

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

A

**LA DYNAMIQUE POÉTIQUE DU LOGIS DANS LES OEUVRES LITTÉRAIRES
DE LAYE CAMARA**

by

CHIBUZO N. A. URUAKPA

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New
York**

2001

UMI Number: 3008877

Copyright 2001 by
Uruakpa, Chibuzo Ngozichi Amanze

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3008877

Copyright 2001 by Bell & Howell Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

Bell & Howell Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

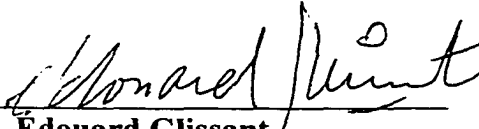
© 2001

CHIBUZO N. A. URUAKPA

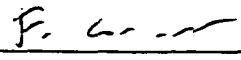
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

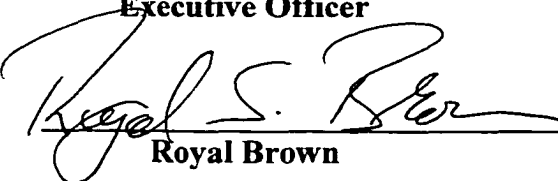
2-7-01
Date


Edouard Glissant
Chair, Examining Committee

2-20-01
Date


Francesca Canadé Sautman
Executive Officer

20 Feb. 01
Date


Royal Brown

20 Feb 01
Date


Thomas Spear

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

ABSTRACT**LA DYNAMIQUE POÉTIQUE DU LOGIS DANS LES OEUVRES LITTÉRAIRES****DE LAYE CAMARA**

by

Chibuzo N. A. Uruakpa**Adviser: Professor Édouard Glissant**

The literary works of the Guinean author, Laye Camara, are born out of the author's internal and mental landscape composed of layers of cultural sediment. They celebrate the glorious heritage which for over a thousand years adorned the region of the Upper Niger, (the vast ancient Mali Empire). By his death in 1980, Camara had written four books: L'Enfant noir (1953), Le Regard du Roi (1954), Dramouss (1966) and Le Maître de la Parole (1978), each of which depicts traditional African life. The author's narrative gives a sense of completeness, since his oeuvre draws from the entire spectrum of African culture. This study seeks first to determine what these layers consist of and the influence they have on the creative process. It also examines the dynamics at work in the erosion of these layers as both Africa and the African go through the tortuous route of slavery, colonization and de-colonization.

Prior studies geared toward discovering the cultural depth of these works have neither fully penetrated nor revealed these layers, because they principally have been carried out using Western literary and critical instruments which do not take into full consideration the heterogeneous nature of both Africa and African literature on one hand and, on the other, the peculiarity and uniqueness of their experience. Because these sediments have hitherto received inadequate scholarly attention, an imperfect picture of the cultural dynamics of Camara's oeuvre has been the result.

In this study these layers of cultural sediment are called logis, the primordial native home, a cultural space with a magical, magnetic force. As this study will show, the author carefully depicts the logis in such a way that the entire narrative is structured and determined by it.

Yet as this cultural space increasingly comes in contact with the outside world – the West – through a variety of avenues, a mechanism is set into motion by which the African logis is constantly in the process of becoming. This thesis examines the intercultural dialogue between the African logis and the West in the light of Édouard Glissant's poetics of relation, with a view to determining the socio-cultural changes undergone by this logis.

In Chapter One of Part One, the term logis is defined as both a concrete geographical place and as an abstract "non-place," whose respective principal function and characteristic as repository of societal cultural heritage and as protector of this heritage portray it as essentially self-sustaining and self-preserving. Chapter Two also examines

the various mechanisms by which the logis both sustains and protects itself. Chapter Three evaluates the effectiveness of these mechanisms.

In Part Two titled “Poétique du logis”, the various works of Camara are analyzed in light of the thematic of the logis and the internal dynamics of each work. This part deals with the literary expression of Camara’s poetics of the logis as contained in each of these works.

Part Three is devoted to the notion of logis as an object of literature, as a literary space to which Camara’s characters flock and also from which they launch out onto adventure. The socio-cultural implications for the logis are examined in view of the resulting trajectory as these characters gravitate toward or away from the logis.

The threat to the continued existence of the traditional African logis both from outside and from within is also analyzed in Part Three. So are the effects of modernization on African society and changes in the creative imagination.

Our discussion reveals that in dialogue with the West, the African logis is undergoing a steady process of give-and-take: it is slowly being emptied of its pristine cultural substance, while at the same time gaining new cultural content. The poetics of the African logis as expressed in the works of Laye Camara is therefore one whose dynamics appear to favor self re-creation and self re-definition.

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse a été possible grâce au concours de plusieurs personnes qui ont eu l'amabilité de m'aider de diverses manières. La précision de certaines idées s'est faite en grande partie pendant les discussions que j'ai eues avec plusieurs personnes dont l'expertise en la matière m'a été de très grande utilité. À eux et à plusieurs autres, je voudrais dire ma reconnaissance de m'avoir aidé en cours de route.

Tout d'abord au professeur Glissant pour la spontanéité avec laquelle il a accepté de diriger cette thèse et pour l'intérêt particulier qu'il a porté à la notion du logis. Ensuite, je remercie également les membres du comité de rédaction: les professeurs Brown et Spear, qui ont bien voulu mettre à ma disposition tous les outils nécessaires pour compléter ce travail. Ils y ont surtout consacré beaucoup de leur précieux temps, accordé une attention toute particulière et apporté leur érudition, ce qui m'a permis de mener ce travail à sa fin. Cet ouvrage n'aurait pas abouti sans leurs conseils et suggestions sur tous les aspects du travail, surtout pas sans leur encouragement.

Le Département de Langues et de Littératures Modernes de Brooklyn Collège m'a accordé un poste d'enseignant qui m'a permis de satisfaire aux obligations financières imposées par la réalisation de cette thèse. Je voudrais remercier la direction ainsi que le corps enseignant de ce département pour leur aide généreuse et aussi pour la confiance qu'ils ont témoignée à mon égard au cours des quatre semestres où j'ai bénéficié de ce

poste. Je remercie également la direction et les professeurs du Programme de Doctorat en français de la City University of New York de m'avoir servi de guides spirituels au cours de mon pèlerinage intellectuel à New York.

Ce pèlerinage ne se serait pas réalisé sans le soutien incessant et l'appui sûr de ma famille qui a bien voulu suivre avec patience – et quelle patience ! – la réalisation du rêve de son enfant. Je rends un hommage particulier à mes parents, Gabriel et Rhoda Uruakpa, pour l'aide aussi matérielle que morale qu'ils m'ont fournie et qu'on ne peut trouver qu'au sein de notre famille. Hélas ! la mort n'a pas permis à mon père d'assister, jusqu'à son terme, au déroulement de cette quête; lui qui plus que personne d'autre donnait du dynamisme à ma quête intellectuelle. Je le remercie infiniment de son inspiration, ainsi que ma mère pour les façons souvent anonymes dont elle m'a apporté d'incalculables soutiens. Je remercie également ma femme, Vivienne, d'avoir partagé ce même rêve et d'avoir su le faire sien.

Il me faut proclamer tout particulièrement ma dette envers tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, m'ont apporté du soutien au cours de ce long parcours académique. Je reste sensible à la pertinence de toutes vos contributions.

C. N. A. Uruakpa

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION		1
PREMIÈRE PARTIE	LE LOGIS – définitions	15
Chapitre 1	Lieu-dépositaire du patrimoine culturel	31
Chapitre 2	Structures protectrices du logis	58
Chapitre 3	Violabilité et inviolabilité du logis	68
Chapitre 4	Terre versus territoire	73
DEUXIÈME PARTIE	POÉTIQUE DU LOGIS	78
Chapitre 1	Cas de Laye Camara	88
Chapitre 2	<u>L'Enfant noir</u> : Devenir culturel, contact des cultures, tentation de l'Occident, voyage, la Relation	97
Chapitre 3	<u>Le Regard du Roi</u> : Héros blanc en Afrique noir, échec social, matériel et spirituel, initiation au logis africain, purification et salut, la Relation	124
Chapitre 4	<u>Dramouss</u> : Société en pleine mutation, années d'exil, avenir du logis, la Relation	139
Chapitre 5	<u>Le Maître de la Parole</u> : Idéaux traditionnels comme fondement social solide, symbiose du naturel et du surnaturel, la Relation	160
TROISIÈME PARTIE	LE LOGIS COMME OBJET DE LA LITTÉRATURE	177
Chapitre 1	L'Errance: Vers la terre étrangère, vers la terre africaine	185
Chapitre 2	Le retour: Retour de l'Africain, rentrée de l'étranger	202

Chapitre 3	La trajectoire communicative entre le logis et le monde extérieur	208
Chapitre 4	LA MENACE DU LOGIS de l'intérieur de l'extérieur par la réorganisation "moderne" de la société africaine par les changements de l'imaginaire	216
CONCLUSION		235
BIBLIOGRAPHIE	Ouvrages écrits par Camara Ouvrages par d'autres auteurs africains Autres ouvrages littéraires Bibliographie théorique et historique Dictionnaires Bibliographie critique	243

INTRODUCTION

La littérature moderne d'Afrique noire est née revendicatrice et militante.¹ A la même époque – aux années 50 et 60 – où les communautés africaines menaient des luttes pour leur indépendance politique, la naissance de cette littérature apportait un appui remarquable et donnait un dynamisme immense à la cause des indépendantistes dont la plupart allaient bientôt devenir les premiers dirigeants indigènes de leurs peuples au lendemain de l'ère coloniale. D'où les termes de témoignage et d'engagement que la critique littéraire emploie pour désigner le tempérament et le caractère général de cette littérature.² C'est-à-dire que celle-ci mettait au grand jour la situation coloniale et ses conséquences pour toutes les personae dramatis de ce "drame" politique et surtout pour les sociétés africaines: la pénétration violente de la société traditionnelle par l'Occident, la dislocation irrémédiable de la structure sociale, l'imposition de nouvelles structures, la cruauté de l'administration coloniale, le rapport maître-esclave entre les colonisateurs et les colonisés, etc., sont parmi les plus exploitées de ces conséquences. Il suffit de nommer quelques titres d'ouvrages littéraires de cette époque pour se faire une idée de l'objectif des auteurs dans leur témoignage; ce sont des titres évocateurs et interprètes de

¹ L'adjectif moderne s'emploie ici pour distinguer la littérature africaine telle qu'on la connaît aujourd'hui (écrite en langues africaines et européennes) et dont on signale généralement le commencement avec la publication en 1921 de Batouala de Maran (Britwum, 2). La littérature antérieure à cette date remonte jusqu'au XVe siècle (surtout en arabe), voir McCullough, 6-11. La littérature orale, dont l'origine remonte plus loin encore est encore en évidence de nos jours où elle se transcrit de plus en plus en forme écrite.

² Achiriga parle même de "révolte" de la part de ces écrivains.

la réalité de cette situation telle que ces auteurs voulaient la présenter. Things Fall Apart (1958) et No Longer At Ease (1960) traduits en français comme Le Monde s'effondre et Malaise, sont du Nigérian Chinua Achebe; l'Aventure ambiguë (1963) est du Sénégalais, Cheikh Hamidou Kane, et de Mongo Beti du Cameroun notons Ville cruelle (1954) et Le Pauvre Christ de Bomba (1956) (il faut comprendre le terme ville ici comme la zone d'influence en Afrique traditionnelle de la présence étrangère-européenne tandis que le "pauvre Christ" symbolise tout le personnel de l'église catholique en Afrique noire, surtout au Cameroun), sans oublier Sous l'orage de Seydou Badian (Mali). Ces titres résument d'une part l'atmosphère inquiétante de l'époque telle que ces auteurs la ressentaient et, d'autre part, le contenu et les thèmes qui animent ces ouvrages.

C'est dans cet environnement socio-politique d'"orage", de "malaise" et d'"effondrement" de la société traditionnelle africaine qu'est née cette littérature. Et c'est ce qui amène Quillateau à appeler ces auteurs les «premiers médecins de l'âme nationale» (9).

C'est aussi à cette époque et sous le même climat socio-politique que Laye Camara³ poursuivait son entreprise littéraire. Cependant sa préoccupation première ne visait pas ce même "témoignage" que l'on remarque chez ses contemporains, mais un tout autre témoignage: celui de "ce qui fut", de ce qui "n'est plus" et de ce qui "s'en va", à savoir

³ Camara est le nom de famille de l'auteur et non pas Laye. Le système français veut que le nom de famille vienne toujours avant le prénom, et c'est à force d'écrire son nom dans cet ordre que Camara a fini par s'appeler Camara Laye comme si Laye était son nom de famille. Par conséquent, tous les ouvrages de l'auteur portent Camara Laye comme son nom et son prénom respectivement, et beaucoup de critiques – comme on le verra dans la bibliographie – ont suivi l'exemple de Camara. Dans cette thèse, cependant, je remets les prénom et nom de l'auteur à leurs places véritables. Le prénom, Laye, ne fera donc jamais référence à l'auteur, mais au protagoniste de L'Enfant noir.

la dimension culturelle et authentique de l'Afrique antique d'une part, et d'autre part, de l'Afrique traditionnelle; néanmoins témoignage tout de même, et qu'il faut comprendre comme montrant combien ces dimensions culturelles, riches en soi, font cruellement défaut à l'Afrique moderne. Par l'Afrique antique, il faut comprendre l'époque antérieure à la traite; il s'agit de l'Afrique d'avant le XVe siècle, de l'époque de Soundiata⁴. C'est de cette Afrique qu'il s'agit dans Le Maître de la Parole. Il faut distinguer cette Afrique de l'Afrique traditionnelle qui continue de nos jours et où sont encore en vogue les valeurs, les idéaux, les pratiques, les usages et les institutions traditionnels que l'Afrique moderne a longtemps "bannis" de ses villes et de ses centres urbains. En effet, les oeuvres de Camara foisonnent de trésors et de matières premières culturelles à tel point qu'elles dépassent le lecteur (lecteur occidental certes, mais aussi le lecteur africain qui n'a pas connu ces réalités culturelles), sans pour autant verser dans l'exotisme rétrograde. Elles font plus, elles montrent ces richesses culturelles en voie de disparition.

Tout en présentant l'autobiographie un peu romancée de l'auteur, son Enfant noir place Laye, le narrateur, dans son milieu socio-culturel, celui de Kouroussa en Haute-Guinée qui est aussi le lieu de naissance de l'auteur. Ici se trouvent les cases de la famille Camara. La case principale de la concession (la résidence) des parents du narrateur (11) est digne d'une attention particulière: c'est la forge, une véritable ruche, le centre nerveux des activités de cette famille. Voici ressurgi sous les yeux du lecteur tout le paysage socio-culturel (rempli de manifestations mystérieuses et surnaturelles) de

⁴ Voir le chapitre deux pour les informations sur cet empereur.

ce chef-lieu culturel du peuple malinké. Dans la vie quotidienne les ancêtres-totems se manifestent sous forme de serpent noir, de crocodile: ils ne menacent personne; on ne les chasse pas, au contraire, on les accueille; ils font partie de la vie de tous les jours et communiquent avec les hommes (15-23). Un coup d'oeil sur la société – une véritable société atavique – révèle une société harmonieuse où chaque habitant – homme, femme, enfant – a la place qui lui revient; une société où règnent la paix et le bonheur et où toute activité: travail dans la forge (24-37) ou dans les champs (55-67), initiation de ses enfants (102-153), etc., donne toujours lieu à une fête, à une célébration. C'est une société où il y a de l'ordre, une société "intacte". Pourtant, le narrateur va, d'une manière progressive, s'éloigner de ce point d'attache socio-culturel, sans avoir eu l'occasion de s'y pleinement intégrer, de suffisamment "comprendre" les mystères qui meublent cette société. A la fin du volume, il partira pour la France.

Dans Le Regard du Roi, le deuxième ouvrage de Camara, c'est un protagoniste occidental, Clarence, que l'auteur enverra "découvrir" cette société traditionnelle et atavique. Même s'il n'y comprend goutte, le protagoniste se verra contraint à épouser les idéaux socio-culturels de cette société qui seule est capable de le faire sortir de l'impasse socio-psychologique et religieuse dans laquelle il se trouve suite à un flux inexorable d'événements et du sort. Inéluctablement "condamné" à rechercher son salut dans la brousse africaine, ce Naaman de notre ère⁵ ne retrouvera son équilibre psycho-spirituel

⁵ Chef de l'armée syrienne de l'Ancien Testament biblique qui jouissait de la gloire militaire ainsi que de la faveur et de l'estime que les exploits guerriers pouvaient apporter à un être vaillant, Naaman fut atteint par la lèpre qui se montra rebelle à tous les remèdes autorisés et prodigués par le roi de Syrie. Ce n'est qu'en Israël (pays ennemi) – précisément chez Élisée, le prophète, qui lui ordonnera: «Va, et lave-toi sept

qu'une fois qu'il s'y laisse "adopter", en se résignant au fait évident que seule la société d'Aziana détient le remède à sa situation. Cependant, aucune société guinéenne voire même africaine n'est connue ni sous le nom d'Aziana ni sous celui d'Adramé où se situe le récit de ce roman philosophique, ce qui suggère qu'il s'agit ici d'une Afrique mythique. Mais qu'importe, si cette Afrique aide un Clarence à combattre l'absurde de son existence ? Ce qu'il faut souligner c'est surtout que si Clarence se baigne dans le Jourdain culturel africain pour se guérir – en d'autres termes, s'il subit dans son être la culture africaine – cette société ne restera plus la même, après avoir subi, à son tour, l'influence de la présence de ce protagoniste occidental. La rencontre des cultures – africaines et européennes – a ainsi des conséquences énormes et pour les Africains et pour les Européens, mais aussi pour les deux cultures en présence.⁶

Je me propose, dans ce travail, d'étudier la manière dont l'imaginaire poétique de Laye Camara donne expression à cette réalité socio-anthropologique à partir de la dimension du logis.

Par logis, j'entends la parcelle de terre que l'on se donne, ainsi que la construction qu'elle contient que l'on appelle généralement sa maison. J'entends non seulement ce seul lieu du monde que, par filiation, on appelle sien, sa «place au soleil» comme dirait Blaise Pascal, mais également tout ce que ce lieu contient, et qui devient le substrat de l'oeuvre littéraire. J'étudie ici la façon dont ce lieu presque "magique" façonne et règle l'aventure littéraire et surtout l'écriture en les facilitant ou les entravant, ainsi que ce qui

fois dans le Jourdain; ta chair redeviendra saine, et tu sera pur» (verset 10) – qu'il trouvera rétablissement de sa santé. (2 Rois 5: 1-27).

⁶ Voir le chapitre 3 de la deuxième partie.

constitue les couches de ce substrat.

Je fais aussi le point sur la trajectoire communicative entre le logis et le monde extérieur. Quelle est la motivation des héros et personnages africains qui quittent le logis pour aller à l'aventure ? Les grands voyageurs occidentaux de l'époque des grandes découvertes s'étaient donné pour mission la "découverte" et la "conquête" des terres lointaines. Les missionnaires les ont accompagnés et suivis afin de faire des prosélytes. Les héros africains, de leur côté, ne partent pas à la recherche de cet ailleurs mus par les motifs colonisateurs ou évangélistes des colons et missionnaires occidentaux. Pourtant leur trajectoire laisse voir deux dynamiques opposées: centrifuge (qui part du logis vers l'ailleurs) et centripète (qui tend vers le logis), et les montre en errance, en quête. Y réussissent-ils ?⁷ A la lumière de l'expression littéraire de cette trajectoire et de l'objet de cette quête, j'espère arriver à une interprétation symbolique et philosophique du terme de logis tel que Laye Camara le traite.

La littérature africaine d'expression française rendra compte, dans ce travail, de l'expression de cette poétique en Afrique noire francophone sub-saharienne, particulièrement chez Camara. En procédant par une analyse typologique de la poétique du logis dans ses ouvrages, j'espère dégager les constantes et les caractéristiques du logis afin d'établir l'apport – positif, négatif ou mitigé – du logis dans l'expression et la production littéraires de cette société, mais aussi sur le plan socio-psychique de l'auteur et de ses personnages.

⁷ Glissant nous met en garde contre la notion simpliste que cette quête provient d'un manque ou d'une frustration: «L'errance, nous dit-il, ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une

Ce travail a pour base méthodologique Poétique de la Relation d'Édouard Glissant. Pourquoi étudier l'oeuvre de Camara à la lumière de cet ouvrage théorique ? Camara a toujours été considéré comme avant-gardiste dans la promotion des idéaux et des valeurs culturels de l'Afrique traditionnelle. Et il l'est. Néanmoins, cet auteur, comme on le verra, n'est pas que gardien de la culture de son peuple. Il est vrai qu'il y a prépondérance de la culture de l'Afrique antique et de l'Afrique traditionnelle dans son oeuvre; cependant, cette oeuvre témoigne aussi d'un constant dialogue d'avec le monde outre-continentale: Clarence, le protagoniste de son deuxième ouvrage, et dont le séjour à Aziana change pour toujours le logis de ce petit "village" africain, est un Européen; et déjà à la fin de L'Enfant noir, le héros de cet ouvrage part en France (comme il en était de coutume à l'époque où il n'y avait pas encore d'universités dans les colonies françaises) afin de poursuivre ses études. Dans Dramouss, le héros qui avait passé quelque temps en France trouve dans la famille de "Tante" Aline plus que de l'hospitalité; il s'y sent en famille loin de sa famille et sa patrie ! Ainsi, même si elle accorde une part importante à l'élaboration du discours culturel africain, l'oeuvre de Camara a des préoccupations littéraires qui dépassent le cadre du continent africain. Elle fait de lui, en effet, un vrai auteur de la Relation. L'oeuvre théorique de Glissant répandra de nouvelles lumières sur l'entreprise littéraire de l'auteur africain et éclairera, à travers l'oeuvre littéraire de ce dernier, le sort de l'Afrique moderne dans la nouvelle Relation.

situation d'origine qui se serait détériorée. [...] - ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion

*

* *

La poétique glissantienne tire son inspiration de la traite qui arracha à l’Afrique et déporta aux Antilles des millions d’esclaves. Lui-même descendant des déportés, donc dépossédé de son logis originel, il ressent ce déracinement de l’Afrique-mère et le ré-enracinement ailleurs. En effet, la poétique glissantienne est l’expression épistémologique de ce “continu-discontinu”, de ce “déracinement-enracinement” ou de ce que l’auteur lui-même appelle «la panique du pays nouveau, la hantise du pays d’avant, l’alliance enfin avec la terre imposée, soufferte, rédimée» (Poétique, 19). “Big-bang” de l’univers poétique glissantien, la traite qui déterritorialisa les peuples africains déportés aux Amériques, les expulsa du même coup du logis-matrice africain. Elle voua ainsi à l’exil et à l’errance (ne serait-ce que sur le plan mental) ceux qui par miracle survécurent à cette terrible épreuve. Mais où qu’ils aillent, ces exilés portent en eux – dans les plis et replis de leur inconscient – la mémoire ineffaçable du pays d’avant, du logis ancien. Depuis lors, enfants de deux mondes, partagés entre le nouveau pays (avec son système complexe d’injustices sociales) et le pays-d’avant, les déportés qui se trouvèrent à la Martinique comme à la Guadeloupe, en Haïti comme à la Guyane française, etc., subiront de surcroît tout le poids de la colonisation française et ses mécanismes de déshumanisation. L’effet conjugué de ce réel dialectique martiniquais ainsi que l’exigüité du territoire donne lieu au «sentiment de l’écrasement et de

incontrôlée d’abandon» (31).

l'étouffement», se traduisant en «ce malaise socio-culturel» évoqué par Armet, et «qui envahit de plus en plus les différentes couches de la société comme les différents secteurs géographiques de l'île». ⁸ Le vieux Médouze de La Rue Cases-Nègres de Zobel, raconte, plein de colère, à José, le héros du roman:

Je restai comme tous les nègres dans ce pays maudit [la Martinique]: les békés gardaient la terre, toute la terre du pays, et nous continuions à travailler pour eux. La loi interdisait de nous fouetter, mais elle ne les obligeait pas à nous payer comme il faut. Oui, [...] nous restons soumis au béké, attachés à sa terre; et lui demeure notre maître. (57-58)

Le poids de cette situation qui pèse sur Médouze, porte-parole de tous les Nègres (remarquez le glissement du “je” au “nous”), l'oblige à toujours évoquer et constamment parler de l'Afrique, de Guinée, de ce pays-d'avant impossible à regagner; car, dit-il: «Hélas ! [...] Médouze verra pas la Guinée. D'ailleurs, j'ai plus ni maman, ni papa, ni frère et soeurs en Guinée [...] Oui, quand je serai mort, j'irai en Guinée» (58). Il reste, néanmoins, attaché à cette Guinée qui demeure pour lui un pays de rêve, le pays natal idéal de l'inconscient martiniquais,⁹ l'Éden dont lui et ses compatriotes avaient été violemment expulsés pour être condamnés à l'asservissement et à l'exploitation dans ce pays nouveau. Pour tout dire, cette Guinée devient le Paradis que l'on ne regagne

⁸ Armet. «Guadeloupe et Martinique: des sociétés 'krazé' ?» (16) Chez Césaire c'est encore plus qu'un «malaise socio-culturel»; il s'agit d'une île menacée de disparition toute prochaine; il appelle la Martinique «cette plus fragile épaisseur de terre que dépasse de façon humiliante son grandiose avenir – les volcans éclateront, l'eau nue emportera les taches mûres du soleil et il ne restera plus qu'un bouillonnement tiède picoré d'oiseaux marins» (Cahier, 31).

qu'après la mort. Ainsi est-on inéluctablement condamné à la servitude dans ce «pays maudit» tant que l'on dépendra du patron, du propriétaire de «toute la terre».

Voilà l'arrière-plan socio-anthropologique à partir duquel Glissant écrit. Cependant, en dépit de cette «expérience du gouffre», de ce souci existentiel général, l'auteur a su par l'imaginaire poétique, pareil à un Baudelaire, s'envoler «bien loin de ces miasmes morbides», pour se «purifier dans l'air [poétique] supérieur»¹⁰ de la Relation.¹¹ Mais sans que cette Relation devienne pour lui un opium, une drogue lave-mémoire. C'est là l'un des fascinants aspects de l'entreprise poétique de l'auteur de Poétique de la Relation. Et c'est la raison pour laquelle je confronte dans ce travail l'oeuvre littéraire de l'auteur africain avec la poétique de l'auteur martiniquais, afin de souligner ce qu'elles ont en commun et ce qui les différencie.

A bien d'égards, Camara – tout en s'inspirant de réalités socio-anthropologiques différentes – pourrait se comparer à l'auteur de Poétique de la Relation. Non seulement ont-ils une affinité ancestrale commune (quand ils se tournent, chacun de son côté, vers le passé,¹² il se peut qu'ils retrouvent le même fond commun culturel); leurs sociétés (même si celle de l'Afrique est dite «indépendante» de la France tandis que la Martinique

⁹ «Enfin, certains soirs, soit dans ses contes, soit dans ses propos, M. Médouze évoque un autre pays plus lointain, plus profond que la France, et qui est celui de son père: la Guinée. Là, les gens sont comme lui et moi; mais ils ne meurent pas de fatigue ni de faim. On n'y voit pas la misère comme ici» (57).

¹⁰ Baudelaire. «Élévation» (46).

¹¹ La Relation est un terme poétique de Glissant (Poétique, 10-13). Je retiens dans ce travail la majuscule que le poète accorde à ce mot chaque fois qu'il renvoie à la terminologie de sa poétique.

¹² Ce passé est cher aux deux poètes à cause de ses profondeurs insondables qu'ils creusent tous les deux non seulement afin de comprendre le présent, mais surtout pour le recréer; ils s'en inspirent non pour en présenter le réalisme à plat, mais pour en construire et proposer de nouveaux imaginaires.

natale de Glissant demeure un Département français d'outre-mer) sont tombées sous l'influence coloniale française; leurs réalités socio-politiques s'inspirent de la situation coloniale et leurs sociétés se débattent encore pour se libérer de l'impérialisme culturel instauré par l'influence coloniale. En outre, leurs sociétés sont devenues depuis quelques années des centres d'intérêt renouvelé (disons des aires nouvelles) dans l'articulation de nouveaux imaginaires du monde. De telle sorte que ces sociétés dont on ne faisait aucun cas,¹³ dont on connaissait à peine les noms en début du siècle, constituent au siècle finissant des centres importants d'activités littéraires, ayant beaucoup contribué à l'élaboration de ces nouveaux imaginaires. Je montrerai dans quelle mesure le logis africain (vu à travers l'oeuvre de Laye Camara) – grâce à la Relation ou en dépit d'elle – garde encore ses caractéristiques ataviques ou évolue avec le temps.

La Relation, que Glissant appelle «connaissance partagée» (Poétique, 20), est la reconnaissance et l'acceptation de l'identité de l'Autre. Reconnaissance qui permet que l'on accepte l'Autre sans vouloir le changer ni l'assimiler, ni le comprendre, avant de se mettre en contact avec lui. On ne perd pas ses particularités identitaires ni son opacité¹⁴ ontologique, et surtout culturelle, au profit de l'identité de l'Autre. Car dans la Relation, ni l'un ni l'autre des "relatés" (gens en contact dont les devenirs culturels respectifs sont d'ailleurs relatifs), ne cherchent aucunement ni à s'imposer ni à dominer les autres, mais,

¹³ Voir à ce sujet l'article de Chapman (398-400).

¹⁴ Glissant réclame l'opacité pour le relaté et le relayé, puisque ni les êtres ni les cultures en présence ne sont taillés de la même étoffe. Ainsi dit-il: «Nous appelons opacité ce qui protège le Divers. Et désormais nous appelons transparence l'imaginaire de la Relation, qui en pressentait depuis longtemps (depuis les

mus par la soif pour le «Divers, la totalité quantifiable de toutes les différences possibles» (Poétique, 42), partent ensemble avec eux à la conquête du monde. Glissant résume sa vision poétique en ces mots:

dans la poétique de la Relation, l'errant, qui n'est plus le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais – et qu'en cela réside la beauté menacée du monde (33).

Tout en accordant au logis une place prépondérante, les oeuvres des deux auteurs ouvrent à la fois les portes du logis à la Relation. Le logis revêt ainsi un paradoxe: il veut se maintenir intact, cependant il s'ouvre aux apports des Relations qui le modifient. L'homme africain (ou l'homme tout court) construit son logis voulant qu'il porte ses marques identitaires, qu'il soit presque son sanctuaire. Mais dans la diversité des logis du monde, il y a des éléments constants (des besoins absolus, si vous voulez) qui obligent l'homme à faire le pas vers son prochain pour forger avec lui un avenir meilleur. En d'autres termes, si le logis se compose de l'agrégat des éléments socio-culturels d'un peuple, d'une société, la grandeur de l'homme moderne consiste à savoir s'élever au-dessus des bornes du logis, pour se mettre en Relation avec les ressortissants d'autres logis du monde, tout en leur reconnaissant le même droit de cité que son logis à lui lui donne. La Relation est donc cette symbiose entre-cultures, entre-peuples, cette recherche à laquelle Dadié convoque la race humaine dans Les Hommes de tous les continents afin de découvrir «la voie de la Rencontre» (21).

Présocratiques ? Depuis les Mayas ? Dans Tombouctou déjà ? Depuis les poètes pré-islamiques et les

*

* *

Ce travail s'organise en trois parties. Dans la première partie, intitulée "le logis", je définis le logis à partir de ses caractéristiques repérables dans l'oeuvre de Camara. Lieu-dépositaire du patrimoine culturel (chapitre 1), le logis comporte aussi des structures ayant pour fonction la protection du patrimoine culturel qui s'y trouve. Ces structures sont étudiées au chapitre 2, intitulé "structures protectrices du logis." Le troisième chapitre – "violabilité ou inviolabilité du logis" – examine de plus près ces structures protectrices afin de démontrer ou de mettre en question leur efficacité dans leur rôle protecteur. Pour clore la définition du logis, j'établis au chapitre 4 une distinction entre terre et territoire dans leur acception et expression littéraires négro-africaines.

Muni des définitions opérationnelles du logis, je procède, dans la deuxième partie, intitulée "Poétique du logis", à une analyse cas par cas de l'expression poétique du logis dans les oeuvres Laye Camara. Le dernier mouvement de cette partie vise à établir une comparaison ainsi qu'un contraste que l'on rencontre dans l'expression du terme du logis dans les oeuvres de cet auteur.

Dans la troisième partie, j'étudie le logis comme objet de la littérature en suivant le schéma établi ci-après. Au premier chapitre, nous suivons le héros dans son errance; tout d'abord, du logis on suivra le héros africain "vers la terre étrangère"; ensuite, nous

conteur indiens ?) les tourbillons imprévisibles». (Poétique, 75)

suivrons le héros occidental “vers la terre africaine”. Dans le deuxième chapitre, “retour”, j’analyse le retour du héros africain ainsi que la rentrée du héros étranger dans son pays d’origine. Le chapitre 3, “La Trajectoire communicative entre le logis et le monde extérieur”, présente le mécanisme par lequel le logis communique avec le monde.

Le dernier chapitre est une synthèse des constantes dégagées au cours de cette étude: le paradoxe du logis qui est à la fois un “site de résistance” ainsi qu’un lieu du donner et du recevoir. J’y examine ce qui “menace” le logis, d’abord “de l’intérieur”, puis “de l’extérieur”, ensuite par la réorganisation “moderne” de la société africaine et, finalement, par les changements de l’imaginaire.

Dans la conclusion, je montrerai qu’avec chaque jour qui passe, qu’avec l’essor de la Relation entre les cultures du monde et qu’avec l’essor de la communication entre le logis traditionnel négro-africain et le monde extérieur, se produit le processus de la “création” de “nouveaux logis” africains, création faite à partir de toutes les cultures auxquelles les habitants du logis africain ont été exposés; que ce processus donne lieu à un mécanisme de conflit en continu dans le logis africain qui d’une part est prêt à tout faire pour se sauvegarder et se maintenir, et d’autre part se montre docile envers l’apport des nouvelles relations en s’ouvrant aux idéaux culturels en provenance des sociétés étrangères. Bref, que ce logis, grâce à la Relation, est en voie de transformation inéluctable et continue. Il n’est donc pas difficile de voir que Laye Camara, partisan de la “défense et illustration de la culture africaine”, est également de plein droit auteur de la Relation.

PREMIÈRE PARTIE

LE LOGIS

... toutes ces années qui m'avaient tenu au loin
étaient à proprement parler des années d'exil, car
la terre natale – quoi que l'on fasse et en dépit de la
générosité ou de l'hospitalité qu'on trouve en
d'autres pays – sera toujours plus qu'une simple
terre: c'est toute la Terre !

Laye Camara

Dans ce travail le logis a d'abord une référence physique et concrète. Il désigne la maison (ici c'est la case) ou toute construction qui sert de demeure ainsi que tout ce qui y est contenu. On prendra en compte aussi le lieu qui contient cette demeure, le sol sur lequel elle est construite et tout ce que l'on peut de manière concrète identifier avec ce lieu. A cette entité concrète je donne le nom de logis-lieu. Par extension, la société entière en tant que lieu fait partie de ce logis-lieu. Ensuite le logis comprendra un aspect abstrait, plutôt conceptuel. Il englobera les usages, les moeurs, les idéaux, bref, toute la gamme culturelle de la société: croyances, religion, histoire, mythes et légendes, entre autres, ainsi que le découpage de la réalité dans la société qui tous constituent ce que

j'appelle le logis non-lieu. Comme on le verra, il y a des moments où le logis non-lieu influe sur le logis-lieu; à ce moment-là les deux s'entremêlent et se confondent.

Dans l'oeuvre de Camara la case est l'unité fondamentale du logis-lieu. C'est elle qui définit ce lieu et à cause d'elle ce lieu devient un aspect important du logis. L'importance de la case se signale par le fait qu'elle est le premier élément du logis que l'on rencontre dans le premier ouvrage de l'auteur. La toute première phrase de L'Enfant noir présente la case comme un élément de première importance de par l'assurance, la sécurité et l'honneur qu'il suscite: «J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père» (9). Cette case paternelle est décrite un peu plus loin:

C'était la case de mon père. Elle était faite de brique en terre battue et pétrie avec de l'eau; et comme toutes nos cases, ronde et fièrement coiffée de chaume. On y pénétrait par une porte rectangulaire. (10-11)

Construction simple dont tous les matériaux viennent de la nature, cette case, par la simplicité même de sa construction mérite qu'on s'y arrête un moment. En réunissant deux éléments fondamentaux de la nature – la terre et l'eau – la brique qui donne à cette construction sa solidité l'identifie avec la Terre-mère. Produite du mélange de la terre et de l'eau cette brique a besoin d'un autre élément fondamental de la nature – la chaleur – pour se solidifier. Si la construction de cette case demande la connaissance des propriétés de ces éléments, c'est surtout la forme de la case qui demande le plus de compétence constructrice pour la maintenir.

Construite à l'image de la Terre, la case, de par sa rondeur, se montre comme n'ayant ni commencement ni fin; il n'y a dans cette forme ni point de départ ni point d'arrivée.

Microcosme de notre monde, cet élément du logis-lieu traduit aussi la conception cyclique africaine de la vie, relayée par la mort qui aboutit encore à la vie, ad infinitum. Comme on le verra plus loin, cette conception de la vie et de la mort fait reculer la frontière entre les morts et les vivants, entre les êtres humains et les êtres animaux, entre le monde physique et le monde spirituel, etc. Remarquez la locution «comme toutes nos cases» par laquelle le narrateur nous renseigne non seulement sur les autres cases de la “concession”, mais aussi, par extension, sur celles de la société entière. Nous sommes ici loin de la conception occidentale de la maison. Y a-t-il des pièces dans cette case ? C’est douteux. Il me semble que c’est une construction à une seule enceinte, mais une enceinte “profonde”. Il n’y a ici ni pièces, ni étages, encore à l’image notre monde.

Quand on pénètre dans cette case, on constate qu’il y a de la place pour toutes choses devant s’y trouver, car si les cases de la concession ont la même forme, leur contenu diffère toutefois selon qu’il s’agit, par exemple, de la case du père ou de celle de la mère du narrateur. Ainsi, le narrateur brosse le tableau de l’intérieur de la case de son père:

A l’intérieur, un jour avare tombait d’une petite fenêtre. A droite, il y avait le lit, en terre battue comme les briques, garni d’une simple natte en osier tressé et d’un oreiller bourré de kapok. Au fond de la case et tout juste sous la petite fenêtre, là où la clarté était la meilleure, se trouvaient les caisses à outils. A gauche, les boubous et les peaux de prière. Enfin, à la tête du lit surplombant l’oreiller et veillant sur le sommeil de mon père, il y avait une série de marmites contenant des extraits de plantes et d’écorces. (11)

Le contenu de cette case est réduit à l'essentiel: le lit, les caisses à outils et les boubous qui tous pourvoient aux besoins physiques de l'habitant de la case (habit, repos et moyen de subsistance); mais il y a aussi, et surtout, les besoins spirituels et de survie chez cet habitant, et qui justifient la présence des peaux de prière et d'une série de marmites.

Kenneth Harrow remarque dans "The Mystic and the Poet" que la famille Camara est une famille musulmane (157-159). Camara lui-même le dit aussi ou y fait allusion en décrivant l'enfance de son héros autobiographique (25, 173-174). Cependant, tout comme celle de beaucoup d'Africains – chrétiens ou musulmans – la famille du protagoniste pratique aussi les rites traditionnels (le maraboutisme, le totémisme) qui visent à les mettre en rapport avec les ancêtres et aussi à solliciter la protection de la part de ceux-ci. Le narrateur de Dramouss, lui-même porte-parole de l'auteur, se montre comme une incarnation de ce syncrétisme culturel et religieux: «Mon être, je m'en rendais compte, était la somme de deux "moi" intimes: [...] façonné par mon existence traditionnelle d'animiste faiblement teinté d'islamisme, enrichi par la culture française» (186). Surtout lorsqu'il s'agit de se protéger, la famille Camara – comme l'auteur la décrit dans son ouvrage – n'hésite pas à s'adresser aux ancêtres-totems, aux marabouts. Cela devient plus clair quand on considère ce cas précis des vertus des «liquides mystérieux» contenus dans les marmites qui se trouvent dans la case du père:

Ces marmites avaient toutes des couvercles de tôle et elles étaient richement et curieusement cerclées de chapelets de cauris; on avait tôt fait de comprendre qu'elles étaient ce qu'il y avait de plus important dans la case; de fait elles contenaient les gris-gis, ces liquides mystérieux qui

éloignent les mauvais esprits et qui, pour peu qu'on s'en enduise le corps, le rendent invulnérables aux maléfices, à tous les maléfices. Mon père, avant de se coucher, ne manquait jamais de s'enduire le corps, puisant ici, puisant là, car chaque gri-gri a sa propriété particulière. (11; souligné par moi)

Il n'est pas étonnant que le père du narrateur reçoive dans cette case la visite du serpent noir, son totem-ancêtre; car cette case est à la fois un abri et un "sanctuaire"; peut-être est-elle plus le second que le premier. Elle est un lieu de rendez-vous avec les ancêtres, donc un lieu sûr où l'homme est en contact en continu avec ses devanciers, avec les générations antérieures qui, ayant parcouru les mêmes sentiers que parcourent maintenant les vivants et jouissant de l'intelligence supérieure et participant maintenant de la nature divine, servent de guides aux vivants pour qui ils sont les yeux qui voient l'invisible, et à qui ils accordent toutes sortes d'aides et de protection. Ces aïeux très débonnaires et d'une providence extraordinaire font partie de la société; c'est-à-dire qu'ils constituent le "monde spirituel" de cette société, non moins réel que le monde physique, tangible et visible; ils ne se révèlent cependant pas à tout un chacun, mais apportent leur concours en faveur de celui qui se voue irréprochablement à leur service: «Il y a une manière de conduite à tenir et certaines façons d'agir, pour qu'un jour le génie de notre race se dirige vers toi aussi. J'étais, moi, dans cette ligne de conduite qui détermine notre génie à nous visiter», dit le père du narrateur à celui-ci (L'Enfant noir 20).

La case de la mère, à laquelle le narrateur fait constamment référence (12, 68, 70, 153) n'est décrite nulle part dans le livre sinon par la comparaison qu'il établit entre elle et

la case de sa grand-mère à Tindican: «Cette case, à l'intérieur, ressemblait fort à celle que je partageais à Kouroussa avec ma mère» (47). Est-ce exprès ou par mégarde que le narrateur ne nous décrit pas cette case ? On ne saurait le dire. Peut-être est-ce par économie stylistique qu'il ne décrit que celle de sa grand-mère maternelle dont l'intérieur (c'est-à-dire le contenu et sa disposition) se présente de la même manière que celle de – est recopiée par – la mère ?:

j'y voyais jusque la même calebasse où ma mère gardait le lait, et identiquement suspendue au toit par trois cordes pour qu'aucune bête n'y accède, identiquement couverte aussi pour empêcher la suie d'y tomber. Ce qui rendait la case singulière à mes yeux, c'étaient les épis de maïs qui, à hauteur du toit pendaient en couronnes innombrables et toujours plus réduites selon qu'elles se rapprochaient du faite; la fumée du foyer n'arrêtait pas d'enfumer les épis et les conservait ainsi hors d'atteinte des termites et des moustiques. Ces couronnes auraient pu servir en même temps de calendrier rustique, car, à mesure que le temps de la récolte approchait, elles devenaient moins nombreuses et finalement disparaissaient. (47)

C'est donc ici la case telle qu'on l'aurait vue à Kouroussa, à cette exception près des épis de maïs. La question se pose de savoir pourquoi ces épis de maïs rendaient cette case "singulière" (c'est-à-dire différente de celle de la mère) aux yeux du narrateur. Est-ce qu'il n'y avait pas du tout de maïs dans la case maternelle à Kouroussa ? ou bien est-ce à cause de la quantité («couronnes innombrables») ? ou encore serait-ce à cause de

l'espèce? On ne peut pas y répondre avec certitude, puisque le narrateur ne le dit nulle part. Cependant, on pourrait, en réunissant d'autres renseignements fournis dans d'autres parties de l'ouvrage, avancer une explication, en guise de réponse.

Le renseignement le plus pertinent porte non sur la case mais sur la différence entre deux lieux – Kouroussa et Tindican – de la société guinéenne. Selon le narrateur, son trajet de Kouroussa au village où habite sa grand-mère maternelle est rempli de «toutes sortes de merveilles» (39). Il y a, certes, des “merveilles” à Kouroussa et nous en avons déjà vu quelques-unes; cependant Tindican étant encore beaucoup plus rurale que la société dans laquelle habite le narrateur, ce village s'identifie plus avec l'Afrique merveilleuse, mystérieuse et fantastique que Kouroussa qui «est déjà une ville» (39). On sait que l'auteur valorise cette Afrique plus que l'Afrique des villes: on y mange beaucoup mieux, y mène une vie beaucoup plus paisible et harmonieuse, même l'éthique et les moeurs y sont plus “authentiquement” africaines que dans les villes (65), puisqu'il y a très peu d'influences étrangères. Tindican représente cette Afrique des champs, une société qui baigne dans l'abondance, car les habitants y cultivent la terre. N'est-il pas révélateur que toute allusion à l'agriculture à Kouroussa soit limitée à l'oranger planté au centre de la concession (12-13), à la houe comme «l'insigne de [...] la condition paysanne en Guinée» (131), au bétail et à quelques sacs «de riz, ou de mil, ou de maïs» donnés en cadeau à la famille des circoncis (129)? Il n'y a aucun doute que la culture de la terre est pratiquée à Kouroussa à cette époque-là; pourtant tout mène à croire qu'elle ne l'est pas au même degré qu'à Tindican. D'où l'unique différence entre la case de la mère du narrateur et celle de sa grand-mère maternelle. C'est que l'intérieur de chaque

case reflète l'abondance des produits agricoles, et donc de la richesse de la société en question et c'est pourquoi «les couronnes innombrables» de la case de Tindican fascinent le protagoniste. Il faut aussi remarquer le fait que ces couronnes servaient de «calendrier rustique», mettant à l'évidence le temps qui passe et qui entraîne les changements dont Dramouss brosse le tableau.

Ainsi la case de la mère, tout comme celle de la grand-mère, sert aussi d'entrepôt. Les femmes gardent et conservent les récoltes agricoles dans leurs cases, jusqu'à la période des semailles suivante. La case gagne ainsi en signification et utilité puisqu'elle renferme dans son enceinte toute l'année durant la richesse agricole de la famille. Cet aspect de la case de la mère ajoute une autre dimension au rôle de la femme dans cette société. Elle en est non seulement le principe maternel, elle est également la gardienne de la "semence" avec toute la connotation de fécondité que renferme ce terme. Elle est une véritable mère-nourricière non seulement de sa famille mais aussi de la société entière.

Il faut, néanmoins, attendre Dramouss pour trouver une description de la case de la mère du narrateur. Mais la visée de cette description est nettement différente de celle que je viens de discuter dans L'Enfant noir; elle montre la transformation intervenue non seulement dans cette case, mais aussi dans la société depuis le premier volet de l'oeuvre autobiographique de Camara:

Et je portai le regard plus haut: sur le toit de la case. Il s'était légèrement affaissé; par endroit, la charpente du toit était à nu; le jour s'infiltrait par ces minuscules trous et frappait directement lesalebasses et les assiettes

répandues sur le sol. Rien, pourtant, ne pouvait enlever à la case sa noblesse, qui tenait au style, à la blancheur immaculée du mur rond, peint au kaolin, à la propreté parfaite des lieux, à l'ingénieuse façon dont ma mère avait empilé les bols, par ordre de grandeur, dans un coin et sur une large et vieille caisse, en guise de buffet. Le toit avait beau être légèrement affaissé et en partie troué, la noblesse de l'ensemble ne s'en affirmait pas moins. (162)

La case de la mère du narrateur n'est pourtant pas évoquée afin de la décrire au profit du lecteur; ce serait superflu puisqu'elle avait été décrite par l'intermédiaire de celle de Tindican. Les yeux du narrateur s'arrêtent sur le toit de cette case "légèrement affaissé", et dont la charpente par endroit "était à nu". Cet affaissement du toit, cette mise à nu de la charpente, constitue un danger non seulement pour la case, pour ses habitants, mais aussi pour le bien matériel qui y est gardé. Sur le plan symbolique, cette case représente la société traditionnelle africaine trouée et infiltrée par des influences étrangères. La manière dont la lumière qui «s'infiltrait par ces minuscules trous [...] frappait directement lesalebasses et les assiettes répandues sur le sol», évoque la manière analogue dont tout dans la société – les hommes, la culture et les institutions – reçoit ces influences étrangères.

A part ces cases, il y a aussi celle de la circoncision dans la brousse ainsi que celle que les parents du narrateur lui donnent après sa circoncision que l'on pourrait appeler la case du rené. La première est la demeure des jeunes garçons de Kouroussa tout de suite avant et après leur rite de passage à l'état d'hommes, ainsi que pendant leur

convalescence, qui dure environ un mois (132-152). On n'aura pas tort de qualifier cette case de "case d'hommes", puisque tous les hommes de la société doivent passer par cette case d'initiation masculine, et puisque, peut-être la seule case de la société où nulle femme ne pénètre, elle peut être comparée à un cocon. Elle est un abri intermédiaire entre l'enfance (passée dans la case de la mère) et l'âge d'homme (pendant lequel "l'homme" vit dans sa propre case). A cette case est associée la douleur, l'angoisse, la «discipline assez stricte» (143), le sang (140-141), mais surtout la métamorphose en homme qui donne à la case sa raison d'être. C'est après avoir franchi le seuil de cette case (sans quoi on reste toujours enfant aux yeux des autres) que l'homme prend sa place dans la société traditionnelle. Dès le retour de son initiation le rené constate qu'une case personnelle lui avait été attribuée «face à la case de [sa] mère» par ses parents (153). Plus tard dans le récit, quand le narrateur est lycéen à Conakry, il nous présentera cette dernière case comme revêtant, petit à petit, «un aspect qui la rapprochait de l'Europe» (196). Ainsi la concurrence s'annonce déjà entre cette mère (l'Afrique) et l'Europe. La case du protagoniste a beau se trouver face à la case maternelle, elle fonde et renferme un "autre monde", celui de l'Europe.

C'est ainsi toute la gamme de cases de la société africaine présentée dans l'oeuvre de Camara. Allant de la plus rustique (à Tindican) à la plus "moderne"; du lieu de la manifestation anthropomorphe (celle du père du narrateur) au lieu de la Relation des cultures, la case, à travers son contenu, porte en elle l'histoire culturelle de cette société ainsi que des signes-symboles de la transformation, de l'évolution du logis africain. Je

développerai ce thème d'évolution et de transformation du logis africain au chapitre trois de la troisième partie.

Il faut surtout remarquer que ce logis-lieu se présente chez Camara comme un lieu que l'on quitte pour partir à l'aventure littéraire. Il faut entendre quitter ici dans le sens du héros qui quitte le logis en quête du monde, mais aussi dans le sens de l'auteur qui se trouve déraciné, aliéné voire même exilé dans l'espace-temps par rapport à ses racines, au logis de son enfance, au monde-d'avant, ce monde qu'il avait habité et connu ou dont il a tant entendu parler, mais qui n'est plus. Bref, le logis est ce lieu poétique empli de souvenirs, de mémoires, de trésors culturels, et qui détermine la vision du monde du poète et lui dicte son interprétation et analyse de l'univers. Le logis-lieu fait donc référence ici à la Côte d'Ivoire, à la Guinée, au Sénégal, à toute autre société africaine que le héros ou personnage appelle sienne. C'est cette «plus-qu'une-simple-terre» que les héros et les personnages partagent avec l'auteur. "Non lieu" ensuite dans la mesure où ce logis comporte aussi les expériences de l'auteur ainsi que son paysage intérieur, qui reflètent et déterminent sa vision du monde.

Est-ce que les protagonistes et les personnages reviennent toujours au logis et à l'état dans lequel ils l'avaient quitté ? Est-ce qu'ils y reviennent les mêmes ou changés ? En d'autres termes, je voudrais vérifier si le logis qu'ils regagnent reste tel qu'ils l'avaient quitté. Ou dans une situation inverse, si effectivement le logis se transforme ne serait-ce qu'un peu et que, les héros et personnages, n'ayant pas changés eux-mêmes, aperçoivent le changement. Ou encore, si on serait en droit de parler d'une influence mutuelle entre le logis et les personnages.

Car Laye Camara n'aurait sans doute pas écrit L'Enfant noir s'il n'avait pas quitté le logis-lieu pour s'établir en France. C'est après avoir pris cette distance imposée par l'exil que l'auteur découvre le logis, plus présent à distance qu'au moment où le romancier était encore en sa Guinée natale.¹⁵ Cela corrobore ce jugement de Dokolo quant à sa "redécouverte" de l'Afrique grâce au Premier Festival des Arts Nègres, qui a eu lieu à Dakar en 1966:

Là, j'ai mieux compris les problèmes d'autres Africains, d'autres Noirs, d'autres nations. J'ai mieux réalisé aussi la force de mon attachement à mon pays, mon continent et ma race. Quand on vit auprès d'un être cher, il arrive qu'on cesse de le voir avec acuité, il se peut qu'on le côtoie distraitemment. On pourrait dire qu'il en est ainsi pour beaucoup de Noirs par rapport à l'Afrique. (269)

Il est clair qu'il fallait quelqu'un qui ait vécu l'âme même de la société traditionnelle africaine pour écrire une oeuvre telle que L'Enfant noir; qu'il fallait quelqu'un qui ait personnellement vécu ses réalités socio-culturelles. Lilyan Kesteloot avait déjà dit en 1965 que: «Si nous voulons comprendre le sens et la portée de l'actuelle littérature néo-nègre, il nous faut la rattacher au sol d'où elle a germé, où elle a poussé ses racines et puisé sa sève».¹⁶

¹⁵ L'auteur lui-même décrit l'effet producteur de l'exil ainsi que l'omniprésence du logis à son lieu d'exil: «Vivant à Paris, loin de ma Guinée natale, loin de mes parents et y vivant depuis des années dans un isolement rarement interrompu, je me suis transporté mille fois par la pensée dans mon pays et près des miens.

Et puis, un jour, j'ai pensé, que ces souvenirs qui, alors étaient dans toute leur fraîcheur encore, pourraient, avec le temps, sinon s'effacer – comment pourraient-ils s'effacer, du moins s'affaiblir et j'ai commencé de les écrire» («Souvenirs» [11]; souligné par moi)

¹⁶ Kesteloot (Les Écrivains noirs 18).

Afin de réaliser ce «rattachement au sol» du pays natal, entreront donc en ligne de compte, en plus du lieu physique (maison, case, famille et la terre sur laquelle celles-ci sont fondées), les structures sociales et traditionnelles que l'auteur introduit dans ses oeuvres telles que les cases de circoncision, la caste des griots, etc., dans L'Enfant noir, ainsi que les dieux et les ancêtres, y compris la généalogie.

Il est également clair que l'aspect axiologique du logis traditionnel africain se précise avec justesse dès que les habitants du logis se mettent en Relation avec les autres cultures du monde. Ainsi au lieu d'aveugler l'Africain, les cultures étrangères lui renvoient des rayons réfractaires de sa propre culture. Le premier effet du contact avec les cultures étrangères est soit un éblouissement, soit un choc. Dans un cas comme dans l'autre, aussitôt passé ce premier effet, l'Africain procède à une réaction comparatrice des deux réalités culturelles en contact dans son esprit. De cet exercice spirituel ressort la poétique du logis traditionnel qu'il ne comprenait peut-être pas très bien, mais qui se dégage et s'affirme avec une acuité étonnante. Voilà le mécanisme spirituel à l'origine des oeuvres telles que Le Patron de New York, Un Nègre à Paris de Dadié, L'Enfant Noir, Dramouss, etc. C'est-à-dire qu'un aspect de ce logis touche à l'esthétique africaine dont on retiendra ici la définition avancée par Abraham Chapman:

The Black Aesthetic [...] celebrates and seeks to give the fullest possible expression to the original styles of life, rhythms, images, sensibilities, musical patterns, and forms of language usage and idioms which Black people have developed as part of the total Black experience and the Western world. (397)

(L'esthétique négro-africaine [...] glorifie le mode de vie typique des Noirs, les rythmes, les images, les sensibilités, les styles musicaux et les formes de langages et d'idiotismes développées par le Noirs en tant que peuple; elle cherche à leur donner l'expression la plus complète comme partie intégrante de la totalité de l'expérience des Noirs en Afrique et dans le monde occidental.)¹⁷

Les écrivains africains ainsi que les personnages qui peuplent leurs ouvrages ayant grandi dans des milieux ruraux restent profondément attachés aux moeurs et aux valeurs de leurs sociétés même après avoir quitté celles-ci. Car ce sont ces moeurs et valeurs qui les définissent et leur confèrent leurs particularités identitaires en tant que des étants culturels. Ces moeurs et valeurs sont très importants et utiles dans cette étude, puisqu'ils sont des composants importants qui déterminent pour toujours l'identité de la personne africaine. Les usages sociaux et les principes culturels que l'auteur africain d'expression française cherche soit à promouvoir soit à dénoncer forment une partie intégrante de ce thème du logis, car ils contribuent à la formation des couches et des sédiments de la personnalité africaine d'une part et des sociétés et communautés africaines de l'autre.

*

* *

¹⁷ Toute citation en anglais est donnée dans cette thèse dans la langue originale et est suivie, entre parenthèses, de sa traduction en français faite par l'auteur de la thèse.

On doit remarquer que jusqu'ici j'ai employé les termes sociétés et communautés plutôt que pays en parlant des populations africaines. C'est parce que ce dernier terme est plus restrictif que les premiers quant à la superficie du groupement des peuples africains; d'autant plus que les frontières qui séparent les "pays" africains, imposées par les colons occidentaux sans égard à la dynamique sociale ni à la cohérence ethnique ni à la volonté de la population locale, n'ont servi qu'à fragmenter, qu'à séparer les gens de la même tribu qui sont devenus membres de pays différents, donc aliénés les uns des autres. Ainsi, les Yoruba se trouvent au Nigéria et au Bénin; ceux du Nigéria (18 850 000) sont anglophones tandis que leurs frères et cousins se trouvant au Bénin (465 000) sont francophones et étaient, jusqu'en 1960, citoyens français. De même que 861 000 de la population Ewe se trouvent aujourd'hui au Togo, tandis que 1 615 000 des membres de la même ethnie qui ne sont séparés de leurs cousins togolais d'expression française que par une autoroute, sont Ghanéens et anglophones. La Côte-d'Ivoire, la Guinée (où ils s'appellent les Maninka), le Mali et le Sénégal se partagent les Malinké.¹⁸ Jacques Nantet reconnaît les problèmes que cette répartition et séparation arbitraires d'un peuple pose au recensement des apports culturels du peuple en question dans son Panorama de la littérature noire d'expression française: «les frontières des ces États [africains] séparent parfois ce que l'histoire – et donc les traditions culturelles ethniques

¹⁸ Ces chiffres sont fournis par Johnstone. Philipson, en parlant des Malinké souligne le fait que la même ethnie africaine s'étend sur plusieurs divisions géographiques: "The Manding are not one tribe but a group of linguistically related peoples extending from Southern Mali and Upper Volta [Burkina Faso] to the littoral states of Senegal, Guinea, Sierra Leone, Liberia and the Ivory Coast" (172). (Les Malinké ne sont pas une tribu, mais un groupe de gens partageant une parenté linguistique, et allant du Sud du Mali et la Haute Volta (Burkina Faso) aux États sur la côte tels que le Sénégal, la Guinée, le Sierra Leone, le Libéria and la Côte d'Ivoire).

fondamentales – unit» (12). Voilà ce qui explique les variations: ressemblances et aussi divergences qui se font remarquer au sein de ces sociétés. C'est qu'au soubassement culturel ethnique fondamental s'ajoutent dans certains cas – et dans d'autres se surimposent – des couches culturelles étrangères. Car, quoique issues d'un ancêtre commun (donc du même "logis" traditionnel), ces populations n'interprètent ni n'aperçoivent plus les mêmes réalités de la même façon. On n'aura donc pas tort de constater qu'il s'opère déjà une espèce de fragmentation, de dislocation du logis traditionnel africain et surtout d'érosion de ces valeurs culturelles. Ainsi, avant même de le quitter, au sein de son logis, l'Africain assiste, depuis ses premiers contacts avec le monde extérieur, à l'assaut de son logis.

Il se dégage déjà de cette analyse deux constantes contradictoires: nous voyons d'une part l'habitant du logis traditionnel qui résiste de toutes ses "forces" à cet assaut de son logis par le monde extérieur, et d'autre part ce même habitant qui y succombe. Jusqu'à quel point cette dialectique est-elle maintenue, et par quels moyens ?

CHAPITRE 1

LIEU-DÉPOSITAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL

Le logis, je l'ai mentionné dans l'introduction, est le lieu résidentiel des us et coutumes d'une société quelconque. L'éducation de l'homme commence dans cet espace anthropologique où s'érigent en souverains les usages de toute société. C'est au logis que commencent les premiers rapports interpersonnels (en d'autres termes, la Relation, ne serait-ce que dans sa forme la plus rudimentaire). La langue qui, dans la conception saussurienne, est un produit et un outil social (puisqu'elle exprime non seulement les réalités et les rêves de la société, mais aussi lui appartient en propre), est d'abord acquise au logis. Mais quels sont les moyens par lesquels la langue et d'autres composants du patrimoine culturel – telles que les arts, la religion, toute la gamme de la culture – sont conservés au logis ? Que se passe-t-il avec ces composantes de la culture au moment où le personnage quitte le logis ? Deviennent-elles caduques ?

Laye Camara nous présente en détail les circonstances qui ont concouru à la rédaction de son premier ouvrage, L'Enfant noir: il vivait seul à Paris, "exilé" du logis; il avait froid, et assez souvent, faim; il était pauvre. Avant son temps d'"exil" il n'avait jamais connu la faim ni toute autre situation adverse du moment: il avait vécu dans la plénitude de l'harmonie familiale et sociale; il avait été entouré de la chaleur humaine et physique

de l'Afrique. Cette chaleur de l'Afrique lui manquait à Paris. Il était pour ainsi dire dé-logé de son logis, de son "pays-d'avant". Rien d'étonnant si ce poète-exilé ait recours au souvenir activé par l'imaginaire poétique, seul moyen qui lui permette de "s'évader" de son pays d'exil, pour regagner, par l'intermédiaire de cet imaginaire, le bien-être du pays-d'avant. Par le truchement du souvenir-imaginaire, le poète recrée à Paris le logis africain de son enfance séparé de lui par un grand espace-temps. Au fur et à mesure qu'il écrivait, ce logis poétique qui était au départ sous forme d'un «invraisemblable tas de feuillets et de notes hâtives, sans ordre, sans suite» («Souvenirs», 12), opère un exorcisme chez le poète, en lui faisant oublier les dures réalités de l'ici et le maintenant:

Je ne me sentais plus abandonné: il me semblait que mes parents vivaient à mes côtés; je leur parlais et ils me parlaient; j'avais le coeur plein de leur chaleur, et au dessus de ma tête, ce n'était plus une misérable lampe électrique qui éclairait ma table et les feuillets que je griffonnais hâtivement, c'était le soleil d'Afrique même qui dardait ses rayons [...]
n'étais-je pas assis dans mon foyer et ne parcourais-je pas les routes de mon pays natal ? (Souligné par moi)

La création artistique à laquelle l'auteur s'était occupé avait donc le rôle premier de suppléer au logis absent, de le rendre immédiatement présent; il avait l'effet thérapeutique de diffuser chez l'auteur l'intensité du sentiment de solitude et de nostalgie. Antidote contre l'angoisse de l'exil, le projet d'écriture a également chez l'auteur un deuxième rôle, pas moins important que le premier: un rôle pragmatique et utilitaire qui consiste à sauver de l'oubli le contenu du logis et à le fixer de manière

permanente dans la conscience de tous. C'est ce dernier rôle de l'écriture – engagement politique et idéologique de sa part – qui a donné à Laye Camara le courage de poursuivre son entreprise créatrice jusqu'à son terme:

Et peut-être n'aurais-je pas mené ce travail à sa fin, si à mesure que le livre se faisait, je ne m'étais aperçu que je traçais de ma Guinée natale un portrait qui, certainement ne serait pas celui de la Guinée de demain, qui déjà n'était pas celui de la Guinée d'aujourd'hui. (13)

Cette Guinée natale qui n'est plus – et qui n'était déjà plus au moment de sa rédaction – c'est le logis traditionnel; c'est le foyer familial que l'imaginaire poétique lui permettait de recréer et de revivre à Paris; c'est la «civilisation malinke [...] une très vieille civilisation, une civilisation qui avait des structures solides» (13). Le logis revêt ainsi une signification très importante en ce qu'il sert de lieu-dépositaire du patrimoine culturel de cette «vieille civilisation» aux structures solides, même s'il est en voie de disparition au moment de l'acte rédacteur. De là l'effusion nostalgique chez l'auteur au fur et à mesure qu'il «revoit» et «revit,» pièce par pièce, les composantes de son cher logis: lieu de l'enfance *in*-retrouvable. Pareil au Jardin d'Éden biblique, c'est un lieu à jamais perdu, et dont chaque jour nous éloigne pour toujours; mais l'auteur arrive à le faire ressurgir devant lui par l'imaginaire poétique. En d'autres termes, selon Camara, où qu'il aille, l'habitant du logis traditionnel africain porte en lui son logis; il devient ainsi lui-même une extension du logis.

Parmi les composantes du patrimoine culturel en dépôt au logis, il faut compter la famille (par laquelle la société se perpétue), qui transmet les moeurs et valeurs culturelles de la société de génération en génération; la langue, les arts, les métiers, et la religion.

La Structure familiale

A la base du patrimoine culturel africain se trouve la famille. Noyau et, donc, unité fondamentale de la société, la famille joue le rôle primordial d'assurer la survie de celle-ci.¹⁹

La famille n'est pas seulement le soubassement de la société, elle est le centre de la vie de l'individu. Composée du père, de la mère, des co-épouses²⁰ et de leurs enfants, elle s'élargit en Afrique noire francophone (en Afrique entière, en effet) pour englober tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, entretiennent une parenté avec la famille nucléaire, même les belles-familles; ainsi que les ancêtres qui veillent sur les vivants et surveillent leurs pas. Ainsi la famille est-elle un lieu de grande sécurité, un lieu d'où toute solitude est bannie. Nous sommes trop loin, en Afrique, de la notion de la structure

¹⁹ Cette description de la famille traditionnelle antillaise pourra également s'appliquer à la famille traditionnelle africaine à laquelle elle est associée: «Au centre de [la] structuration sociale, la famille tient une grande place et joue un rôle important en tant que cellule de réponses et de régulation aux besoins du groupe social» (Armet, 12).

²⁰ Le père de Laye Camara est polygame. Il est courant en Afrique noire, surtout dans les sociétés musulmanes, de voir des familles où l'homme est marié à plusieurs femmes. (Voir aussi Le Maître de la Parole et Dramouss du même auteur, Les Bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane, parmi d'autres.)

familiale telle qu'elle se présentait depuis quelque temps avant la publication de L'Enfant noir. Chez Mauriac et chez Cocteau, par exemple la cellule familiale est menacée de désintégration. La famille africaine dont Camara brosse le tableau dans son première ouvrage ne se présente pas comme le lieu clos de Thérèse Desqueyroux où, à la place de l'amour, il n'y a que la haine dans les yeux qui s'entrecroisent, où l'incommunicabilité et la solitude caractérisent les membres, ceux-ci tramant et nouant des complots meurtriers contre d'autres membres de camp ennemi. On parle même de l'aliénation amoureuse chez le couple de Mauriac, qui le noyau de la famille. Roda Kanawati fait cette remarque à propos de cette aliénation chez Bernard et Thérèse: «Si toutefois la présence de l'être aimé devient torture, c'est qu'elle n'est pas simple, car elle est paradoxalement présence et absence» (152). Dans ces conditions, on comprend bien que cette famille stérile où manque l'enfant est sans lendemain. Tout comme celle des Enfants terribles de Cocteau où Paul et Elisabeth sont aux prises avec une fatalité qui abat toute la famille à ras de terre. Si Thérèse s'évade d'Argelouse pour fuir la mort de cette île déserte (au sens pascalien du terme) qu'est la famille Desqueyroux, il n'y a plus âme qui vive dans la famille des enfants terribles. En effet, on a l'impression d'assister à la fin de la famille française. La famille africaine se poétise de façon tout à fait différente, comme on le voit chez Camara.

L'Enfant noir de Laye Camara, s'ouvre sur une scène de famille où l'on rencontre pour la première fois l'enfant-héros-narrateur, âgé de cinq ou six ans, en pleine

jouissance du soin familial. Si cette oeuvre autobiographique²¹ débute par la description de la famille, c'est pour montrer la place que celle-ci occupe dans la conscience psychique de la personne africaine. Citons intégralement le tout premier paragraphe:

J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père. Quel âge avais-je en ce temps-là ? Je ne me rappelle pas exactement. Je devais être très jeune encore: cinq ans, six ans peut-être. Ma mère était dans l'atelier, près de mon père, et leurs voix me parvenaient, rassurantes, tranquille, mêlées à celle des clients de la forge et au bruits de l'enclume. (9)

Pour bien apprécier la place capitale de la famille dans la vie du héros-narrateur, il faut remarquer avec quelle force elle s'est empreinte dans sa mémoire, pour que la famille soit le premier élément que ce souvenir d'enfance présente au lecteur. C'est que l'univers de l'enfant, limité au départ à ce lieu clos, était marqué par le merveilleux, par l'ineffable, par l'ineffable pendant les années décisives de sa vie. Même si cet univers s'élargit au fur et à mesure que grandit l'enfant-héros, s'il disparaît avec ses merveilles à mesure qu'il découvre le monde, le souvenir qu'il en garde ne le quittera jamais plus. C'est un univers qui représente le bonheur, la sécurité, la stabilité originels que viendront éroder les orages de la vie adulte. Ce bonheur, ces sécurité et stabilité, incarnés par les parents et leur présence physique et affective, se traduisent par l'insouciance et le sans-gêne avec lesquels le jeu du héros se poursuivait «près de la case

²¹ L'Enfant noir forme, avec Dramouss qui lui fait suite, l'oeuvre autobiographique de Laye Camara. Le premier présente la vie du héros, Laye, et son éducation tant coutumière qu'occidentale depuis sa tendre enfance jusqu'à son départ en France. Et le dernier présente la vie du héros (que l'auteur nomme Fatoman dans ce deuxième volet), en France, sa rentrée en Guinée après six ans, les problèmes de la Guinée post-coloniale, la désillusion du héros, son retour en France et sa rentrée définitive à son pays natal.

de [son] père». Ce père, homme dont la parole fait autorité, homme à caractère et pouvoirs mystiques, confère au fils une grande assurance et fierté: «N'était-ce pas mon père qui était le chef de la concession ? N'était-ce pas lui qui commandait tous les forgerons de la région ? N'était-il pas le plus habile ? Enfin, n'était-il pas mon père ?» (18). Le père du héros – «chef d'une innombrable famille» – est un père qui inspire honneur et fierté, d'autant plus qu'il sert de trait d'union entre les ancêtres et les vivants, puisqu'il lui est échu en partage le droit exclusif de recevoir le génie de sa race.²² Et par voie de conséquence, «la case de mon père», (le logis) devient pour le héros-narrateur un lieu sûr, lieu de sécurité, lieu imprenable. Car ce père s'impose à tout le monde par son savoir-faire, par son métier, mais surtout par ses compétences surnaturelles. La famille est ainsi un élément du logis d'une importance capitale surtout quand elle est identifiée avec les «voix rassurantes et tranquilles» du père et de la mère.

On doit remarquer aussi que la mère est si importante dans la vie de l'auteur qu'il lui a dédié son premier ouvrage, L'Enfant noir. La mère, qui incarne la beauté, la grâce et toute la tendresse de la femme noire, est identifiée avec le logis jusqu'au point où elle se confond avec lui. Plus que le père, elle a beaucoup marqué la vie du narrateur à qui

²² L'une des premières leçons que le narrateur a apprises dans sa vie est de ne jamais jouer avec les serpents qui font irruption dans la cour familiale; car ils sont dangereux. (9-10) Il voit sa mère tuer les serpents chaque fois qu'il en présente un dans la concession (14). Mais il apprend aussitôt de la mère (15-16) qu'il en existe un qui «n'est pas un serpent comme les autres, il ne te fera aucun mal; néanmoins ne contrarie jamais sa course» (15). L'enfant-narrateur apprend aussi que ce serpent est le génie de sa race et que, de temps en temps, il rend visite à son père. Celui-ci lui expliquera en détail toutes les vertus du serpent dont il faut retenir:

«c'est moi qui règne sur tous les forgerons des cinq cantons du cercle. S'il en est ainsi, c'est par la seule grâce de ce serpent, génie de notre race. C'est à ce serpent que je dois tout, et c'est lui aussi qui m'avertit de tout. Ainsi je ne m'étonne point, à mon réveil, de voir tel ou tel m'attendant devant l'atelier: je sais que tel ou tel sera là. Je ne m'étonne pas davantage de voir se produire telle ou telle panne de moto ou de vélo, ou tel accident d'horlogerie: d'avance je savais ce qui surviendrait. Tout m'a été dicté au cours de la nuit» (19).

elle est rattachée par ce noeud mystique et invisible que l'on appelle maternité. Camara parle de sa mère en ces termes affectueux dans sa dédicace:

[...] toi qui me
portas sur le dos, toi qui m'allaitas,
toi qui gouvernas mes premiers pas,
toi qui la première m'ouvris les yeux
aux prodiges des la terre, je pense à
toi [...].

.....

toi Dâman, ô ma mère, toi qui
essuyais mes larmes, toi qui me
réjouissais le coeur, toi qui patiem-
ment supportais mes caprices,
comme j'aimerais encore être près de
toi, être enfant près de toi ! («À ma mère»)

Les différents rôles de cette mère la rendent d'autant plus chère que l'auteur se trouve très loin d'elle au moment de l'acte rédacteur. L'exil qui impose chez Camara une distance physique entre l'enfant et sa mère impose aussi à l'exilé l'exercice mental, la réflexion dirigée vers la mère. Cette réflexion déclenche un flot de doux souvenirs qui valorisent la mère et la rendent plus chère encore. Plus loin, le narrateur nous présente le mystère, les choses inexplicables auxquels la mère est associée: «N'y a-t-il pas partout des choses qu'on n'explique pas ? Chez nous, il y a une infinité des choses qu'on

n'explique pas, et ma mère vivait dans leur familiarité» (74). Sa mère détient de surcroît du pouvoir mystique et surnaturel, ce qui s'explique par le fait qu'elle est née immédiatement après ses frères jumeaux (75). Les voisins reconnaissent ces pouvoirs et, en conséquence, tiennent la mère du narrateur en haute estime, la distinguant non seulement des autres femmes mais de tous les membres de la société, donc du commun des mortels. La scène du cheval têtu servira d'exemple de la manifestation du pouvoir surnaturel de cette femme. Couché obstinément en pâture, ce cheval refuse toute injonction de la part de son maître pour le ramener dans l'enclos avant la nuit. Toute tentative ayant échoué, le maître recourt à l'autorité surnaturelle de la mère du narrateur qui s'adresse au cheval en ces termes:

S'il est vrai que, depuis que je suis née, jamais je n'ai connu d'homme avant mon mariage; s'il est vrai encore que, depuis mon mariage, jamais je n'ai connu d'autre homme que mon mari, cheval, lève-toi ! (75)

Le narrateur affirme que «le cheval se leva incontinent et suivit son maître». Même si ces pouvoirs sortent du quotidien, il ne faut pas trop s'en étonner; car la mère du narrateur jouit de la faveur divine des ancêtres qui lui accordent, tout comme à son mari, des révélations dans son sommeil:

Ma mère était avertie [des] manoeuvres durant son sommeil; c'est la raison pour laquelle on ne la réveillait jamais, de peur d'interrompre la déroulement de ses rêves et des révélations qui s'y glissaient. Ce pouvoir était bien connu à nos voisins et à tout notre quartier; il ne se trouvait personne qui le contestât. (77)

Respectueuse et partisane des moeurs sociales, la mère du narrateur devient par là gardienne de la tradition. C'est parce qu'elle se montre fidèle aux usages sociaux, semble dire le narrateur, qu'elle fait l'objet de la distinction privilégiée que les ancêtres accordent à leurs serviteurs les plus dévoués.

Les deux parents se révèlent ainsi des êtres puissants dont l'aspect mystique et surnaturel rassure et renforce le sentiment de sécurité chez l'enfant-narrateur. Non seulement ressent-on ce sentiment de sécurité, mais il y a une atmosphère de plénitude de vie, de bonheur qui règne dans le texte de Laye Camara.²³

La mère, détentrice de la clé aux secrets de l'univers traditionnel africain est surtout associée à l'Afrique mystérieuse, à l'Afrique fantastique du temps ancien (c'est-à-dire précoloniale), à l'Afrique dont le vécu réel culturel a tant échappé à l'imagination et à la compréhension coloniales. Incapable de pénétrer l'opacité²⁴ du réel africain, l'imagination coloniale occidentale l'a stigmatisée non pas comme incompréhensible, mais comme primitif, mais comme barbare. Afin de lever cet opacité-obstacle, le colonialisme mit en oeuvre tout son appareil politico-culturel par lequel il conditionna l'Africain – en lui imposant le modèle occidental qui se voulut universel – à

²³ “Growing up in such an environment, nous dit Moore, Laye was able to know intimately a life which was still in tact [...], so rich in dignity and human values.” *Seven African Writers*, (26). (Dans cet environnement où il a grandi, Laye a pu connaître de façon intime tout la plénitude de la vie [...], une vie si riche en valeurs et dignité humaines.)

²⁴ L'opacité est un terme de la poétique glissantienne par lequel le poète reconnaît et réclame le droit de toute culture à la différence. C'est-à-dire que, pour Glissant, toute épaisseur socio-culturelle de toute société est valable et authentique et ne doit pas être soumise à des analyses moyennant des modèles qui soient étrangers à la culture en question. Dans la Relation, les relatés (gens, cultures en relation) n'ont pas le droit de poser comme condition de la Relation la transparence, c'est-à-dire la compréhension des plis et replis de cette épaisseur socio-culturelle. Il ne faut pas chercher à reconstruire la Tour de Babel. Notre dispersion appelle nos différences. La compréhension n'est donc pas une condition requise dans la

n'éprouver que du mépris pour sa propre culture.²⁵ On comprend donc combien, par son entreprise littéraire, par son approche politique et idéologique, Laye Camara s'était effectivement engagé dans la cause de la Négritude des années 1950 et 1960 qui visait à revaloriser ce réel culturel et l'humanisme négro-africains ainsi qu'à retrouver pour l'homme Noir sa place dans la ronde mondiale.

C'est sous cette optique que la personne et le rôle de la mère du narrateur prennent leurs pleins sens et signification. Cette mère, d'ordinaire silencieuse et soumise à son mari, devient intransigeante dès que la protection de son enfant s'est avérée incertaine; dès qu'elle se rend compte que le sort de son fils reposera dans les mains d'un pays étranger, la France, en l'occurrence. Elle devient alors intraitable et opiniâtre. Aussitôt que son mari s'approche d'elle pour lui annoncer la bourse attribuée à leur fils et son départ prochain pour la France, elle se montre non seulement autoritaire mais hostile: «Si c'est pour le départ du petit en France, inutile de m'en parler, c'est non !» (216) dit-elle avant même que son mari ne lui dise quoi que ce soit; et aussi «Non ! non ! [...]. Notre fils ne partira pas ! Qu'il n'en soit plus question !» (212). Ce non catégorique laisse apercevoir une finalité absolue dans la volonté inflexible d'une mère protectrice, d'une mère qui ne veut plus prendre aucune part dans l'aliénation culturelle continue de son enfant: «Tant d'années déjà, il y a tant d'années déjà qu'ils

Relation. Seule «l'opacité grandissant du monde, nous dit Glissant, [perpétue] un humanisme tiède, incolore et rassurant» (125-126).

²⁵ C'est pourquoi, se sentant agressé, Aimé Césaire déclare dans une formule dénonciatrice que l'on trouve dans son Cahier de retour au pays natal:

Et la voix
prononce que l'Europe nous a pendant des
siècles gavés de mensonges et gonflés de pestilences. (139)

me l'ont pris ! [...]. Et voici maintenant qu'ils veulent l'emmenner chez eux !» (216). Du point de vue de la mère, le héros s'est déjà trop engagé dans la voie de cette aliénation et c'est le moment de l'arrêter avant qu'il n'arrive au grand fleuve qui noiera certainement toutes ses sensibilités culturelles africaines. Symbole par excellence de l'Afrique, cette mère-Afrique endosse la responsabilité de protéger ses enfants contre les dures réalités de l'exil, contre toute acculturation. Bref, elle se dresse contre l'assaut de son logis. Nous développerons ce symbole de l'Afrique protectrice dans la deuxième partie de ce chapitre. Pour le moment, bornons-nous simplement à la constatation que la mère du narrateur est assimilée à l'Afrique traditionnelle, au logis traditionnel africain. Que tout comme dans la matrice l'enfant est attaché à la mère par le cordon ombilical, le narrateur est lié à l'Afrique par le truchement d'un réseau de composantes visibles et invisibles qui s'appelle le logis. Que si par conséquent le "grand pays" du narrateur lui manque en France, sa mère lui manque d'autant plus qu'elle est l'incarnation même de cette Afrique. Et que de même que la coupure du cordon ombilical ne rompt pas le noeud mystique reliant le fils à sa mère, de même que ni l'errance ni l'exil (ni l'espace ni le temps) ne pourront en rien séparer pour toujours les personnages de leur logis africain. Car cette mère symbolise, comme disent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, «la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture».²⁶ Il s'ensuit que le héros restera attaché à cette mère-Afrique à tout moment, surtout dès qu'il ressent dans sa vie les besoins élémentaires: ceux de l'abri, de la chaleur humaine, de la tendresse et de la nourriture.

²⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, (497).

La mère du narrateur remplit admirablement son rôle de “conscience” de la famille. Un dicton igbo ne dit-il pas que «l’homme est la tête du foyer, mais la femme en est le coeur et l’âme»? “Coeur” et “âme” du logis traditionnel, la femme est aussi l’appareil détecteur et sensoriel de la famille traditionnelle contre toutes forces agressives: la mère du narrateur est la première personne à lui apprendre à combattre de toutes ses forces les adversaires de sa race (représentés par les serpents maléfiques), et à reconnaître les «alliés surnaturels de son destin» (représentés par le serpent-génie-totem). Ces premières leçons de la vie, cette prise de conscience s’ancrent fortement dans l’esprit de l’enfant-narrateur, d’où sa reconnaissance à sa mère dans la dédicace: «toi qui la première m’ouvris les yeux aux prodiges de la terre, je pense à toi».

A part le narrateur, ses parents, ses frères et soeurs, il y a dans cette famille des «apprentis qui étaient loin de leurs parents» (69), que les parents du narrateur logent et nourrissent chez eux. Conformément à la vie communautaire africaine, ces apprentis ont tout en commun avec le reste de la famille et les parents du narrateur les élèvent comme leurs propres enfants:

Nous nous asseyions tous autour des plats fumants: mes parents mes soeurs, mes frères les apprentis, ceux qui partageaient mon lit comme ceux qui avaient leur propre case. Il y avait un plat pour les hommes, et un second plat pour ma mère et pour mes soeurs. (71)

On voit clairement que le logis africain est un lieu du donner et du recevoir, un lieu de la Relation. Dès la tendre enfance le narrateur apprend non seulement à vivre en harmonie avec les autres membres de la race humaine qui n’appartiennent pas à sa famille

immédiate, mais aussi à partager ses “ressources” avec eux. On ne doit donc pas s’étonner que, issu de ce genre de famille, le narrateur se sente tellement seul à Paris. Rien d’étonnant non plus s’il se lie, en France, avec une famille – celle de “Tante Aline” et de Françoise – pour combler le vide affectif créé dans sa vie par la famille absente: c’est sa façon de recréer, sur le plan concret et personnel, le *logis absent*, de nous le rendre vivant, de l’actualiser puisqu’il vit en lui. Car le logis de l’Africain n’est pas simplement «sa place au soleil», c’est une partie intégrante de sa personnalité; c’est un lieu élu de rencontres où le passé pactise avec le présent pour forger l’avenir, la destinée, de la personne africaine. Les occupants du logis traditionnel africain y sont en contact continu avec leurs aïeux qui s’allient à leur train de vie, à leurs aventures quotidiennes, bref, à leur étant-dans-le-monde, dans le but de leur servir des «yeux qui voient au-delà de la vie physique» ainsi que de force supérieure en réserve contre les éléments adversaires qu’ils rencontreront au cours de l’aventure qu’est la vie humaine.²⁷

Voilà pourquoi ce logis, bastion sûr pendant l’enfance du narrateur, est tant regretté. La société traditionnelle africaine inéluctablement engagée dans la voie de transformation par suite d’un flux d’événements, jouit de moins en moins de cette sécurité, de cette harmonie familiales. Contrairement à cette société traditionnelle, la société moderne est une société où la vie spirituelle perd sa force et sa vitalité traditionnelles, société où le merveilleux, le fantastique et l’inexplicable ont perdu leur place face à de nouveaux idéaux axiologiques. D’où l’entreprise quasiment apologétique de témoignage chez les écrivains. «Mais le monde bouge, le monde change, et le mien plus rapidement peut-être

²⁷ Dans son *Maître de la Parole*, Camara appelle cette aventure le destin commun à tous les hommes:

que tout autre», nous dit le narrateur de L'Enfant Noir; et puis «il semble que nous cessons d'être ce que nous étions, qu'au vrai nous ne sommes plus ce que nous étions» (80).

La langue et le logis

Jean Dubois définit la langue comme «un instrument de communication, un système de signes vocaux spécifiques aux membres d'une même communauté» (276). Cet «instrument de communication» est un véhicule essentiel qui permet aux membres d'une communauté de communiquer entre eux et d'exprimer leurs visions du monde communes. Cet instrument, ce produit, cet outil social, est une partie intégrante du patrimoine culturel en dépôt au logis. Il est acquis de la façon la plus naturelle, au fur et à mesure que l'enfant prend conscience de son environnement, de son logis. De cette manière, la langue fait partie de l'identité culturelle de celui qui la parle. D'où le terme de langue maternelle. C'est-à-dire la langue que, depuis son enfance, il partage avec sa mère; c'est en cette langue que sa mère l'a nourri et élevé. Toute opération cognitive de l'enfant, tout découpage de la réalité, toute expression de ses sentiments se fait en cette langue. Ainsi la langue est-elle l'un des outils de la plus grande valeur que le logis fournisse aux membres de toute société. Elle vaut plus que toute monnaie légale,

«[...] notre mystérieux destin: celui du voyageur qu'est chaque homme sur la terre» (23).

puisqu'on pourrait bien changer de monnaie, tandis que, toutes choses égales, la langue vit aussi longtemps que la société qui la parle, et ne meurt qu'avec elle.

On sait que, historiquement, la langue indigène de l'Afrique antique est une langue orale et que toute production et diffusion littéraires se faisaient oralement. «[...] en effet, nous disent Jean-Louis Joubert et al., pendant des siècles, l'Afrique noire s'est méfiée de l'écriture, l'ignorant ou la réservant à des usages limités et spécifiques (religieux ou magiques par exemple)». ²⁸ A partir du moment où l'Afrique a embrassé l'écriture, elle a signé du même coup un pacte d'interpénétration avec d'autres cultures du monde. La portée de cette interpénétration n'étant pas contrôlable, c'est toute la gamme de ses cultures qui se verra désormais mise à nue. J.-L. Joubert et al. sont de l'avis que le passage d'une langue africaine de l'état oral à l'écrit entraîne la perte du caractère dynamique de cette langue: «En effet, une fois transcrit et traduit, un texte oral a perdu les caractères vivants de l'oralité: il est aplati, folklorisé, fossilisé» (22). C'est justement là le sort réservé aux langues africaines à leur contact avec les langues colonisatrices d'Europe.

Si la langue exprime la vision du monde de toute communauté, il s'ensuit donc que cette langue et le bagage culturel qu'elle exprime s'influencent mutuellement, puisque, selon Vinay et Darbelnet, «une langue est à la fois le miroir d'une culture et son instrument d'analyse». ²⁹ Or, on parle beaucoup du mystère qui entoure la personne

²⁸ Jean-Louis Joubert et al. (21).

²⁹ J.P. Vinay et J. Darbelnet, (260).

africaine;³⁰ il va donc de soi que sa langue soit aussi “mystérieuse” que la personne qui la parle. C’est pourquoi les oeuvres littéraires qu’il produira par la suite comporteront un élément de mystère.

Néanmoins, la première expérience que fait l’enfant africain dès qu’il commence à fréquenter l’école est son contact avec une langue étrangère (la française en l’occurrence) qu’il doit apprendre et maîtriser, s’il doit réussir dans la vie, puisque toute instruction se fait en cette langue. C’est aussi la langue de l’administration et de la politique de son pays. C’est cette langue qui lui ouvrira la porte au monde entier. Il apprendra donc, coûte que coûte, cette langue qui détient la clé aux secrets de l’univers.

Voilà pourquoi, au départ, l’école lui paraîtra à la fois passionnante et bizarre: passionnante dans la mesure où il y exerce son savoir,³¹ mais bizarre en ce que son nouveau savoir ne correspond en rien à son expérience, à son bagage culturel:

pour tous, quelque jeunes que nous fussions, l’étude était chose
sérieuse, passionnante; nous n’apprenions rien qui ne fût étrange, inattendu
et comme venu d’une autre planète; et nous ne nous lassions jamais

³⁰ Zahan note que “[...] the African hardly reveals his inner thoughts. He often allows uncertainty to cloud the essence of his thought or, even worse, he is content to leave his interlocutor in error when the latter has not succeeded in penetrating the workings or meaning of an act or institution [...] in Africa that which is hidden is truer and more profound than that which is visible” (53).

(L’Africain ne laisse guère apercevoir ses pensées les plus intimes. Il laisse souvent dans l’obscurité l’essentiel de sa pensée; encore pire, il ne se gêne pas de laisser son interlocuteur dans son erreur si ce dernier n’arrive pas à pénétrer le fonctionnement ou les significations d’une action ou d’une institution [...] en Afrique, le caché, le secret est plus authentique et plus profond que le visible.)

³¹ Il est intéressant de constater qu’en Martinique où les Français ont mené la même politique colonisatrice qu’en Afrique nous entendons l’écho du même enthousiasme chez José, le héros-narrateur de La Rue Cases-Nègres de Joseph Zobel:

«je sentis que j’étais un autre enfant. Je venais de vivre une journée pleine de figures, de choses et de résonances nouvelles. J’en étais exalté, vibrant, et sur mon amour de la rue Cases-Nègres et de tout ce qu’elle contenait, se juxtaposait l’amour de ce qui était pour moi un univers nouveau» (108).

d'écouter [...] Ce tableau noir était notre cauchemar: son miroir sombre ne reflétait que trop exactement notre savoir.³²

On doit remarquer que l'apprentissage de cette langue étrangère se fait au dépens de sa langue maternelle qu'il lui est rigoureusement interdit de parler à l'école. Il suffit de lire le Climbié de Bernard Dadié pour comprendre jusqu'à quel point l'école nouvelle veut déposséder l'enfant noir écolier de sa langue maternelle. L'administration scolaire coloniale ivoirienne voulant «proscrire l'usage des dialectes dans les écoles primaires [...] [et] de cette façon former rapidement des hommes vrais, des hommes qui, en toutes circonstances, jamais ne perdraient le nord» (109) invente le système de sanction au moyen d'un symbole qu'on remet sur le champ au coupable.

Le symbole n'est qu'un "morceau de bois" ou une "boîte d'allumettes"; ce n'est pas un objet lourd, mais il est bien lourd de significations. Comme son nom l'indique, il *symbolise* "l'échec" ainsi que la "culpabilité". L'échec parce qu'il désigne celui qui le porte comme un enfant qui n'arriverait jamais à apprendre le français: «Alors, vous ne comprendrez jamais le français ?» (109). L'incapacité linguistique chez cet enfant suggère un grand échec irrémédiable, car qu'apprendra-t-il d'autre s'il n'arrive pas à parler la langue française qui véhicule le savoir nouveau ? Cet écolier est aussi "coupable" parce qu'il enfreint un arrêté ministériel: «Défense de parler les dialectes dans l'enceinte de l'école»; se montrant ainsi rebelle au processus colonisateur et assimilateur. Est-il étonnant que l'inquiétude et la peur règnent chez l'écolier qui reçoit le symbole ?

Le symbole ! Vous ne savez pas ce que c'est ! Vous en avez de la chance.

³² Camara, (L'Enfant noir 84).

C'est un cauchemar ! Il empêche de rire, de vivre dans l'école, car toujours on pense à lui. On ne cherche, on ne guette que le porteur du symbole. Où est-il ? N'est-il pas chez celui-là ? Chez cet autre ? [...] Le symbole a empoisonné le milieu, vicié l'air, gelé les coeurs !³³

Mais pourquoi ce symbole est-il important dans notre discussion ? Parce que c'est un instrument politique de conditionnement, de domination. Par l'application de cette forme de sanction, l'administration ministérielle conditionne l'enfant africain à voir non pas sa langue maternelle mais la langue française comme cet "outil indispensable" dont nous avons parlé, qu'est la langue. Ainsi cet enfant apprend d'ores et déjà à mépriser toute la gamme de sa propre culture, véhiculée par sa langue maternelle se trouvant dans un rapport d'infériorité face à la langue, donc culture, étrangère triomphante. La seule présence de ce symbole dans la poche de l'écolier lui confirme, par toute la résonance officielle de cet objet-constat, de ce témoin à charge, que sa langue maternelle n'a pas le statut d'une langue, mais celui d'un dialecte.

N'est-il pas intéressant et révélateur de remarquer qu'en Martinique la même prohibition de la langue maternelle, dans ce cas le créole, fut mise en oeuvre ? Écoutons Glissant qui parle d'une situation analogue dans son Quatrième Siècle: «Ceux qui se faisaient surprendre à parler le créole, langue honteuse et prohibée: alignés, les mains offertes, les doigts joints et tendus vers le haut, pour recevoir chacun les cinq coups de règle» (258).

³³ Dadié (Climbié 107).

Ce qui ressort des deux situations différentes mais néanmoins similaires c'est cet acharnement répressif contre les langues locales par les promoteurs de la langue française. Les sanctions, symboliques ou corporelles selon le cas, visent, à longue échéance, l'aliénation culturelle de l'enfant noir, en Afrique comme en Martinique. Par la mise entre parenthèses de l'être culturel de cet enfant noir, le système colonial se montre coupable, à son insu, de la dépossession culturelle et de la déshumanisation caractérisée de cet enfant. Car lui imposer une langue qualifiée de «langue de circonstance»³⁴ au détriment de sa langue maternelle, c'est aussi anéantir l'être culturel de sa personne. Le symbole remis à l'écolier parce qu'il a parlé sa langue maternelle en est une pièce à conviction.

Les Arts et métiers

De quelque manière qu'on voie le concept de l'art – qu'il s'agisse de «ce que l'homme ajoute à la nature, c'est-à-dire ce qui est artificiel», ou d'un «métier exigeant une aptitude et des connaissances de la part de celui qui l'exerce», ou qu'il s'agisse de l'«expression par les oeuvres de l'homme, d'un idéal esthétique», ou encore d'un

³⁴ C'est le statut que Jean-Louis Joubert et al., dans leur classement des pays francophones, donnent à la langue française en Afrique noire francophone, au Maghreb, au Madagascar et au Liban: «Les pays où – conséquence de la colonisation – le français est **langue de communication** ou langue de circonstance, maîtrisée et pratiquée par une partie plus ou moins importante de la population» (8).

«ensemble des activités humaines créatrices visant à cette expression», ou tout simplement de «chacun des modes d'expression de la beauté», (qui sont toutes des définitions de ce terme fournies par Le Petit Robert) – l'art est essentiellement un moyen d'expression de la vision du monde d'un peuple. L'art comprendra donc la musique et la danse, l'architecture, la peinture et la sculpture. Par commodité méthodologique nous mettons à part les oeuvres littéraires; même si elles sont, elles aussi, un moyen d'expression, elles ne rentrent pas dans le cadre de notre discussion ici. La religion ne sera pas prise en compte ici non plus, puisqu'elle est étudiée sous une rubrique à part.

L'art africain comporte une dimension digne d'être soulignée: celle qui porte «un message de vie au-delà du visible». ³⁵ Car l'art traditionnel africain n'est exercé que par des initiés assermentés qui traduisent en forme d'art l'esthétique du mystère, du surnaturel du monde qu'ils côtoient. L'objet de l'art traditionnel n'est donc pas que ce que l'on voit; il comporte des "épaisseurs culturelles" qu'aperçoivent seuls les yeux avertis. C'est un art que les critiques les plus érudits n'arriveront jamais à apprécier à sa juste valeur mystico-esthétique tant qu'ils se serviront des modèles occidentaux. Il invite à la traduction voire même au déchiffrement des significations de toute courbe, de toute arabesque, afin d'accéder au message codé. Car, même les déformations répondent «à la

³⁵ C'est en ces mots que Jean Allary parle de l'art traditionnel africain dans son excellent article «Les Grandes heures de Dakar» (278). Voir aussi l'ouvrage de Geoffrey Parrinder, African Traditional Religion, dans lequel l'auteur qualifie la société africaine d'un "univers spirituel" (20 - 28). L'auteur parle aussi de cet univers comme étant chargé de forces et de pouvoirs invisibles aux yeux humains: «To Africans, the spiritual world is so real and near, its forces intertwining and inspiring the visible world that, whether pagan or Christian, man has to reckon with 'things invisible to mortal sight'» (10). (Pour les Africains le monde spirituel est si réel et immédiat, ses forces si sensiblement en évidence par ses côtoiements et influences du monde visible que, païen ou chrétien, l'homme doit tenir en compte "les choses invisibles aux yeux des mortels".)

nécessité d'accomplir une expression spirituelle donnée».³⁶ Ce n'est donc qu'au moment où l'on pénètre dans le champ symbolique de cette expression spirituelle que les pièces «nous font communier plus directement à leur message de vie».³⁷ Citons intégralement la définition donnée par Engelbert Mveng du Cameroun, qui voit l'art négro-africain comme une activité ainsi qu'un message:

L'art négro-africain est d'abord une activité créatrice dans laquelle l'homme se transforme en transformant le monde, par une opération qui unifie le destin de l'homme et le destin du monde à travers des gestes, des signes, la parole et des techniques minutieusement élaborées et transmises par la tradition. Voilà l'art négro-africain en tant qu'activité. Cette activité crée des signes. Ces signes portent un message: ils sont un langage. L'art nègre est donc le message de l'homme noir qui a pour vocabulaire l'univers des choses recréé par le génie humain.³⁸

Cet univers-vocabulaire (nous avons déjà dit que son langage et son message sont codés) comporte une partie symbolique et une partie rythmique, la symbolique ayant pour mission la transformation «du monde en un langage qui dit à l'homme, parmi la foule des choses, le nom des adversaires et des alliés de son destin», tandis que la rythmique «soumet cette transformation à des lois rationnelles qui recréent le monde au gré du génie négro-africain» (5). Expression non seulement du vécu réel de l'homme noir, mais aussi

³⁶ Camara. Dramouss, (168).

³⁷ Allary, (275).

³⁸ Cité par Jacques Nantet (4-5).

de la surréalité de son univers, l'art traditionnel africain porte donc un message qui appelle au décodage, message qui révélerait à l'homme «sa propre destinée». Dans ce langage secret, il «chante l'épopée de la Vie aux prises avec la Mort, de la Liberté dressée contre le Déterminisme» (5). Cet aspect de l'art traditionnel africain nous est présenté dans l'oeuvre autobiographique de Camara.

Le père du narrateur fait tout un exposé sur cet art traditionnel dans Dramouss, où l'on comprend que cet art se transforme, «se fait rare». Cet art tel qu'il est présenté par ce père déçu, comme une monnaie qui n'a plus cours, appartient au passé. En vacances en Guinée, après six années en France, Fatoman, le héros de Dramouss, découvre, après une matinée au marché guinéen, qu'il n'y avait plus de produits artisanaux locaux au marché. Le chapitre qui s'intitule «Dans l'atelier» commence par une course futile en ville de la part du héros-narrateur, comme si pour découvrir ce que l'atelier de son père avait encore de noble, de majestueux, de culturellement important, il fallait tout d'abord faire ce constat de la banqueroute artisanale et culturelle de la société "moderne". Le but de cette course est simple et, six ans auparavant, il l'aurait facilement réalisé: «Je voulais acheter des objets confectionnés par les artisans de la ville [...] pour les apporter à 'Tante Aline'» (157). Fatoman visite trois cordonneries successives, toutes aux étagères vides: «Les cordonniers étaient assis, les bras croisés, ou rafistolaient de vieilles chaussures» (158). Non seulement n'y a-t-il plus de ces objets d'art au marché, qui plus est des produits libanais, moins chers, remplacent les produits artisanaux guinéens (159); et plus loin, le narrateur insiste qu'au marché, «les ouvrages locaux et la marchandise

locale étaient absents [...]. Il n'y avait guère au marché que de la pacotille, toute cette pacotille importée d'Europe et du Nouveau Monde» (160-161).

A propos des sculptures africaines que son fils avait vues dans des musées parisiens, le père de Fatoman dit:

Je connais bien ces formes, mais je n'en fais pas. Cela se fait rarement, maintenant. Ces formes datent d'une époque lointaine, du temps de nos pères. C'était le temps où la biche qui surgissait sous l'herminette servait au culte, à la magie. Un temps où le forgeron-sculpteur était sorcier, était prêtre, et où il exerçait plus qu'une activité artisanale, par le fait d'un art qui était constamment en relation avec le feu, pour la fusion du minerai, d'abord, pour le travail du métal, ensuite. L'arme qui sortait de ses mains était une arme qui blessait non pas seulement parce qu'elle est tranchante et bien maniée, mais parce que le pouvoir lui avait été accordé de blesser et de trancher. (165-166)

Le pouvoir surnaturel que les artisans-prêtres-sorciers accordaient aux objets d'art était une partie intégrante de cet art; il le définissait et le distinguait de l'art de toute autre culture. Aujourd'hui cependant, cet art traditionnel obéit aussi aux impératifs de l'époque moderne, de l'époque de la Relation; c'est-à-dire qu'il se dévêt de plus en plus du mystère, du message codé afin de pouvoir parler au plus grand nombre de gens possible. Ainsi, le père du narrateur dit à ce dernier:

il semble bien que nous, forgerons, sculptons de plus en plus en dehors de toute préoccupation religieuse [...] c'est que le mystère et le pouvoir ne

sont plus où ils étaient; c'est qu'ils commencent à se dissiper au contact des idées nouvelles. (166 -167)

Cette adaptation de l'art traditionnel aux «idées nouvelles», cette évolution ne s'accomplit pas sans grandes conséquences pour l'expression artistique, pour l'esthétique africaine, et par extension, pour le logis; parce que la partie dont cette esthétique s'est dépouillée, cette partie tout à fait africaine, risque de se perdre complètement, de disparaître. Conséquence logique: l'Afrique de demain ne connaîtra pas «les images [véritables de ses] ancêtres ([ni] l'image du plus lointain d'entre eux: le totem), [ni] les masques pour danses rituelles» (166).

Évidemment ! Car, dans L'Enfant Noir, Camara nous avait déjà fait assister à une séance du travail de l'or – séance qui se déroule dans une atmosphère de mysticisme, de magie et d'enchantement. Ce travail, déjà “alchimiste” en soi, revêt de surcroît un aspect tout à fait solennel et mystérieux pendant la fusion de l'or. Tout le processus se poursuit dans un silence total, toute précaution matérielle et rituelle préalable ayant été appliquée. Parmi ces précautions, l'interdit de travailler à proximité tout «métal sans noblesse» (tel le cuivre ou l'aluminium) est rigoureusement observé. Le narrateur nous dit en plus que «l'artisan qui travaille l'or doit se purifier au préalable, se laver complètement par conséquent et, bien entendu, s'abstenir, tout le temps de son travail, de rapports sexuels. Respectueux des rites comme il l'était, mon père ne pouvait manquer de se conformer à la règle» (32). A part cette purification rituelle, le père de surcroît s'enduit le corps «des substances magiques celées dans ces nombreuses marmites de gris-

gris» (33). Tout ce préparatif annonce déjà le caractère mystique de ce travail dont le point culminant se situe au niveau de la fusion.

Le seul qualifié pour mener cette phase du travail, le père adjure «les génies du feu, du vent, de l'or», tout en conjurant «des mauvais esprits» dans des incantations aphasiques que personne n'entend: «Ces paroles que nous n'entendions pas, ces paroles secrètes, ces incantations qu'il adressait à ce que nous ne devions, à ce que nous ne pouvions ni voir ni entendre, c'était là l'essentiel» (31). Mais il y a plus. Avant de commencer la dernière phase du travail – celle du martèlement de l'or refroidi – cet artisan de grand renom doit aussi prendre «appui pour ce qui demeurerait à faire et qui était le plus difficile» (32), en caressant le petit serpent noir lové sous sa peau de mouton:

Mais n'était-il pas extraordinaire, n'était-il pas miraculeux qu'en la circonstance le petit serpent noir fût toujours lové sous la peau de mouton ? Il n'était pas toujours présent, il ne faisait pas chaque jour visite à mon père, mais il était présent chaque fois que s'opérait ce travail de l'or. Pour moi, sa présence ne me surprenait pas; depuis que mon père, un soir, m'avait parlé du génie de sa race, je ne m'étonnais plus; il allait de soi que le serpent fût là. (32)

Toutes les indications sont ainsi réunies – les précautions rituelles préalables, la part exclusive du père dans la phase de la fusion de l'or, la cessation du travail de tout autre métal, le silence mystérieux, les incantations, la caresse du serpent – pour que le lecteur le plus incrédule comprenne et se convainque que l'or qui naîtra de ce processus magico-artisanal n'est ni un simple bijou ni objet d'art pur et simple, mais un produit riche en

significations, un produit porteur de pouvoirs surnaturels. Un objet d'art, oui. Mais un objet d'art que nul critique d'art non initié, se servant du paradigme occidental, n'arrivera jamais à apprécier à sa juste valeur; car «il porte un message de vie au-delà du visible». On doit donc regretter que cet art se fasse de plus en plus rare, que malgré le renouveau et la revalorisation de cultures négro-africaines des années 60 et 70, l'Afrique prononce de moins en moins haut, à travers son héritage artistique, ce message de vie au-delà du visible.

Nous avons indiqué que cet univers n'existe plus tel que l'enfant-narrateur l'avait connu; qu'il est en voie de disparition (idée qui sera développée au chapitre quatre de la troisième partie). C'est pour cette raison qu'il est tant regretté. L'enfant-narrateur s'étant transmué en narrateur-adulte, regrettera à jamais cet univers qu'il avait chéri et dont il rêve encore; mais un univers que le narrateur-adulte ne connaîtra plus; un univers dont il n'aura même plus conscience très nette. D'où les reminiscences, le recours aux souvenirs pour pouvoir recréer et revivre le logis ancien qui revêt déjà une importance mythique et épique.

CHAPITRE 2

STRUCTURES PROTECTRICES DU LOGIS

Afin de se maintenir, de se perpétuer, le logis érige des structures sociales qui le protègent et le défendent. Ces structures se présentent sous diverses formes: lois, croyances, tabous, mythes et légendes cosmogoniques, religions, etc., et des cercles humains qui se forment autour de ces structures. C'est la rigueur ou la malléabilité de ces principes ainsi que l'influence qu'ils exercent sur le héros et les personnages qui, dans une large mesure, déterminent le degré dont le ressortissant d'un logis donné arrivera à participer d'une culture étrangère. Puisque de nos jours la Relation s'impose, nous verrons dans quelle mesure les personnages qui nous sont présentés dans les textes étudiés participent de cette Relation. Ces structures protectrices du logis constituent-elles des obstacles insurmontables à cette participation ? Les personnages doivent-ils s'élever au-dessus d'eux-mêmes; doivent-ils se faire violence afin de pouvoir participer avec profit à la Relation ? Ou bien, sont-ils préparés, plus ou moins, à faire face à cette Relation ?

Il n'est pas difficile de constater que le logis traditionnel africain se montre comme une "mère jalouse" envers ses habitants. Pour ne pas laisser "corrompre" le patrimoine culturel, il y a tout un mécanisme en place qui protège et le patrimoine culturel et le logis

lui-même. Il y a tout d'abord des lois sociales. Ces lois sont pour la plupart des conventions, c'est-à-dire des usages, des modes de faire et d'agir convenus qui tiennent lieu des lois législatives; ce sont «des façons de vivre que le coeur sans doute emporte avec soi» (Dramouss, 10). Il y a par exemple dans l'Enfant noir quelques-unes de ces lois et conventions qui régissent les rapports sociaux ainsi que les conduites de la personne africaine. A Tindican, ville natale de la mère du héros-narrateur, il y a la "loi" du droit d'aînesse par laquelle l'aîné de la famille devient, parmi ses frères et soeurs, l'héritier (c'est-à-dire chef) de la famille. En cas des jumeaux, c'est le premier-né qui hérite de son père, comme c'est le cas de Lansana et son frère jumeau, oncles du narrateur. Cette donnée est très importante dans l'oeuvre autobiographique de Laye Camara en ce qu'elle nous renseigne sur la place que ce héros aurait dû occuper dans la société s'il n'avait pas succombé à la "tentation de l'Occident". Analyse apparemment innocente, quasiment non polémique, l'autobiographie de l'enfant noir se révèle ainsi une espèce de procès de l'occidentalisation du logis africain, une sorte d'élégie à la vie culturelle africaine. Cet enfant qui aurait dû hériter de son père la grandeur traditionnelle, la communion mystique avec la nature, le cosmos et le surnaturel, y compris les ancêtres; cet enfant, semble dire Camara, aura un héritage dont le contenu est plus occidental qu'africain, plus moderne que traditionnel.

Ainsi, dans la scène où nous trouvons le narrateur en consultation avec son père sur le rapport mystique de celui-ci avec le serpent-génie, après avoir expliqué les vertus du génie de sa race, le père dit à son fils:

Je t'ai dit tout cela, petit, parce que tu es mon fils, l'aîné de mes fils, et que

je n'ai rien à te cacher. Il y a une manière de conduite à tenir et certaines façons d'agir, pour qu'un jour le génie de notre race se dirige vers toi aussi. J'étais, moi, dans cette ligne de conduite qui détermine notre génie à nous visiter ... si tu veux en hériter à ton tour, il faudra que tu adoptes ce même comportement; il faudra désormais que tu me fréquentes davantage. (20, Souligné par moi.)

Mais on sait que cette condition n'ayant jamais été remplie, l'enfant-narrateur n'a pu rien hériter de ce génie, puisqu'au lieu de fréquenter son père il fréquentait l'école (tout comme son père l'avait bien prédit: «J'ai peur, j'ai bien peur, petit, que tu ne me fréquentes jamais assez. Tu vas à l'école et, un jour, tu quitteras cette école pour une plus grande. Tu me quitteras, petit» (20). Cette perspective ne peut que laisser et le père et le fils dans une situation de grand embarras et de peur: «Et je ne savais plus si je devais continuer d'aller à l'école ou si je devais demeurer dans l'atelier: j'étais dans un trouble inexprimable», dit le narrateur; et plus loin, il crie en pleurant: «Père! [...]. Père! [...] que dois-je faire pour bien faire ?» (21, 22). Cette situation-trouble traduit clairement le malaise ainsi que le grand embarras dans lesquels est installé l'Africain face à cet assaut de son logis traditionnel par les influences étrangères. Laye Camara ne nous laisse dans aucun doute quant à l'importance et la grandeur de sa lignée. Il nous dira plus tard dans Le Maître de la Parole: «Le dernier grand roi de Tabon s'appelait Waman Camara ou Fran Camara». Et pour épargner à ses lecteurs toute conjecture incertaine, le narrateur précise que «Tabon signifiait: maison du feu, ou maison des maîtres forgerons, ou par extension, pays des hommes qui ont apprivoisé le feu !» (33). Cependant, le héros a pris

la voie de l'errance qui mène loin de cette grandeur. Bien qu'il ait été circoncis et, donc, bien qu'il ait approché le seuil de sa place dans la société traditionnelle, il "renoncera" à cette grandeur et suivra le rythme que dicte la vie de la société moderne.

Au sein de la société traditionnelle, on remarque qu'il y a aussi des usages sociaux respectés par tout le monde, même si les raisons pour lesquelles on les respecte ne sont pas connues. La moisson du riz à Tindican est régie par certaines conventions: elle est faite par la collectivité et le même jour; chaque chef de famille doit cueillir les prémices avant que le tam-tam ne donne le signal pour la participation de tout le monde à la moisson: «Le jour venu, à la pointe de l'aube, chaque chef de famille partait couper la première javelle dans son champ. Sitôt ces prémices recueillies, le tam-tam donnait le signal de la moisson» (55-56). La scène des hommes du village, moissonnant ensemble et chantant à mesure qu'ils font la récolte, ne donne plus du travail l'image habituelle de labeur pénible et difficile, mais plutôt celle d'une activité festive. Nous sommes ici en présence d'un village en fête. Le narrateur dépeint cette union dans le travail et le sens de l'harmonie sociale qu'elle crée:

Ils chantaient, nos hommes, ils moissonnaient; ils chantaient en chœur, ils moissonnaient ensemble: leurs voix s'accordaient, leurs gestes s'accordaient; ils étaient ensemble! – unis dans un même travail, unis par un même chant. La même âme les liait, les liait; chacun et tous goûtaient le plaisir, l'identique plaisir d'accomplir une tâche commune. (63)

Le non-dit de ce tableau de l'harmonie sociale, de l'union dans le travail – ce que l'auteur semble passer sous silence mais qui est plus fortement éloquent, puisque le lecteur ne peut ne pas le remarquer – c'est que la vie moderne avec l'individualisme qu'elle engendre est coupable du manque d'harmonie et d'union dans la société africaine d'aujourd'hui. Ainsi l'auteur de l'Enfant noir porte-t-il une accusation contre la société africaine dite moderne d'avoir divorcé d'avec les moeurs traditionnelles. Et puisque les villages se sont vidés, grâce à l'exode rural, au profit des villes; et puisque les jeunes Africains méprisent la culture de la terre et le travail qui y est associé, la disette s'est installée dans plusieurs pays dont le sol est pourtant riche et fertile; mais ces pays n'ont pas les moyens économiques nécessaires, à défaut de rendement local, pour mettre à la disposition de toute la population les denrées alimentaires importées dont elle aurait besoin. L'oeuvre de Camara est donc, on ne peut mieux, d'une pertinence et d'une actualité étonnantes. Elle nous parle aujourd'hui en nous proposant le remède possible du retour à la culture agricole, et elle continuera à parler à la postérité.

Il convient de souligner ici que l'Afrique "antique" avait aussi ses usages, quelque peu différents de ceux d'autres périodes. La société présentée dans Le Maître de la Parole est antérieure par plusieurs siècles à celle de L'Enfant Noir. Dans la première on remarque différents usages tels que «le bain rituel de la jeune mariée» qui a lieu la veille du mariage et le lendemain du mariage, tandis que les vieilles femmes du village se présentent de bonne heure à la famille nuptiale à la recherche du "pagne de la virginité" qu'elles porteront le jour même à la famille, c'est-à-dire aux parents de la jeune mariée. L'arrivée de ce pagne annonce aux parents l'arrivée prochaine de leur «vache

traditionnelle destinée à récompenser [sa] mère pour la bonne de sa fille» (113), d'avoir «été trouvée sur le 'chemin de Dieu'» (112). La jeune femme à marier doit passer la veille de son mariage ainsi qu'une bonne partie du jour même du mariage entourée des «filles du groupe d'âge». La dynamique sociale de ces usages a de grandes conséquences pour le logis. Il s'agit ici de la notion et de la valeur de chasteté donc de la "pureté". Cette société qui valorise tellement la virginité de ses filles, et qui demande qu'on apporte la preuve de cette virginité à la connaissance de tous le lendemain de la première nuit nuptiale, cette société-là ne verra pas beaucoup de mariages de ses fils avec des filles étrangères. D'où l'impossibilité de Fantoman de se marier avec Françoise dans Dramouss. Car comment, la conscience tranquille, le ferait-il ? comment transgresserait-il un tabou ?

Toute jeune femme de cette société traditionnelle est tenue de se comporter d'une certaine manière afin de se montrer bien élevée (sur le chemin de Dieu) et faire honneur à ses parents, à sa lignée, au village entier. Elle apprend ce comportement dès le bas âge, le maîtrise, l'intériorise; et c'est pour lui remettre ce comportement dans la mémoire que la veille et le jour même de son mariage, les deux groupes de femmes – les jeunes filles de son groupe d'âge et ses aînées (les vieilles griotes) – se réunissent avec elle. Pour le premier groupe, c'est «l'unique occasion donnée aux camarades d'âge, d'imprimer un dernier bon souvenir dans le coeur d'une partante, souvenir qu'elle [aurait] pour évoquer dans les moments d'angoisse de sa vie de famille» (90). Et le bain rituel mené par le dernier groupe symbolise la purification de la jeune mariée, c'est le signe-symbole d'adieu à la jeunesse et l'adolescence d'une part, et d'autre part de "bonjour à la vie

adulte et de femme.” C’est un moment fort important dans la vie de la jeune femme et de celle de la société traditionnelle. C’est un moment d’autant plus significatif que cette jeune femme va tout à l’heure franchir le seuil de la vie conjugale. C’est donc ce moment propice que les femmes et mères expérimentées choisissent pour lui enseigner les dernières leçons de la vie avant qu’elle ne s’embarque pour ce monde inconnu qu’est pour elle la vie conjugale. Voici comment le narrateur présente cette scène: «[...] des vieilles femmes la conduisirent incontinent dans le lavoir pour le bain rituel. Elles la déshabillèrent puis l’aspergèrent tour à tour d’eau froide et d’eau tiède en lui murmurant à l’oreille les paroles que sa mère et sa grand-mère avaient entendues avant elle» (93-94). Cette leçon que la société a conçue pour ces filles et femmes est une partie intégrante du logis traditionnel. Son contenu nous renseigne sur la philosophie ainsi que les idéaux que prône cette société. «Sache Sologon Condé», disent les femmes expérimentées à la femme profane en la matière de vie conjugale, «que la vie est double» (94). Cette dualité, ou disons cette dialectique de la vie étant commandée par des forces supérieures à la volonté humaine, la futilité de toute effort humain pour y changer quoi que ce soit est évidente; la femme doit donc l’accepter avec équanimité, avec sérénité. Se montrer insatisfaite et mécontente de sa destinée serait non seulement inutile mais, bien plus, ce serait courir le grand risque d’endommager sa santé et, par conséquent, perdre sa joie et sa beauté: «Chassez la tristesse loin de vous. Une épouse doit être joyeuse pour être aimée» (93).

Cette philosophie traditionnelle africaine est complétée par une pédagogie détaillée et destinée à préparer et à affermir la jeune mariée dans son rôle de femme et, par la suite, de mère. Il convient de la citer en entier:

Sologon Condé, sache que dans l'acte de mariage, Dieu le roi tout-puissant a voulu nous différencier des animaux, mais de cet acte, il y a les beaux jours comme aujourd'hui, et il y a inmanquablement les mauvais jours; ta dignité de femme te commandera de les accepter tous avec le sourire [...] Ton honneur aussi t'engage de n'offrir ton coeur et ton corps qu'à ton époux et tu dois les lui offrir pleinement. Si tu bois l'eau de miel avec ton mari, il est naturel que tu acceptes de boire de l'eau de caïlcédrat avec lui, car ton dévouement et ta soumission aux lois du mariage sont le gage sûr du succès de tes enfants dans la vie. N'aie pas d'inquiétude, la coutume défendra fermement tes droits d'épouse; Dieux les garantira car il est grand, seul et Suprême; [...] il soutient celui qui se trouve sur le chemin de la vérité. (94)

Il faut remarquer de ce "cours" sur la vie de jeune mariée que ce sont les femmes expérimentées qui le lui enseignent, leurs expériences diverses y faisant foi. «Tel était l'usage dans tous les pays de la savanne», nous dit le narrateur (90). Cette société a donc conçu et élaboré une espèce de "pédagogie matrimoniale" par laquelle elle s'assure d'une cohérence sociale et qui est destinée à guider les jeunes familles en voie de se constituer.

Nous avons évoqué plus haut l'effet de cet aspect du logis sur l'Africain. Imbu des idéaux axiologiques spécifiques par lesquels il évalue les mérites des femmes,

l'Africain traditionnel ou celui qui prône sa culture ne saura accepter une femme étrangère comme bien élevée que si celle-ci incarne les mêmes qualités estimées par sa société. Pour arriver à épouser cette femme, cet Africain devrait se *dé-sensibiliser* culturellement, c'est-à-dire mettre entre parenthèse une partie importante de lui-même. Voilà ce qui explique pourquoi le Fatoman de Dramouss s'est trouvé dans l'impossibilité d'épouser Françoise qui s'est donnée à lui: «Maintenant, lui dit-elle, après s'être assurée que sa grand-mère était loin et que personne ne l'écoutait, maintenant, Fatoman, nous pourrions nous marier». «Pourquoi ? interroge Fatoman; «[...] Ne sommes-nous pas bien comme nous sommes, en toute amitié ?» (94). Françoise avait beau être belle, elle avait beau se montrer douce et sympathique envers le héros-narrateur, elle n'incarne pas la "beauté africaine" dont une composante importante est le logis traditionnel. En plus, il y a Mimie qui attend Fatoman en Guinée; et il n'hésite pas à l'insinuer dans sa question à Françoise: «Et puis, suppose un peu, Françoise, qu'il y ait là-bas une fille que j'aime depuis longtemps, depuis bien avant que je ne te connaisse» (94-95). En héros qui se cherche, qui entend retrouver en lui-même l'équilibre culturel que l'exil avait déstabilisé en lui, Fatoman combat de toute ses forces la possibilité de perdre l'un des moyens sûrs qui lui permettraient de réaliser cet équilibre. On comprend donc que sa vie sentimentale avec Françoise n'ait pas su se développer au-delà de l'amitié, que Françoise ne soit restée pour lui qu'une simple "correspondante," (26) qu'une "interlocutrice" (21).

On ne peut pas résister à l'interprétation de ce combat sentimental comme une prise de position politique et idéologique de la part de l'auteur qui dédie Dramouss, le deuxième volume de son oeuvre autobiographique, aux jeunes d'Afrique qu'il convoque

à écouter et à répondre à «l'appel des profondeurs» de l'Afrique, afin de promouvoir la pensée et l'imaginaire africains qui devront «nécessairement puiser [leur] force dans les vérités historiques de nos civilisations particulières, et dans les réalités africaines» (8). Cet auteur ne voit pas l'Occident comme porteur de réponses aux problèmes africains; pas plus que les Africains qui ignorent cet appel des profondeurs, c'est-à-dire qui, ignorant l'histoire culturelle de leur logis, s'ignorent eux-mêmes. Car, pour l'auteur, il faut sortir l'Afrique de l'impasse où elle s'est installée. Pour ce faire, il faudra (semble dire l'auteur) épouser les idéaux africains, il faudra prendre la parole et parler pour l'Afrique et amener l'Occident à “correspondre” sur pied d'égalité avec l'Afrique, à l'écouter, et non plus déterminer sa destinée.

CHAPITRE 3

VIOLABILITÉ OU INVOLABILITÉ DU LOGIS

Le logis traditionnel africain érige, nous l'avons vu, des structures qui le définissent, qui défendent et protègent le patrimoine culturel de ce logis. Mais nous savons aussi, grâce à Glissant, que la Relation s'est inéluctablement imposée aux cultures du monde. Car, dit-il:

Ce qui, provenant d'une tradition, entre en Relation; ce qui, défendant une tradition, autorise la Relation; ce qui, ayant quitté ou réfuté toute tradition, fonde un autre plein-sens de la Relation; ce qui né de la Relation, la contredit et la contient. (Poétique 107)

Nous nous trouvons donc en présence de deux dynamiques contraires ayant comme cible le logis traditionnel. Il n'est pas question ici de vérifier laquelle des deux l'emportera sur l'autre; il s'agit plutôt de déterminer l'efficacité des structures protectrices du logis afin d'établir dans quelle mesure le logis est violable ou inviolable.

Il suffit de lire les romans africains d'expression française pour se faire une idée du souci et de la préoccupation générale des auteurs quant à ce sujet. Dans l'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane, par exemple, le chef des Diallobé, guide socio-

politique et conscience culturelle de son peuple, souligne la tension problématique du choc des cultures:

Si je leur dis d'aller à l'école nouvelle, ils iront en masse. Ils y apprendront toutes les façons de lier le bois au bois [c'est-à-dire la technique] que nous ne savons pas. Mais, apprenant, ils oublieront aussi. Ce qu'ils apprendront vaut-il ce qu'ils oublieront ? Je voulais vous demander: peut-on apprendre ceci sans oublier cela, et ce qu'on apprend vaut-il ce qu'on oublie ? (56)

Les nouvelles connaissances, surtout la technique et la mécanique occidentales entraîneront avec elles l'oubli des manières de faire traditionnelles. Cet oubli qui se fait remarquer partout aujourd'hui en Afrique noire – francophone et anglophone – surtout sur le plan culturel, équivaut à la mort: mort de la sensibilité culturelle, mort de tout un aspect d'une civilisation. C'est à cette mort culturelle que la Grande Royale (personnage féminin d'une importance capitale dans le même roman) fait allusion quand elle dit: «L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux. Quand ils nous reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront pas» (57). C'est le logis traditionnel qui se verra ainsi violé dès que la jeunesse n'arrive plus à "reconnaître" ses aïeux.

Pourtant c'est la façon dont la quasi totalité des auteurs africains voit l'école nouvelle: elle tue la sensibilité culturelle chez l'enfant noir. Nous avons déjà signalé l'effort déployé et toute la peine perdue par la mère de Laye dans L'Enfant noir dans

son rôle protecteur. Son opposition au départ de son fils est motivée par son désir de le garder auprès d'elle, afin qu'il puisse garder intact cette sensibilité culturelle: «Tant d'années déjà, il y a tant d'années qu'ils me l'ont pris ! Et voici maintenant qu'ils veulent l'emmener chez eux !» dit-elle (217). La mère pense que par son opposition elle arrêterait la course de son fils vers le pays étranger, course dans laquelle il s'était engagé depuis son entrée à l'école primaire:

N'aurai-je donc jamais la paix ? hier, c'était une école à Conakry; aujourd'hui c'est une école en France; demain [...]. Mais que sera-ce demain ? C'est chaque jour une lubie nouvelle pour me priver de mon fils ! [...]. Ne te rappelles-tu déjà plus comme le petit a été malade à Conakry ? Mais toi, cela ne te suffit pas: il faut à présent que tu l'envoies en France ! Es-tu fou ? Ou veux-tu me faire devenir folle? Mais sûrement je finirai par devenir folle ! (216)³⁹

Symbole par excellence de l'Afrique traditionnelle, incarnation du logis traditionnel, cette mère n'a pas pu empêcher son fils de partir en France, site culturel de la civilisation étrangère qui envahit la société africaine. La maladie qui a atteint son fils quand il est parti à l'école de Conakry symbolise une "anémie culturelle" due qu'il a été sevré d'avec le fond culturel de sa société, à son "initiation" à une culture étrangère et à son absorption de nouveaux idéaux culturels dans l'école nouvelle. Le père, pour sa part, très lucide et d'une prévoyance aiguë, donne son accord pour que son fils parte pour l'école, convaincu

³⁹ Voir aussi Dramouss, (60-61), où cette scène est rappelée six ans plus tard et ce passage est cité dans un flash-back; soulignant son impact et l'impression qu'il a laissée dans l'esprit du narrateur.

que la dynamique de la société moderne exige que les Africains s'engagent dans la recherche de la nouvelle connaissance:

c'est une chose à laquelle j'ai souvent pensé [le père]. J'y ai pensé dans le calme de la nuit et dans le bruit de l'enclume. Je savais bien qu'un jour tu [le héros] nous quitterais: le jour où tu as pour la première fois mis le pied à l'école, je le savais [...] Oui, depuis ce jour-là, je sais; et petit à petit, je me suis résigné.⁴⁰

Résignation, mais pas par impuissance. C'est plutôt par prudence que ce père sage laisse partir son fils aîné en Occident. Il se montre ainsi un participant de bonne volonté dans la nouvelle Relation.

Le moment où l'Afrique traditionnelle se déclare pour la Relation, son logis ouvre inéluctablement la porte aux influences étrangères. Elle accueillira de cette ouverture toutes sortes de changements sociaux. Ses marchés seront désormais remplis de «toute cette pacotille importée d'Europe et du Nouveau Monde» (Dramouss 161). Et au lieu de l'harmonie sociale et des fêtes qui caractérisent le logis traditionnel vu dans L'Enfant noir, nous assistons dans Dramouss à une société en ébullition, une société ensanglantée: «[...] nous avons vécu cette époque», dit le vieux père du protagoniste à celui-ci, «qui fut souvent tragique. Des bagarres, des horreurs ! [...] tu ne peux t'imaginer cela. Il faut avoir vécu dans ce pays ! [...] Des bagarres sanglantes entre partis politiques» (191). Voilà le compte que le père du narrateur rend de la société guinéenne pendant la visite de celui-ci après dix années en France. En effet, la société guinéenne dans Dramouss est à

⁴⁰ L'Enfant noir (213). Souligné par moi.

peine reconnaissable à l'enfant qui revient, ni par le héros ni par le lecteur habitué à cette même société comme elle est décrite dans L'Enfant noir.

L'inviolabilité du logis traditionnel africain ne peut donc s'imaginer aujourd'hui que sur le plan intrinsèque de ce logis. C'est dans l'âme même de ce logis qu'il faut la chercher; c'est-à-dire cette partie indicible du logis qui emplit l'esprit de tout Africain où qu'il aille. Où qu'il soit, en Afrique, en Amérique, dans les Caraïbes, en Europe, ... l'Africain porte en lui son logis inviolable. L'Africanité substantielle et intangible, voilà ce qui est inviolable, voilà la source de sa personnalité africaine.

CHAPITRE 4

TERRE VERSUS TERRITOIRE

D'abord, une précision de termes. Il ressort une opposition entre terre et territoire: terre se rattache étroitement au terme du logis et comporte avec lui un sens concret et affectif, alors que territoire, plus abstrait, évoque un sens plus ou moins intellectuel. Le Petit Robert appelle terre «l'élément solide qui supporte les être vivants et leurs ouvrages, et où poussent le végétaux»; tandis que le territoire est une «étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain, et [...] une collectivité politique nationale». Ces définitions sont révélatrices: la terre est «une réalité solide», donc concrète; mais le territoire est «une étendue», notion plus vague. Rien d'étonnant donc si la terre est poétique (on parle de la "terre-mère", de la "terre natale", etc.), alors que le territoire est plutôt géopolitique. Cette distinction prend sa pleine signification au moment où l'on prend en considération la politique coloniale dite d'"Assimilation" par laquelle la France s'était constituée en Centre (terre); ses colonies étant la périphérie (départements et territoires) de ce centre. Dans ce cas-là, l'opposition terre-territoire est-elle valable ? Cette opposition telle qu'elle a toujours existé n'est-elle pas au centre même des ressorts qui font agir et justifier la pulsion et la mentalité de la conquête et de l'asservissement des peuples africains ? C'est pour cette raison que les écrivains africains de l'époque

coloniale essaient chacun à sa manière de nous présenter “sa” terre, c’est-à-dire, de redéfinir “son” Centre.

En 1958, Glissant a écrit dans La Lézarde:

Dis-leur que nous aimons le monde entier. Que nous aimons ce qu’ils ont de meilleur, de vrai. Que nous connaissons leurs grandes oeuvres, que nous les apprenons [...] Dis que nous disons: là-bas le Centre, pour dire la France. Mais que nous voulons d’abord être en paix avec nous-mêmes. Que notre Centre il est en nous, et que c’est là que nous l’avons cherché.⁴¹

Dans Dramouss de Laye Camara on lit:

Après six années, je regagnais enfin mon pays; et depuis que j’avais décidé ce départ, mon impatience n’avait pas cessé de croître; une fièvre s’était emparée de moi. C’est que ces années qui m’avaient tenu au loin étaient à proprement parler des années d’exil, car la terre natale – quoique l’on fasse et en dépit de la générosité ou de l’hospitalité qu’on trouve en d’autres pays – sera toujours plus qu’une simple terre: c’est toute la Terre ! [...] Au terme de ce voyage, mon grand pays me faisait signe. (9-10; souligné par moi)

Ce «là-bas» de Glissant est un renversement de locus référentiel qui vise par extension une subversion du discours colonial. Cette référence déictique un peu vague que l’Occident employait pour tout ce qui ne se rapporte pas à lui-même, ce «là-bas» employé par Glissant pour désigner la France impériale, rejette l’ancienne notion de

⁴¹ Glissant, (La Lézarde 227; souligné par moi).

«Centre» triomphant, de «terre versus territoire». Ce centre, Glissant le *re-définit* et se l'approprié: «il est en nous», c'est-à-dire en Martinique, chez les colonisés. La France avait beau se croire encore le Centre du monde, ce n'était déjà plus le cas en 1958. Chez Camara, le nouveau centre c'est la terre natale – «mon grand pays» – c'est cette «plus-qu'une-simple-terre», c'est «toute la Terre».

Le logis est donc la Terre, «toute la Terre», c'est le «nouveau centre» dont la périphérie n'est nulle part, étant à la fois le centre et sa propre périphérie. Donc l'ancienne notion de “territoire” – conception d'une politique colonisatrice et de l'impérialisme culturel – est exclue des nouvelles Relations à partir des années 1950, celle de “terre” étant de sa part promue presque au même rang que les personnages, puisqu'elle jouit d'une synonymie avec le logis. L'opposition terre-territoire est surtout à repenser; en tout cas, elle ne doit plus régir les rapport entre États, entre cultures différentes, entre les civilisations du monde. Nous verrons ici ce que Camara apporte au développement de cette nouvelle conception du monde.

«Toute la Terre» ? Oui. «Nouveau centre» ? Le logis l'est aussi. Mais les auteurs africains n'abordent pas leurs analyses de la même manière. Bernard Dadié, par exemple, qui préconise dans son entreprise littéraire ce qu'il appelle un «humanisme universel»,⁴² procède par confrontation, par comparaison et contraste des civilisations

⁴² Voir Mayes. “Bernard Dadié: Politics, Literature and the Aesthetics of the *Chronique*” in Bernard Dadié, *The City Where No One Dies*. Dans cette version anglaise de l'oeuvre de Dadié le traducteur explique l'idéologie de Dadié en ces mots: “Humanism means a spiritual view of life where the human rather than the machine is central. Dadié's insistence that human life is of supreme worth and that humans must be treated with dignity and respect and as an end, not as a mere means, is seen throughout his writings and in his chroniques in particular” (12). (L'humanisme signifie une vue spirituelle de la vie où l'humain plutôt que la machine tient une place centrale. On voit à travers ses écrits, ses chroniques en particulier, que Dadié insiste sur le fait que la vie

occidentales et la civilisation africaine. Dans Le Nègre à Paris, Le Patron de New York et La Ville où nul ne meurt, l'auteur vise à démentir cette dialectique Centre-périphérie qui peint l'Afrique sous un jour dévalorisant. En promenant ses porte-parole dans les sites culturels de la civilisation occidentale, cet auteur souligne d'une chronique à l'autre la relativité des cultures du monde. Les cultures occidentales, mécaniques et machinistes, n'ont pas le droit, selon l'auteur, de se proposer en modèles universels, puisqu'elles ont perdu leur "âme humaniste". Elles ne sont pas supérieures, elles sont différentes. Elles ont bel et bien des valeurs pratiques admirables, des composantes positives, mais elles dépersonnalisent l'humanité et la rendent cosmétique. De telles cultures ne doivent donc pas se présenter comme "la" Culture; elles sont "des" cultures parmi tant d'autres et ne pourront en aucun cas constituer le centre de l'univers à l'image duquel le reste du monde (la soi-disante périphérie) devrait travailler à se recréer. Ainsi, le discours occidental qui refusait droit de cité au réel culturel de la civilisation africaine (voir p. 11) mérite qu'on y porte un gros point d'interrogation, et l'impérialisme culturel d'où qu'il vienne étant à rejeter, sa correction urgente revêt une importance capitale.

On pourrait, à propos de cette dichotomie "centre-périphérie", dire que quelque progrès semble se remarquer, car Glissant a observé en 1990 qu'«il est encore des centres de domination, mais on convient qu'il ne se dresse plus des lieux exclusifs du savoir, des métropoles de la connaissance» (Poétique, 125). Si cette remarque est juste, on pourrait en déduire que l'entreprise littéraire des auteurs africains a commencé à porter ses fruits,

humaine a une valeur suprême et qu'il faut traiter les humains avec dignité et respect, non pas comme simple moyen, mais comme une fin.)

puisque quarante ans après, le logis africain ne se trouve plus à la “périphérie” des «métropoles de la connaissance», mais est devenu une des zones de nouvelles articulations de l’imaginaire du monde. Cependant la remarque de Glissant comporte aussi un aspect de regret: «il est encore des centres de domination», voulant dire que la dichotomie dont il est question ici persiste encore. Cette persistance se fait, on le sait, aux dépens du logis africain et de ceux des pays dits du “Tiers monde”. Ainsi, sur le plan politique, économique et technologique, l’impérialisme occidental n’a fait que changer de visage. Au lieu de l’engrenage colonial et de sa puissance omniprésente en Afrique et dans ces autres pays dits “en voie de développement”, il y a, à l’aube du XXI^e siècle, ce que l’on pourrait appeler le “télécolonialisme” qui se manifeste dans les domaines précités. Bref, l’opposition “terre-territoire” continue encore de nos jours sur d’autres plans.

DEUXIÈME PARTIE

POÉTIQUE DU LOGIS

Quand des peuples vivent depuis des années en peuples libres ou sous une influence, dans la féodalité ou sous l'influence coloniale [...] il est naturel que ces peuples se cherchent, qu'ils se reportent dans leur passé, et que, creusant ce passé, ils y recherchent passionnément les traits des êtres et des choses qui ont guidé leur destin.

Laye Camara

De la Deuxième Guerre mondiale jusqu'aux années 60, l'Afrique noire a vécu une période des plus mouvementées. C'est la période où beaucoup de pays africains réclamaient l'indépendance, notamment de la France et de l'Angleterre. À la fin de cette période, plusieurs États africains avaient accédé à l'indépendance politique. La passation des pouvoirs politiques des Européens aux Africains ayant été faite sans égard aux dynamiques internes des pays naissants et, dans certains cas, de telle manière à punir ces derniers¹ – puisque les premiers se voyaient rejetés – les chefs d'États ainsi que leurs jeunes nations se voyaient confrontés à des problèmes à proportions démesurées.

Dans plusieurs pays les responsables politiques s'étaient imposés par les rôles que ceux-ci avaient joués dans les luttes politiques d'émancipation, ou par leur position idéologique lors de la guerre froide, et non pas parce qu'ils étaient expérimentés dans

¹ Selon Davidson, le gouvernement français, sous la présidence de Charles de Gaulle, arrêta promptement toute aide technique et financière à la Guinée aussitôt que cette dernière accéda à l'indépendance le 28 septembre 1958 (127).

l'art de diriger leurs peuples.² Puisque les structures politiques que ces dirigeants héritèrent des colons ne correspondaient pas toujours aux réels socio-politiques de leurs populations, l'accession à l'indépendance enfanta d'autres problèmes qui dépassaient l'attente de ces jeunes nations. Néanmoins, dans la quasi-totalité de ces sociétés, la plupart des citoyens avaient mis leur foi en le progrès qu'apporterait l'éducation occidentale (on se rappelle le passage de l'Enfant noir où le père du jeune narrateur dit à ce dernier, «on aura besoin ici sous peu d'hommes comme toi» [213-214]). Or presque tous les leaders politiques avaient, comme Camara, étudié dans les Métropoles (Sédar Senghor du Sénégal, Félix Houphouët-Boigny de la Côte-d'Ivoire, Kwame Nkrumah du Ghana, Nnamdi Azikiwe du Nigéria, entre autres, appartiennent tous à cette catégorie); et ceux qui n'avaient pas quitté leurs pays avaient fait preuve de leurs accomplissements intellectuels dans les sites de formation scolaires se trouvant dans leurs pays ou dans d'autres pays africains. Donc on tenait pour acquis le progrès de ces jeunes nations, la réussite de leurs responsables, le bonheur des citoyens.

Cependant, les changements intervenus dans ces sociétés depuis leurs premiers contacts avec l'Occident ainsi que l'allure que prenaient les événements même après les indépendances donnaient raison à ceux qui prônaient la revalorisation des systèmes et des cultures africains, en Afrique francophone sub-saharienne en particulier. Se trouvant dans des situations de désillusion suite à l'effet moral et psychologique de la politique assimilatrice appliquée par la France, les intellectuels prirent les dispositions nécessaires pour exorciser le démon de cette assimilation.

Tout, par ironie du sort, commença dans des villes occidentales, notamment New York, Londres et Paris. Étudiants en Métropoles, les futurs dirigeants de leurs pays ainsi

² Voir King (6).

que les intellectuels et les artistes, en Afrique comme dans les îles caribbéennes (du monde noir), les «*vates* de la Négritude» comme Jean-Paul Sartre les appelle, mirent sur pied un mouvement de prise de conscience politique et culturelle qui fournit le forum commun pour l'exorcisme culturel de cette humiliation et pour la recherche des remèdes et des moyens de rétablissement. On compte parmi eux Aimé Césaire, Sédar Senghor, Frantz Fanon, René Maran, pour ne citer que ces quelques-uns. La Négritude est née. Lors du Premier Congrès des Artistes et des Écrivains négro-africains, tenu à la Sorbonne et organisé par Présence Africaine en septembre 1956, Alioune Diop, directeur de cette maison d'édition, déclara, "Our peoples reject assimilation – without at the same time wishing to isolate themselves in their own cultures".³ (Nos peuples rejettent l'assimilation, mais sans pour autant vouloir s'isoler dans leur propres cultures). Rejeter d'une part (l'assimilation) et embrasser (les cultures nègres) de l'autre; voilà qui résume et définit les deux axes du combat de la Négritude à son origine. Même si tous les «*vates*» (ce mot latin signifie *poète* ou *prophète*) ne s'accordaient ni quant à l'approche ni quant au fond du problème,⁴ la prise de conscience prenait un essor remarquable et gagnait les esprits. Comme le dit encore King:

United by the historical experience first of slavery, then of colonialism and racial prejudice, delegates from both hemispheres marked this occasion to take stock of everything about them that was non-European, everything that had been muted or mutilated under Western hegemony. Here began the proud, legitimate dialogue with the West. (ix)

(Unis par les expériences historiques d'abord de l'esclavage, puis du

³ Cité par Gleason (ix).

colonialisme et des préjugés raciaux, les délégués venus des deux hémisphères ont marqué cette occasion par l'inventaire de tout ce qui dans leurs expériences n'était pas de l'Europe, tout ce qui avait été tu ou mutilé sous la domination européenne. C'était là le début de leur dialogue fier et légitime avec l'Occident.)

Les discussions fructueuses à ce Congrès suscitèrent une fois pour toutes de gros points d'interrogation portés quant aux situations et aux rapports précaires entre l'Afrique et l'Occident. Situations et rapports que les oeuvres littéraires rencontrées tout au long de ce travail analysent de façons très variées afin de souligner leurs conséquences pour la société ambiante, pour le logis africain, mais aussi pour tous les personnages impliqués dans ces rapports.

Si la résolution de l'élite était la même – rejet de l'assimilation et valorisation des cultures négro-africaines – la mise en pratique de cette résolution, cependant, variait largement selon les talents et les tempéraments ainsi que les cas et les situations spécifiques des pratiquants.

Camara, par exemple, présente ce que l'on pourra, en s'inspirant de Joachim Du Bellay, appeler «Défense et illustration» du logis africain, tandis que l'oeuvre de Bernard Dadié tout en abordant cette «défense» et cette «illustration», privilégie l'analyse comparée de ce logis avec le logis étranger. Le cadre local d'Aimé Césaire, l'île de la Martinique, était plus effrayante que l'île déserte de Blaise Pascal, tandis que l'Afrique de Senghor est tout harmonie et tout musique; c'est plus ou moins comme le berceau de la Beauté idéale. L'essentiel, néanmoins, c'est que tout comme Du Bellay et les grands penseurs de la Pléiade française se donnèrent l'objectif spécifique de sauver leur langue

⁴ Voir Condé, (409-413).

de tout rapprochement de barbarie, ces écrivains négro-africains veulent tirer leurs cultures et leurs civilisations – le logis africain – de l'inconnu et des aires ignorées ou oubliées où la mentalité coloniale les avait relégués. Dans les pages qui suivent nous verrons comment l'oeuvre de Camara répond à cet objectif en donnant expression à la poétique du logis.

Camara est diversement qualifié de sentimentaliste, d'idéaliste, de nationaliste, etc., par la critique littéraire.⁵ Pourquoi ? Parce qu'il «sentimentalise» et «idéalisé» un sujet qui lui tient à coeur: le logis. Tout dans son entreprise littéraire – personnages, histoires, aventures, discours, etc. – gravite autour du logis, au point où ce logis opère comme attraction magnétique sur l'univers littéraire; car tout y est ramené.

En «creusant» le passé africain, Camara analyse, pièce par pièce, les composants du passé glorieux, du temps de Soundiata, de ce temps qui n'est plus, mais dont le retentissement s'entend encore de nos jours, surtout parce que les tons et les accents de ce retentissement sont en dissonance avec le ton occidental qui se veut universel. On peut dire que Le Maître de la Parole est le rapport documentaire de ce projet de fouille du passé. Camara a effectivement, entre 1958 et 1976, entrepris le recueil de l'épopée de Soundiata dans la région du Haut Niger (voir Le Maître, 35). Selon Camara, Soundiata, le héros d'une épopée africaine qui porte le même nom, fut l'empereur et fondateur du monde malinke (Le Maître, 30-31). Christopher Miller appelle Soundiata “the greatest of the Kéitas and the greatest Mande emperor, founder of the Empire of Mali in the thirteenth century” (Theories of Africans 89). (le plus grand empereur mandingue et fondateur de l'Empire du Mali du XIIIe Siècle.)

⁵ Voir Brench, “Camara Laye: Idealist and Mystic” (11-31), Paul Edwards and Kenneth Ramchand (37-53) et Obiechina (24-35).

Mais Camara n'effectue pas que ce "voyage dans le passé". Il nous présente aussi la société traditionnelle d'Afrique noire francophone avec ses richesses culturelles; mais société en voie de mutation face aux impératifs des contacts culturels avec d'autres civilisations outre-continentales, surtout la française. Cette société cède rapidement la place à la société moderne en voie de s'installer. C'est-à-dire que l'oeuvre de Camara nous présente une espèce d'évolution socio-anthropologique de la société malinke: société traditionnelle où se remarquent encore les vestiges tenaces de "l'antiquité" africaine et où en même temps la modernité, aux prises avec les valeurs traditionnelles, s'affirme résolument.⁶

Si leurs approches sont différentes, les missions de beaucoup d'écrivains africains, leurs objectifs sont néanmoins identiques: rachat de l'Afrique créée par la mentalité occidentale, de l'Afrique de l'après-traité, de l'Afrique coloniale. Réhabilitation et réinvestissement de la gloire de cette Afrique antique, de cette Afrique méconnue. À cette Afrique il faut retrouver sa magnificence antique, sa gloire historique, et surtout sa Parole. Les deux chaînes qui liaient les mains de ce continent-berceau de l'humanité –

⁶ Voir l'article de Camara dans The Unesco Courier, où il regrette le manque dans la société moderne de la «force vitale» que fut la solidarité dans la société traditionnelle africaine:

Today, many of the ancient customs are unsuited to the modern age and have had to be abandoned. But the solidarity arising from [the exchanges in the traditional society] created a current of sympathy and was a positive aspect of traditional society. Solidarity was a vital force that existed in all African villages.

There were many customs [...], which astound our children when we speak of them today and which will astound our grandchildren even more. (15-17)

(Beaucoup d'usages anciens ne conviennent plus au temps moderne et se voient aujourd'hui abandonnés. Cependant la solidarité qui dans la société traditionnelle était la base de tout échange, avait créé une sympathie commune, aspect positif de la société traditionnelle. La solidarité fut une force vitale qu'avaient les villages africains.

(Il y a plusieurs usages qui aujourd'hui étonnent nos enfants quand on en parle et qui étonneront davantage nos petits-enfants.)

celles de l'esclavage et du colonialisme – il faut à présent les briser dans ce projet de réhabilitation pour que l'Afrique puisse, de sa véritable voix, re-prendre la parole. Cette parole longuement tue, cette parole qu'en parlant du créole Glissant qualifiera de "menacée", mais "nécessaire",⁷ il faut que l'Afrique la recouvre.

Jusque-là, si jamais l'Afrique parlait au monde, c'était par des voix autres que la sienne. Car on parlait à sa guise de l'Afrique et pour elle; on postulait à propos de l'Afrique (même si cette Afrique on la méconnaissait). Cependant, la parole n'était pas à l'Afrique; pendant longtemps, l'Afrique n'avait pas droit à la parole: on avait "condamné" le continent de la palabre où primait le Verbe à un mutisme quasi-absolu. Après lui avoir refusé la parole, on parlait comme on se plaisait à sa place.

Pierre Loti, écrivain français, par exemple, parlait de l'Afrique en 1891 comme «le pays de la soif» (9, 65). Son Roman d'un spahi, dont l'action se situe au Sénégal, avait peint le continent africain sous les couleurs les plus sombres. Ce n'était même pas un continent, selon lui, c'était un «pays» qui ne valait que par sa différence et son exotisme rétrograde par rapport aux Cévennes natales de son héros, Jean Peyral, par rapport à la France; un exotisme qui perd tout son attrait face à l'arrière-plan infernal et apocalyptique qu'était la topographie de l'Afrique représentée dans ce roman. C'était une «terre de mort» (153), un «pays» qui dévorait féroce­ment les jeunes Français, guêtés par la mort et y perdant leurs vies dans les morts les plus atroces pendant leur service militaire. «Les artistes qui ont peint le *déluge*, les cataclysmes du monde primitif», nous dit Loti, «n'ont pas imaginé d'aspects aussi fantastiques, de ciels aussi terrifiants [que ceux d'Afrique]» (55).

⁷ Glissant, (Le Discours antillais, 19)

On sait aussi qu'au siècle précédent, Bernardin de Saint-Pierre avait situé l'histoire de Paul et Virginie dans l'île de Madagascar. Dans cette "pastorale" dans laquelle Sainte-Beuve reconnaît chez l'auteur un «génie vraiment virgilien», Bernardin de Saint-Pierre nous présente un jeune homme de Normandie appelé Monsieur de la Tour qui débarqua à Madagascar,

vers la mauvaise saison qui commence à la mi-octobre; et peu de temps après son arrivée il y mourut des fièvres pestilentiennes qui y règnent pendant six mois de l'année, et qui empêcheront toujours les nations européennes d'y faire des établissements fixes. (82-83, souligné par moi)

Ensuite, Bernardin de Saint-Pierre raconte l'histoire de Marguerite qui, se trouvant enceinte après une déception sentimentale, «s'était déterminée alors à quitter pour toujours le village où elle était née, et à aller cacher sa faute aux colonies, loin de son pays [où] un vieux noir, qu'elle avait acquis de quelques deniers empruntés, cultivait avec elle un petit coin de ce canton» (84).

Voilà, en résumé rapide, l'Afrique de la mentalité coloniale, l'Afrique telle que l'Occident la faisait connaître. L'Afrique violée, disloquée et surtout déformée; ses enfants traités en sous-humains dans les lieux de leur éparpillement, servaient déjà de toutes sortes de "machines" partout en Afrique coloniale et dans le Nouveau Monde. Cependant elle se taisait toujours. «Il arrivait qu'un journaliste au coeur sensible», dit Dadié, «voyant travailler ces hommes à moitié nus, parlât de travail forcé. La presse coloniale, comme sur l'ordre d'un chef d'orchestre, couvrait sa voix, le ridiculisait [...] L'écervelé très vite était prié de prendre le prochain bateau».⁸ Ainsi, même les gens de

⁸ Bernard Dadié, (Les Jambes 7).

bonne volonté «à coeur sensible» au sort de l’Afrique et des Africains voyaient noyée la voix qu’il voulaient prêter à l’Afrique. Tout rapport objectif sur ce continent ainsi bâillonné, on n’entendait donc que toute voix rangée derrière la légitimité de l’asservissement de l’Afrique.

On voulait faire croire à l’Afrique elle-même qu’elle était sans culture, puisque ce qu’elle appelait culture n’était que “barbare”, que “rétrograde”. L’Afrique se taisait encore. Mais ses enfants étaient à l’école. Ils y étaient peu nombreux par rapport à la masse populaire, mais ils apprenaient. L’Afrique ne parlera au monde que dans la langue du maître colonial. Quand ses enfants auront maîtrisé la langue étrangère, ils parleront pour elle. D’où le retour – chez les écrivains africains, Birago Diop entre autres – aux formes qui faisaient la gloire de l’Afrique, surtout la tradition orale, et qui charrie, selon Kesteloot:

non seulement les trésors des mythes et les exubérances orales de l’imagination populaire, mais véhicule l’histoire, les généalogies, les traditions familiales, les formules du droit coutumier, aussi bien que le rituel religieux et les règles de la morale [...] elle s’insère dans la société africaine, participe à toutes ses activités: oui, littérature active véritablement, où la parole garde toute son efficacité de verbe, où le mot a force de loi, de dogme, de charme. (Anthologie 6-7)

D’où surtout la place prépondérante du logis dans la littérature africaine. Ce logis dont l’on niait jusqu’à l’existence,⁹ il faut le chanter à haute voix, à tue-tête. Dans la poétique de ce logis, tout s’émanera du logis et tout sera ramené et rattaché à lui. La symphonie

⁹ Voir Chapman, (398-400).

littéraire du logis africain sera donc comme une fugue où toutes les parties nous ramènent toujours au thème central: le logis. Chaque chef d'orchestre l'interprétera et le répétera à sa manière, selon ses talents; mais le signe de ralliement sera toujours le logis. Car dans la philosophie africaine, toute chose digne d'être dite vaut par là même la peine d'être répétée de mille façons différentes jusqu'à ce qu'on l'entende clairement.¹⁰

¹⁰ Dans une interview avec Leiner en 1975, Camara expliquait brièvement sa mise en pratique de cette philosophie de répétition: «Par exemple, moi», dit-il, «je pense que si vous donniez une de mes conférences à un professeur de français, il dirait que c'est très mauvais [...] parce que je reprends, je répète, j'ai un mot-clef, je reprends le mot-clef [...]. Ainsi, par exemple, au début de L'Enfant noir j'écrivais: seul. C'est pour moi un mot-clef, seul. Je veux que cela rentre dans la tête du lecteur; j'écrivais: seul, seul. Automatiquement, après l'avoir entendu cent fois, vous comprenez» (160). Camara se trompe ici d'ouvrage, car ce n'est pas dans L'Enfant noir mais dans son «Souvenirs d'un Guinéen» que l'on trouve cette répétition dont il parle.

CHAPITRE 1

CAS DE LAYE CAMARA

Aux années 1950 et 1960 où Camara écrivait ses oeuvres il y avait un vent de prise de conscience et de position idéologique qui soufflait sur le continent africain, voire même sur le monde noir tout entier. C'était l'époque où la Négritude battait son plein. Les chefs de file de cette esthétique culturelle et artistique incitaient et invitaient à penser le Noir. Le monde découvrait avec Aimé Césaire et Sédar Senghor une esthétique nouvelle. Fraîche, audacieuse et engageante, elle apportait une nouvelle fraîcheur à l'esthétique littéraire et artistique de l'Occident qui s'était comme figée, comme fossilisée. Et elle faisait découvrir l'esthétique africaine en même temps.¹¹

Cette esthétique était non seulement engageante, la littérature à laquelle elle donnait naissance était une littérature engagée. Si toute littérature est nécessairement "engagée", celle de la Négritude l'était d'autant plus dans la cause noire qu'elle se signalait par sa préoccupation primordiale de la valorisation de l'homme noir, de sa situation socio-culturelle, de son être-noir.

¹¹ Césaire disait dans son Cahier: «Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir» (161). Senghor, de son côté, parlait de recueillir et de redire la voix de ses ancêtres: «Que je respire l'odeur de nos Morts, que je recueille et redise leur voix vivante, que j'apprenne à / Vivre avant de descendre, au-delà du plongeur, dans les hautes profondeurs de sommeil» («Nuit de Sine») et dans sa «Femme noire», il apostrophait cette femme, symbole de l'Afrique: «Femme nue, femme noire ! / Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'éternel / Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines de la vie».

À la même époque, beaucoup de populations africaines étaient engagées dans des luttes pour leur indépendance politique. Ces luttes pour l'autonomie noire allant de paire, fusionnaient ensemble pour donner une ampleur imprévue à la cause de l'Homme noir. Cette intervention imprévisible, ayant pris le monde occidental au dépourvu, s'imposa de manière impérieuse.¹² Il va de soi dans pareille circonstance, que l'Afrique qui s'était tue trop longtemps, quand elle recouvra la parole, entend se rattraper, en faisant sienne cette parole longuement tue: dans sa bouche cette parole devient une parole-culturelle-politique, une parole-arme. Après tout, ses enfants étaient maintenant majeurs et possédaient une excellente maîtrise de la langue du maître.

Ainsi les produits littéraires du continent noir dénonçaient les préjudices et les horreurs du colonialisme, en faisant montre de l'aliénation culturelle subie par l'élite et la nouvelle génération africaines, aliénation dont le résultat fut l'avènement des individus divisés en eux-mêmes. Ces individus étaient non seulement divisés, ils portaient en eux la plaie et les cicatrices semées par le colonialisme et son prédécesseur, l'esclavage. Les ouvrages tels que Le pauvre Christ de Bomba, Une vie de Boy, l'Aventure ambiguë, entre autres, sont coulés dans le moule de cette contestation.

Voilà le contexte socio-culturel et politique dans lequel Camara écrivait. Voilà également pourquoi quelques adeptes de la Négritude croyaient que l'auteur de l'Enfant noir n'était pas du tout engagé dans la même cause qu'eux. On a beaucoup cité la formule d'Alexandre Biyidi: «Afrique noire, littérature rose»,¹³ par laquelle il dénonça cette oeuvre qui, à son avis, ne s'occupa pas du tout des questions du moment au sujet de

¹² Chapman est de l'avis qu'elle soulève des questions fondamentales (sur les rapports entre les races, entre les cultures) qui attendent encore leurs réponses (406).

¹³ C'est le titre de l'article de Biyidi, dit Mongo Beti, et qui figure dans la bibliographie.

l'être noir. En qualifiant cet ouvrage de «littérature rose», Biyidi accusait son auteur d'insensibilité, voire même de trahison. Car le critique y cherchait sans y trouver le cri ni le ton mordant et pessimiste qui caractérisaient les oeuvres dites de la Négritude. Cependant, quand on lit entre les lignes on constate jusqu'à quel point, par cet ouvrage, Camara réalise le même objectif que d'autres écrivains visiblement engagés dans la cause de la Négritude. Ce que les autres auteurs accomplissaient par le cri, le même problème qu'ils voulaient résoudre en s'acharnant sur le colonialisme et sur les auteurs de ce système, Camara l'a abordé par la douceur, à tête reposée, au moyen du portrait harmonieux de la société traditionnelle africaine. En évitant le procédé trop voyant de confrontation directe de l'Afrique et de l'Occident (procédé déjà trop en évidence tout autour de lui), l'auteur de L'Enfant noir, étale au vu et au su de tous les valeurs et les idéaux éternels de sa société, comme pour dire: «Ce sont là nos manières de vivre et de faire. Ce sont les idéaux que nous chérissons; ils sont différents, c'est vrai, mais ils sont authentiques et valables».¹⁴ Il se «[reporte] dans le passé» afin d'y rechercher passionnément «les traits des êtres et choses qui ont guidé [le destin des siens et de leurs ancêtres communs]». Sans élever la voix, Camara présente cette réalité qui n'est plus,

¹⁴ Camara disait dans une interview accordée à Rubin en 1972 qu'il ne voulait pas trop se concentrer sur les questions à la mode, mais sur les idéaux spécifiquement africains à valeurs éternelles: "What concerns me most is the timeless quality of the specific values of our cultures. And because of this, my book L'Enfant noir still interests people and will, hopefully, continue to do so for some time to come. [...] [An] African work of art itself stands for the values of the black man and of African civilization. I believe this type of aesthetic commitment is more valuable to our civilization than a specific protest on racial grounds. I also believe that it counters any theory of the superiority of other cultures in a very practical way" (20-22).

(Ce qui me préoccupe le plus c'est la qualité des valeurs bien spécifiques de nos cultures. Et c'est pour cette raison que mon roman, L'Enfant noir, suscite encore l'intérêt et, continuera, je l'espère, à intéresser les gens à l'avenir [...] Une oeuvre d'art africaine doit défendre les valeurs de l'homme noir et de la civilisation africaine. Je crois que ce genre d'engagement esthétique est de plus grande valeur qu'une réclamation au niveau racial ne le serait pour notre civilisation. Je crois aussi que, de manière pratique, il va à l'encontre de toute théorie de la supériorité des autres cultures.)

enchassée par le nouveau réel culturel en provenance de l'Occident. Quant au verdict, il s'en remet au bon jugement du lecteur. Bref, son oeuvre est une exposition anthropologique de l'évolution du logis africain.¹⁵

Sous cette optique, l'oeuvre de Camara comporte une espèce de structure. Cette structure devient beaucoup plus discernable au moment où on voit cette oeuvre dans son intégralité et comme une entreprise pragmatique. Et voici comment: L'Enfant noir (1953), écrit à Paris, propose une invitation à la découverte de l'Afrique, du logis africain. Grâce à cet ouvrage, Camara attiré l'attention sur un aspect de l'Afrique jusque-là inédit, insoupçonné et quasiment ignoré. Il déploie la richesse culturelle de la civilisation de ce continent que l'on disait qu'il était sans civilisation.¹⁶ Cette exposition constituait donc à la fois le démenti de cette image de l'Afrique ainsi qu'une invitation à la "découverte" d'une Afrique inconnue ou du moins méconnue et méprisée.

Dans Le Regard du Roi (1954), Camara propose cette Afrique de L'Enfant noir (mais une Afrique méconnaissable aux lecteurs de celui-ci, une Afrique qui revêt les préjugés de l'époque coloniale), comme antidote contre la déshumanisation de l'homme où la machine et la technique l'ont installé. Cette oeuvre philosophique ne voit nulle part ailleurs de salut pour l'homme de l'Occident menacé de décrépitude par sa propre invention, que chez le personnage d'un roi nègre de la brousse. Préconise-t-il un retour à

¹⁵ Philipson est d'avis différent. Selon lui L'Enfant noir n'a rien avoir avec l'anthropologie, étant donné qu'il est écrit en langue étrangère qui véhicule une civilisation occidentale: "No matter what the sources may be claimed for it", dit-il, "the kind of literature Camara Laye produced was a child of Westernization. And this very fact removed this literature – no matter how ethnographic the subject matter – from the anthropologist's field of interest. Anthropology thrives on tradition, and Westernization tends to destroy tradition or modify it into sociology" (171).

(Quelqu'en soit la source, le genre de littérature produit par Camara Laye dérive de l'Occident, ce qui l'éloigne de la préoccupation anthropologique, quelque ethnographique que paraisse son sujet. La tradition fait développer l'anthropologie, tandis que l'occidentalisation d'une société a tendance à décimer la tradition ou à la modifier en sociologie).

¹⁶ Voir les Philosophical Works publiées par David Hume en 1748, citées par Chapman (398-399).

la “sauvagerie”? Nullement. Car cet auteur prône le progrès et y croit, pourvu que ce progrès n’asservisse pas l’homme mais l’aide à se libérer. Comme l’auteur le dit dans Le Maître de la Parole, ce n’est qu’au moment où l’homme répond à «l’appel des profondeurs» qu’il s’harmonisera avec lui-même et retrouvera son équilibre dans un univers où il est ridé de déséquilibre. Or cet équilibre fait cruellement défaut à l’Occident suite à sa recherche acharnée de la technique et de la mécanique qui le dépersonnalisent. Il lui faut donc se tourner vers l’Afrique (pas l’Afrique citadine mais la rurale, la traditionnelle) qui conserve encore cet équilibre, cette harmonie, lui permettant de répondre à cet appel des profondeurs.

Dans Dramouss (1966), Camara effectue, par l’intermédiaire de son protagoniste, un «retour au pays natal» qu’il n’avait eu ni les moyens ni le temps d’accomplir depuis l’Enfant noir. C’est une mise en pratique littéraire de son postulat dans l’ouvrage précédent; il “répond” à sa propre invitation à la découverte de l’Afrique. Avec ce troisième ouvrage, Camara atteint un niveau plus élevé dans son engagement, car la théorie fait place à la pratique. Mais quelle déception ! quels changements ! La cause ? Une bonne partie des richesses culturelles dont il était question dans le premier ouvrage avait été “balayée” par un vent de changement en provenance de l’Occident. Jusqu’à son village natal, Kouroussa, l’Afrique s’était trop occidentalisée. Ainsi le logis traditionnel africain semble n’avoir aucun lendemain aux yeux du narrateur et du lecteur.

L’auteur retournera à Paris après deux semaines, pour la quitter définitivement quelques années plus tard. Il ne pouvait plus se permettre de rester en dehors de cette Afrique qui se déracinait à toute allure. Il fallait entreprendre, en Afrique, un projet digne d’un maître à penser; projet qui consiste à “guider” les Africains à se «report[er] dans

leur passé [pour qu'ils creusent ce passé et ce faisant qu]'ils y recherchent passionnément les traits des êtres et des choses qui ont guidé leur destin».

Ce retour définitif au pays natal lui permettra de se consacrer au projet de fouilles du passé dont j'ai parlé plus haut, et dont le rapport nous est présenté dans Le Maître de la Parole (1978). L'enfant noir aura beau circuler en Europe, il aura beau suivre la trajectoire que lui impose l'errance, dès que son "grand pays", le logis, commence à lui faire signe, il entend qu'on lui obéisse. Quand le logis appelle, c'est comme une convocation au travail, à la lutte (une espèce de rappel au drapeau) surtout si la continuité de ce logis est en danger. C'est ainsi que Camara comprend son engagement et c'est ainsi qu'il le poursuit. Dans ce sens, le logis devient un «site de résistance». C'est aussi une arme de combat. Il fallait donc savoir employer ce logis pour se faire entendre par ceux-là même qui étaient convaincus que l'Afrique ne pourrait jamais se glorifier de rien de positif; il fallait recourir à l'Afrique précoloniale pour démontrer à ceux qui ne faisaient aucun cas de l'Afrique que sa soi-disante "découverte" ne voulait pas dire "création" de l'Afrique. Il appartenait donc à l'enfant noir – muni maintenant de «moyens de lutte plus efficaces» (Dramouss 7) – d'une part de démontrer que l'Afrique n'était pas née à Berlin, ni à l'ère des grands voyages de "découverte"; et d'autre part de "détromper" les siens des "mensonges" dont l'Europe les a gavés pendant des siècles, comme disait Césaire;¹⁷ ainsi que de les sensibiliser à la grandeur de l'Afrique antique, de cette Afrique d'avant l'avènement du colonialisme. Voilà ce que l'auteur du Maître de la Parole nous propose, d'où son choix du personnage de Soundiata. Selon Keïta, ce faisant, Camara «a voulu le rendre vivant afin que ses contemporains trouvent en lui le modèle de grand souverain» (72). L'auteur est convaincu de l'urgence immédiate que

revêt le retour aux «fondements de nos civilisations traditionnelles particulières» (14) et c'est pourquoi il propose aux Africains la participation active de chacune de leurs générations à «la collecte de [leurs] légendes, avant qu'il ne soit trop tard» (13). Cette collecte est d'autant plus urgente que les griots authentiques disparaissent vite, et la place importante qu'ils occupaient dans la société traditionnelle est maintenant "vide": «Nous vivons aujourd'hui dans un monde où le griot n'a pas encore retrouvé un équilibre; il se voit maintenant condamné à voyager de capitale en capitale, pour faire des disques, alors qu'avant, son art était l'art de la parole et de la musique, dans des familles royales» (12). Amadou Hampaté Bâ nous avait averti qu'en Afrique, «tout vieillard qui meurt est une bibliothèque qui se consume». Et Camara de renchérir:

Mais c'est bien pourquoi il serait urgent que chacune de nos générations participât activement à la collecte de ces légendes, avant qu'il ne soit trop tard car celles-ci constituent les fondements mêmes de notre histoire, et il faut le dire, de nos civilisations traditionnelles particulières. (Le Maître 13)

Voilà la motivation majeure de sa grande entreprise du recueil des «fondements de notre histoire» auprès des griots traditionnels. Les fruits de ce travail de recueil de la «sagesse des Anciens et du passé» nous sont présentés dans Le Maître de la Parole.

L'itinéraire poético-littéraire de Camara témoigne ainsi d'une unité, d'une structure. Et cette structure comporte un message que l'auteur répète de mille façons différentes: une civilisation qui commence et s'arrête à la technique, c'est-à-dire une civilisation machiniste, n'aide pas l'homme à se libérer, mais elle l'asservit. L'homme ne devient pas surhumain au moyen de la machine, il devient creux, d'où son déséquilibre. Et afin de retrouver cet équilibre et la profondeur de son être-homme, il lui faut re-tourner aux

¹⁷ Aimé Césaire, Cahier, (131).

idéaux à valeurs éternelles qui l'harmoniseront avec le cosmos et avec ses frères de la race humaine.

Il convient, à ce stade, de se demander dans quelle mesure Camara pourra se considérer comme un auteur de la Relation. Car à l'entendre se prononcer sur la chose culturelle, on pourra facilement conclure qu'il prône trop les cultures ataviques de l'Afrique. Il semble avoir une aversion intense pour la présence des cultures occidentales. Ce serait se méprendre sur le message de ce penseur. En chantant la culture africaine, il est très conscient des valeurs positives d'autres cultures, surtout les cultures occidentales dont il est lui-même imbu. Camara considère inestimables leurs apports indispensables dans l'enrichissement des cultures africaines. C'est justement parce qu'il croit à la Relation des cultures qu'il met en garde les peuples africains contre l'érosion de leurs sédiments culturels et identitaires. Il est convaincu que l'indépendance politique de ses peuples resterait creuse tant qu'elle n'est pas complétée par l'indépendance culturelle. C'est pourquoi il écrit dans son «Afrique et l'appel des profondeurs», titre de sa préface du Maître de la Parole:

Mais après les indépendances politiques respectives, si les peuples concernés s'ouvrent comme il se doit aux apports extérieurs, s'ils se cherchent et se trouvent, on pourrait alors assister à la renaissance d'une civilisation nouvelle, si vigoureuse que d'ici quelques décennies, cet immense pays qu'arrose le Niger apparaîtra en de nombreux points florissant et méconnaissable. (12)

Camara est conscient du fait que l'Afrique ne pourrait jamais s'isoler des autres cultures, des autres civilisations. Qui plus est, il comprend très bien la dynamique de la Relation

entre cultures. Il n'est pas opposé aux apports extérieurs en terre africaine, il les recommande. Mais il recommande aussi qu'en participant à ces rapports, l'Afrique s'ouvre «comme il se doit», c'est-à-dire en gardant son identité culturelle.

CHAPITRE 2

L'Enfant noir

Ce premier ouvrage de Camara, je l'ai dit, se présente comme une invitation à la découverte du logis africain. Par elle, l'auteur s'embarque dans une entreprise qui vise la «défense et illustration» du logis africain, mais sans dogmatisme aucun. Il ne sermonne pas; il évite toute polémique et ne porte aucun jugement; il déploie simplement les composants de ce logis: au lecteur d'en former ses propres opinions. "People who had not been aware that Africa had its own culture", nous dit l'auteur, "were able to grasp the significance of our past and of our civilization"¹⁸ (Les gens qui ignoraient que l'Afrique avait sa propre culture ont pu comprendre la signification de notre passé et de notre civilisation.) Voilà et la motivation et l'objectif spécifique de l'entreprise littéraire de Camara dans son premier ouvrage. Serait-on donc en son droit de dire que Camara a trahi la cause de la Négritude ? Sans aucun doute sa méthode et son approche étaient-elles différentes de celles des autres auteurs de ce mouvement. Et c'est ce qui a attiré à Camara la colère de certains. Un an après la publication de L'Enfant noir Alexandre Biyidi le condamnait d'avoir mis en scène toutes les thématiques stéréotypées pour

¹⁸ Interview avec Rubin (22).

lesquelles l'Afrique était connue.¹⁹ Camara ne s'est pas engagé dans la mise en scène des tensions politico- raciales, il est vrai. Mais comme il le dit,

One does not have to talk about specific political problems in order to be political. [...] When an author deals with his civilization, and can demonstrate how that culture is different from that of America or Europe, and can show that it has its own specific values and merit, then I believe that he is involved in a work of greater lasting significance. (22)

(Une fois fois qu'un auteur traite de sa civilisation et démontre dans quelle mesure sa culture est différente de celle d'Amérique ou d'Europe, et qu'elle a ses valeurs et ses mérites bien spécifiques, je crois qu'un tel auteur est engagé dans une entreprise dont la signification dépasse les considérations immédiates de l'heure. On ne doit pas parler des sujets politiques particuliers pour être engagé de manière politique.)

Une donnée de base importante de cette entreprise à rappeler: elle avait été mûrie et exécutée à l'étranger, en France, où "exilé", l'auteur a, de toute évidence, vécu les affres de l'exil et de l'aliénation. Par cette oeuvre, Camara voulait donc guérir les gens de leur ignorance de l'Afrique (jusque-là les lecteurs de l'histoire et de la littérature africaines ne connaissaient pas cette Afrique, comme nous l'avons vu), en les aidant à comprendre et la signification et la richesse culturelles du passé et de la civilisation africains.²⁰ Ce faisant

¹⁹ «[...] univers idyllique, optimisme de grands enfants, fêtes interminables, initiation de Carnaval, circoncision, excision, superstitions, oncle Mamadou dont l'inconscience n'a d'égale que leur irréalité [...]. Lorsqu'il parle de totem, sort, génie, il fait tout simplement pitié», «Trois écrivains noirs», Présence Africaine 16 (1954) 420 cité par Christopher L. Miller. Théories, (123).

²⁰ Camara nous dira dans sa préface du Maître de la Parole intitulée «L'Afrique et l'appel des profondeurs» que: «En effet, cette civilisation est une très vieille civilisation; les spécialistes en cette matière nous diront bien un jour, avec certitude peut-être, s'il y eut des échanges entre le coeur de l'Afrique et Carthage [...]

il se guérissait lui-même de la nostalgie; car cette Afrique dont il était séparé dans l'espace et dans le temps surgissait devant lui et, au fur et à mesure qu'il écrivait, remplissait le vide sentimental et spirituel.

Du point de vue du logis, l'Enfant noir pourrait être étudié sous les rubriques suivantes: le devenir culturel de l'Afrique traditionnelle, le contact des cultures, les tentations de l'Occident et le voyage. Au premier chapitre, nous avons déjà établi les différences entre le logis-lieu et le logis-non-lieu. Nous avons aussi analysé la structure familiale ainsi que les composants du patrimoine culturel africain. Il n'est question ici ni de reprendre ni de poursuivre les mêmes considérations, mais de faire ressortir les changements et les transformations intervenus dans le logis au fur et à mesure que l'univers de l'enfant noir s'élargit, c'est-à-dire à mesure qu'il découvre le monde, grâce à l'errance physique et/ou spirituelle.

Le Devenir culturel

Plus que tout autre élément, la forge dont le lecteur rencontre l'atelier dès le début du tout premier chapitre de l'Enfant noir est le symbole par excellence de la culture et de la technique africaines. Elle est le vestige du passé et la mise en évidence la plus concrète de la civilisation africaine. Cet aspect de la technique africaine perfectionnée au cours

Ce que l'on sait aussi avec certitude absolue est que cette civilisation – plus rurale qu'urbaine – a connu au temps de l'Empire du Mali un élan extraordinaire et son apogée au XIV^e siècle» (11-12).

des siècles, relie par sa nature même le présent avec le passé par l'intermédiaire du mystère, de l'inexplicable. La forge, lieu élu des rencontres des générations, permet le rendez-vous du présent avec le passé, des vivants avec leurs ancêtres. Car c'est à la forge que l'on rencontre le père du narrateur dans une «mystérieuse conversation» avec le génie de sa race:

Le serpent se dirigeait droit sur lui, en ouvrant la gueule. Quand il était à portée, mon père le caressait avec la main, et le serpents acceptait sa caresse par un frémissement de tout le corps; [...] Cette caresse et le frémissement qui y répondait – mais je devrais dire: cette caresse qui appelait et le frémissement qui y répondait – me jetaient chaque fois dans une inexprimable confusion: je pensais à je ne sais quelle mystérieuse conversation; la main qui interrogeait, le frémissement qui répondait.

(22-23)

Ce serpent est surtout au rendez-vous «chaque fois que s'opérait [le] travail de l'or». C'est précisément après le refroidissement de l'or et avant de commencer le martèlement, que la père du narrateur caresse le serpent-génie:

Il ne manquait jamais de caresser discrètement le petit serpent lové sous sa peau de mouton; on ne pouvait douter que ce fût sa façon de prendre appui pour ce qui demeurerait à faire et qui était le plus difficile. (32)

Il ne suffit pas de la seule présence du génie-totem; il faut qu'il y ait un contact physique entre celui-ci et son protégé. Il faut donc que les ancêtres participent directement dans la vie de tous les jours des vivants au moment décisif. Et c'est à la forge – lieu de fusion des éléments – que cette rencontre mystique des générations est possible.

L'artisan est ainsi, par sa vertu même de continuateur du savoir technique de sa culture, en contact continu avec le passé, et devient par là le trait d'union entre sa génération et ses ancêtres. Il joue doublement ce rôle de trait d'union, puisque c'est à lui que revient aussi la responsabilité d'apprendre à la génération montante son métier. Pour cette raison la forge devient un lieu mystique de dialogue en continu entre les trois perspectives temporelles: passé, présent et futur. Elle joue dans la société traditionnelle le rôle du lieu d'apprentissage. C'est à la fois pour cette société traditionnelle africaine ce que l'école, la bibliothèque et le théâtre de concert représentent pour la société occidentale. Car les griots – à «mémoire particulièrement exercée assurément, particulièrement nourrie aussi par ses prédécesseurs» (25) – la fréquentaient pour apprendre à l'auditeur en le divertissant:

J'entendais rappeler les hauts faits des ancêtres de mon père, et ces ancêtres eux-mêmes dans l'ordre du temps; à mesure que les couplets se dévidaient, c'était comme un arbre généalogique qui se dressait, qui poussait ses branches ici et là, qui s'étalait avec ses cent rameaux et ramilles devant mon esprit. (25)

Lieu d'apprentissage et de divertissement, la forge bourdonne d'activités du matin jusqu'au soir. Rien d'étonnant si son atelier est «la maîtresse pièce de [la] concession» (11). Il faut aussi souligner que le monde de l'atelier constitue le premier grand univers que connaît le narrateur.

Cependant, dès son "entrée-en-scène" le narrateur se met toujours à la périphérie de cette forge. Même s'il décrit en détail la forge et toutes les activités qui s'y déroulent, il ne fait pas partie de ces activités: «Parfois je m'approchais, attiré par la lueur du foyer,

mais j'entrais rarement, car tout ce monde m'intimidait fort, et je me sauvais dès qu'on cherchait à se saisir de moi» (12). Même si ses parents étaient généralement dans l'atelier, le narrateur-enfant s'y sentait lui-même étranger. Tous les apprentis y étaient aussi, et son père «y recevait amis et clients [...] si bien qu'il venait de cet atelier un bruit qui commençait avec le jour et ne cessait qu'à la nuit» (12). Il n'y a donc que le narrateur qui se mette à l'écart de ce lieu de rencontres. Cette distance physique crée un écart culturel et s'accroîtra au fur et à mesure que l'oeuvre progresse. Même le génie de sa race lui restera inconnu et incompréhensible:

Mais au juste qu'était-ce qu'un génie ? Qu'étaient ces génie que je rencontrais un peu partout, qui défendaient telle chose, commandaient telle autre ? Je ne me l'expliquais pas clairement. (16)

Non seulement ignore-t-il la vraie signification de cette partie de lui-même, il apprendra de la bouche de son père (et c'est une donnée très importante, une "prophétie") que tant qu'il continue à aller à l'école, ce génie ne pourra jamais se révéler à lui:

Il y a une manière de conduite à tenir et certaines façons d'agir, pour qu'un jour le génie de notre race se dirige vers toi aussi. J'étais, moi, dans cette ligne de conduite qui détermine notre génie à nous rendre visite; [...] si tu veux en hériter à ton tour, il faudra que tu adoptes ce même comportement; il faudra désormais que tu me fréquentes davantage [...] J'ai peur, j'ai bien peur, petit, que tu ne me fréquentes jamais assez. Tu vas à l'école et, un jour tu quitteras cette école pour une plus grande. Tu me quitteras, petit. (20)

Cette distance culturelle, cet écart que le protagoniste maintient par rapport au génie de sa race est renforcé par le fait qu'il fréquente l'école; et qui dit école en Afrique traditionnelle dit l'Occident; c'est-à-dire que, pour l'enfant noir, le chemin de l'école est un chemin qui mène inéluctablement loin du logis traditionnel, qui mène directement à l'aliénation culturelle. Ce qui s'ouvre devant lui, à travers l'école, c'est une voie toute nouvelle et tout à fait différente de celle du père («Tu me quitteras, petit», avait dit le père). Et dès que l'enfant s'engage dans cette voie et au fur et à mesure qu'il la parcourt, il s'éloigne (sur les plans physique et spirituel) du père, de la forge et, par conséquent, de la vie traditionnelle, du logis traditionnel africain. Il sera d'autant plus difficile de réduire cette distance qu'un flux inexorable de changements se produira dans la société et dans la vie du protagoniste:

le monde bouge, le monde change, et le mien plus rapidement peut-être que tout autre, et si bien qu'il semble que nous cessons d'être ce que nous étions, qu'au vrai nous ne sommes plus ce que nous étions [...] Oui, le monde bouge, le monde change; il bouge et change à telle enseigne que mon propre totem – j'ai mon totem aussi – m'est inconnu. (80)

Vus sous cette optique les voyages du héros à Tindican, village natal de sa mère, deviennent très significatifs. Un voyage à Tindican (village encore plus traditionnel que le village natal du protagoniste (Kouroussa), et moins urbain que celui-ci, est un véritable «pèlerinage aux sources» traditionnelles. Dès que le protagoniste-enfant y arrive de Kouroussa, sa grand-mère le lave «de la tête aux pieds»:

ma grand-mère jugeait qu'après avoir fait route de Kouroussa à Tindican, la première chose à faire était de me laver; elle me voulait net, bien qu'elle ne

se fit pas trop d'illusion sur la durée de cette netteté, mais du moins, était-ce sur ce signe qu'elle voulait voir commencer mon séjour [...] Elle me savonnait alors de la tête aux pieds au savon noir et, après, elle me frottait non sans énergie avec une éponge de filasse extraite d'arbres tendres. Je sortais du lavoir, resplendissant, le sang avivé et la peau brillante, le cheveu bien noir, et courais me sécher devant le feu. (47-48)

Ce rituel est un symbole de purification. Arrivé de la "ville" (Kouroussa), le protagoniste a sûrement sur lui des "souillures" culturelles dont, selon la grand-mère, il faut tout de suite le débarrasser pour qu'il puisse effectuer un séjour à ce site culturel africain qu'est Tindican, «bien qu'elle ne se fit pas trop d'illusion sur la durée de cette netteté». Archétype de l'Afrique traditionnelle, la grand-mère du narrateur sait d'emblée que cette netteté ne durera pas. En effet, l'Afrique, elle aussi, savait qu'avec l'avènement de l'école nouvelle et des centres urbains modelés sur les villes occidentales, elle aura beau faire "purifier" ses enfants, ils auraient toujours besoin d'être purifiés.

Mais le voyage du narrateur à Tindican n'est pas qu'un voyage de purification. C'est également un voyage de "replumage" et d'"engraissement". Pour les habitants de Tindican, la ville c'est un endroit où l'on ne mange pas assez (entendez manger au sens culturel et symbolique; c'est-à-dire que les citadins "meurent de faim" par manque des "nourritures culturelles"). À ce constat, la grand-mère du narrateur crie d'horreur: «Voyez-vous ça ! [...] On ne mange donc pas à la ville ? Tu n'y retourneras pas avant de t'être convenablement remplumé. C'est compris ?» (43). Ce projet de remplumage impliquera le concours de toutes les femmes du voisinage qui se mettront tout de suite au travail et, dans un bref délai, elles se seront acquittées de leur tâche. Même le narrateur

atteste leur réussite: «Aussi fûssé-je même arrivé maigre comme un clou à Tindican, j'étais assuré d'en repartir, dix jours plus tard, tout rebondi et luisant de santé» (44).

Purifié, remplumé, «tout rebondi et luisant de santé», le protagoniste retournera en ville. Là, il continuera à fréquenter l'école, et bientôt tout le processus sera à recommencer !

Le voyage à Tindican sert donc en quelque sorte à mesurer la distance culturelle chez le protagoniste. À Tindican, tout comme à la forge à Kouroussa, le narrateur n'est pas un membre à part entière de son milieu culturel: «[...] j'étais près d'eux, j'étais avec eux, j'étais dans cette grande douceur, et je n'étais pas entièrement avec eux: je n'étais qu'un écolier en visite [...]» (64). N'aurait-il pas pu dire la même chose à propos de la forge ? «Écolier en visite», n'est-ce pas ce que devient l'enfant noir par rapport à sa culture, voire même sa société, à partir du moment où il s'inscrit à l'école nouvelle ? En tout cas, c'est ce que pensent Camara et beaucoup d'autres écrivains africains de l'époque coloniale (Cheikh Hamidou Kane, Oyono, Dadié, Senghor, entre autres). Car, les ancêtres de cet enfant ne deviennent-ils pas désormais des "Gaulois", qu'ils viennent de l'Afrique ou des Antilles ?²¹ Cependant, on n'en est qu'au commencement, puisque la prophétie du père du narrateur s'accomplira dans la vie de celui-ci. En élève brillant, il partira, d'abord pour Conakry, la capitale de son pays, et de là en France, à la poursuite de la nouvelle connaissance. Chaque nouvelle étape de l'errance du protagoniste correspondra donc à une tension plus haute dans l'aliénation culturelle de l'enfant noir. Ainsi son éloignement du logis traditionnel (distance physique) devient le barème de

²¹ À ce propos, voir l'article de Madeleine Cottenet-Hage et Kevin Meehan, "Our Ancestors The Gauls" La crise psychologique et identitaire chez l'Antillais grâce à l'école occidentale dont parle cet article s'applique dans la même mesure à l'Africain qui, par la politique de l'Assimilation, devient comme son homologue caribbéen, un sujet français. (75-89)

cette aliénation (distance culturelle). L'impact de la distance culturelle est d'autant plus mis en évidence que cet enfant noir venait d'être admis comme un membre de plein droit – comme un homme – dans la société, ayant été circoncis. Ce statut auquel il venait d'accéder mais qu'il n'aurait pas la chance de vivre (cet homme traditionnel en lui qui n'est pas moins une partie de son être-homme) est mis entre parenthèses pour le reste de sa vie. Ainsi, chacun des succès du narrateur marquera un gain mais aussi une perte: gain pour la culture étrangère qui, grâce à son école, fait un progrès rapide et remarquable en terre africaine; et perte pour la culture locale qui se voit préférée une culture étrangère et, donc, se voit abandonnée. Le narrateur restera très conscient de cette tension créée par l'aliénation qui s'accomplit en lui, mais qu'il est incapable d'arrêter.

Voilà la profondeur psycho-culturelle, socle de l'entreprise littéraire de Camara dans cet ouvrage riche et original. En l'écrivant l'auteur tentait d'exorciser ce démon de l'aliénation culturelle; il voulait guérir l'Homme noir de son déséquilibre psychologique; il cherchait à réintégrer l'Homme noir qu'il était et n'était pas tout à fait, avec l'enfant noir qu'il n'avait pas pu pleinement être (parce que mis entre parenthèses par le processus de sa formation). Au fur et à mesure qu'il écrivait cet ouvrage, il se rattrapait en participant, par l'intermédiaire du souvenir, de l'acte rédacteur (par lequel cette culture riche l'entourait à Paris), en communiant avec son Afrique-mère et les siens:

Je vivais seul, seul dans ma chambre d'étudiant pauvre et j'écrivais,
 j'écrivais comme on rêve; je me souvenais, j'écrivais pour mon plaisir, et
 c'était un extraordinaire plaisir, un plaisir dont le coeur ne se lassait pas
 [...] j'écrivais, je me souvenais, je regagnais par la pensée mes parents, mes
 amis et j'étais heureux, inexprimablement heureux. Je ne me sentais plus

abandonné: il me semblait que mes parents vivaient à mes côtés; je leur parlais et ils me parlaient, j'avais le cœur plein de leur chaleur, et au dessus de ma tête, ce n'était plus une misérable lampe électrique qui éclairait ma table et les feuillets que je griffonnais hâtivement, c'était le soleil d'Afrique qui dardait de ses rayons.²²

Bref, cette entreprise qui faisait surgir l'Afrique et tous les parents et amis devant l'auteur à mesure qu'il la poursuivait, cette entreprise était un processus mystique de reconquête de soi.

Le Contact des cultures

Serait-on en droit de parler du contact des cultures dans l'Enfant noir ? On a déjà vu d'une part que Camara lui-même avoue ne pas avoir mis en scène le "conflit des cultures", qu'il a évité de parler des questions à la mode de l'heure, afin d'aborder des questions à valeur éternelle; on a vu aussi que d'autre part les détracteurs de cet ouvrage l'accusent d'avoir évité de confronter la réalité précaire du colonialisme. Cependant, tout en évitant l'affrontement explosif des cultures en présence, l'Enfant noir nous présente très sciemment, le contact des cultures en Afrique et ses conséquences. L'analyse de

²² Camara, («Souvenirs» 11-12).

l'harmonie sociale est si engageante et occupe tellement le premier plan qu'une lecture rapide et distraite de cet ouvrage ne révélerait pas facilement les conflits.²³

Dans ce même arrière-plan d'harmonie sociale, de fraternité et de vie communautaire sinon exemplaires du moins paisibles, l'auteur introduit l'école, mais sans attirer là-dessus une attention particulière. Cette école apprend aux Africains le mode de vie des Français qui encourage l'individualisme, qui vide la vie de son essence spirituelle, c'est-à-dire surnaturelle, et qui installe en Afrique traditionnelle le déséquilibre social. Ainsi lorsque le narrateur regrette à plusieurs reprises son incapacité de participer de façon pleine et entière à sa culture à cause de sa fréquentation de l'école, il souligne la tension ambiguë devant laquelle il se sent partagé, mais où tout fait pencher la balance en faveur de l'école.²⁴ Tout le long du récit, le narrateur ne cesse de revenir à ce regret. Dans la scène où il décrit l'interaction entre son père et le serpent-génie il dit aussitôt après:

Est-ce que moi aussi, un jour, je converserais de cette sorte ? Mais non: je continuais d'aller à l'école ! Pourtant j'aurais voulu, j'aurais tant voulu poser à mon tour ma main sur le serpent, comprendre, écouter à mon tour ce frémissement, mais j'ignorais comment le serpent eût accueilli ma

²³ Si Gudjigga repère ce thème dans son analyse de « quatre thèmes dans l'oeuvre de Camara Laye » (à savoir l'enfance, la nature, l'amour et le conflit des cultures), c'est plutôt au Regard du Roi qu'il l'applique. Pourtant, il existe déjà dans le premier ouvrage de Camara ce thème de conflit des cultures qui a également échappé à l'analyse rapide et superficielle que Brown (1987: 216-217) a faite de cet ouvrage.

²⁴ Incapable d'expliquer la vertu des gris-gris de son père, le narrateur dit, « chaque gri-gri a sa propriété particulière; mais quelle vertu précise ? je l'ignore: j'ai quitté mon père ». (11) À Tindican (où il nous dit qu'il n'est qu'un « écolier en visite »), il aurait voulu connaître les détails des usages de la moisson du riz. Ne les sachant pas, il regrette: « mais je n'avais pas l'âge alors ni la curiosité d'interroger les vieillards, et quand j'ai atteint cet âge, je n'étais plus en Afrique ». (56) Il y a surtout l'explication du mystère de la nuit de Kondén Diara (nuit d'initiation qui précède la circoncision) que regrette beaucoup le narrateur: « Je n'en ai, pour ma part, point obtenu une explication parfaite: à l'époque où j'aurais pu l'obtenir, en prenant place parmi les aînés qui dirigeaient la cérémonie, j'avais cessé d'habiter Kouroussa ». (120) À chaque instant, c'est l'école qui emboîte le pas au narrateur; c'est parce qu'il a suivi le chemin de l'école qu'il n'arrive pas à franchir le seuil culturel de sa société et, par conséquent, il y restera « étranger ». (Souligné par moi).

main et je ne pensais pas qu'il eût maintenant rien à me confier, je
craignais bien qu'il n'eût rien à me confier jamais. (23; souligné par moi.)

L'interrogation quasi-rhétorique, mais qui n'en est pas une (puisque la réponse est immédiatement donnée par le narrateur lui-même – «Mais non: je continuais d'aller à l'école !») qui commence cette citation, souligne le regret dont nous parlons, et met en relief la cause de la réponse négative. C'est l'école qui constitue l'entrave (remarquez le point d'exclamation). Le passé du conditionnel que la grammaire qualifie d'hypothèse irréelle souligne l'impossibilité de l'hypothèse qui suit la constatation, impossibilité renforcée par la répétition: «Pourtant j'aurais voulu, j'aurais tant voulu poser à mon tour ma main sur le serpent». Ce tour dont parle le narrateur est un tour impossible, un tour qui ne viendra jamais, grâce au fait qu'il fréquente l'école. Par conséquent, écouter et comprendre l'ancêtre-totem: voilà bien une hypothèse située dans le domaine de l'impossible.

Par la seule présence de cette école à Koroussa, à Conakry et partout en Afrique noire francophone et anglophone, l'Occident culturel s'y est à jamais installé; et puisque cette école nouvelle est vue par tous, jeunes et vieux, comme une avenue menant à un avenir meilleur,²⁵ comme un moyen sûr pour monter à l'échelle sociale dans la société moderne, l'enfant noir s'inscrira à tout prix à l'école; et par ce fait s'engage nécessairement dans une aire d'embarquement où il vivra la contradiction des deux

²⁵ Lors du départ du narrateur pour l'école Georges Poiret, des griots qui sont venus sur le quai «saluer son départ» chantaient ses louanges deans ces mots: «Déjà tu es aussi savant que les Blancs ! [...] Tu es véritablement comme les Blancs ! À Conakry, tu t'assoieras parmi les plus illustres !» (163). Et son père lui avait dit: «Saisis ta chance ! Et fais-moi honneur !» (161). Plus tard, tout de suite avant son départ pour la France, il lui dira, «maintenant que cette chance est devant toi, je veux que tu la saisisse; tu as su saisir la précédente, saisis celle-ci aussi, saisis-la bien ! Il reste dans notre pays tant de choses à faire [...] Oui, je veux que tu ailles en France; je le veux aujourd'hui autant que toi-même: on aura besoin ici sous peu d'hommes comme toi» (213-214). Grande attente donc chez l'enfant noir qui fréquente l'école, surtout s'il est un élève brillant.

cultures en présence. Cette contradiction, Camara n'en fait pas son but dans cet ouvrage; par conséquent, elle ne se lit qu'en filigrane et n'existe que de manière atténuée chez le narrateur; cependant elle existe, nous l'avons vu, même si elle est mise en sourdine. Et s'en rendant compte lors de l'une de ses visites à Tindican, le héros se demandera, «N'eût-il pas été plus simple de prendre la suite de mon père ? L'école [...] l'école [...], pensais-je; est-ce que j'aime tant l'école ?» (161). Ce point d'interrogation, cette auto-critique, qui vient au moment où le narrateur découvre (lors de la moisson du riz) l'union des Tindicanais dans le travail, révèle un combat psychologique chez un narrateur peu sûr de la nouvelle voie culturelle qui s'ouvre devant lui. Il sert aussi à mettre en valeur la hantise créée par le vide culturel qui l'habite.

Sur le plan symbolique, c'est la topographie de la concession où habitent le narrateur et sa famille qui plus que tout autre élément fait ressortir la thématique du contact des cultures. Au tout premier chapitre, après la présentation de l'atelier (9-10; 11-12) et de la case paternelle (10-11), le narrateur introduit un élément sur lequel nous devons nous arrêter un moment: le chemin de fer. On lit à la page 13:

Nous habitons en bordure du chemin de fer. Les trains longeaient la barrière de roseaux tressés qui limitait la concession, et la longeaient à vrai dire de si près, que des flammèches, échappées de la locomotive, mettaient parfois le feu à la clôture; et il fallait se hâter d'éteindre ce début d'incendie, si on ne voulait pas voir tout flamber.

Dans ce livre, le chemin de fer en Afrique est pour l'Occident ce que la forge est pour la société traditionnelle africaine: le perfectionnement le plus évident de sa technique; c'est toute sa culture mise en évidence. À domicile, le narrateur et les siens vivent déjà la

rencontre des cultures africaine et occidentale, respectivement représentées par la forge et le chemin de fer. On doit remarquer que la présentation de cette “rencontre” de l’Afrique et de l’Occident dans un milieu rural (Kòroussa) n’est pas innocente. Car sans s’y attarder, Camara analyse dans un langage imagé le danger, le potentiel explosif inhérent à cette rencontre. Il faut surtout remarquer que c’est la culture étrangère qui constitue la menace pour la culture locale, puisque «des flammèches, échappées de la locomotive, mettaient parfois le feu à la clôture». Cette clôture était la seule protection de la concession dont la “pièce maîtresse” était l’atelier de la forge ! D’où la vigilance de la part des habitants de cette concession (qui vivaient en “bordure” de la voie ferrée) et qui se tiennent prêts à éteindre le feu à chaque passage du train. Cependant, le danger ne s’arrête pas là. L’odeur de l’huile «tombée des locomotives» attire des serpents qui pénètrent dans la concession (14). Et l’on se rappelle que l’un de ces serpents a failli mordre le narrateur-enfant ! Ainsi, sur le plan symbolique, le contact des cultures est présenté comme doublement dangereux pour la société africaine. Le tout totalisant dans la citation met en relief la portée potentielle de ce danger pour l’Afrique socio-culturelle.

Est-ce que tout cela signifie que Camara a une aversion paroxystique contre le contact des cultures, contre les apports extérieurs ? Il n’en est rien. Camara prône la relation des cultures. Son aversion est contre toute culture qui devient incendiaire face aux autres, et (comme on le verra dans Le Maître de la Parole) contre les ressortissants des pays à cultures menacées qui ne se mettent pas immédiatement à l’oeuvre pour pouvoir “éteindre” cet “incendie culturel” aussitôt qu’il se produit.

La Tentation de l'Occident

Il y a dans l'Enfant noir cette soif pour l'inconnu, cet appel un peu irrésistible de l'ailleurs que jusqu'ici les critiques n'ont pas souligné et sur lesquels l'auteur lui-même n'a pas attardé dans ses discussions, mais qui servent de pulsion à l'oeuvre. La narration est tellement simple et le style tellement alerte que le lecteur a l'impression d'assister à un récit qui se développe tout seul. Pourtant, Camara a clairement construit le mécanisme qui préside à l'élaboration et à l'évolution de son oeuvre autobiographique et qui, l'appel irrésistible aidant, lui confère l'élan vers l'avant.

Au début, le narrateur-enfant nous parle de la distance qu'il maintenait par rapport à la forge, bourdonnant pourtant de gens et d'activités: «Parfois je m'approchais, attiré par la lueur du foyer, mais j'entraîs rarement, car tout ce monde m'intimidait fort, et je me sauvais dès qu'on cherchait à se saisir de moi» (12). Dès le début de l'ouvrage, de l'aventure littéraire, le protagoniste prend sa distance des siens. Il fait plus: il fuit la forge qui sert pourtant de point de ralliement et de rassemblement la journée entière au reste de la famille et à ses clientèle et amis. Cette distance signale le protagoniste non pas comme un membre à part entière, mais "entièrement à part", de son milieu culturel. Par contre, il y a quelque chose d'autre qui attire et retient son attention: «[...] j'allais paseer de longs moments dans la contemplation de la voie ferrée. Les rails luisaient cruellement dans une lumière que rien, à cet endroit, ne venait tamiser» (14). Voilà la donnée initiale de cette thématique de la tentation de l'Occident. L'enfant noir fuyait son milieu culturel,

dès les toutes premières pages du récit, pour s'adonner à la «contemplation de la voie ferrée», symbole par excellence de l'Occident ! Cette fascination exercée par le chemin de fer préfigure déjà l'errance du narrateur. Avec la fuite des siens, elle montre chez l'enfant la soif pour l'inconnu, pour cet ailleurs qui se trouve au bout de la voie ferrée. Germe de son errance, cette soif et cette fuite qui le conduiront plus tard en Occident sont déjà en évidence chez lui. D'où son admiration pour son oncle qui ne se tient jamais à un endroit, et qui, selon Lansana, son jumeau, «n'est jamais au même endroit, il est comme l'oiseau: il ne peut demeurer sur l'arbre, il lui faut tout le ciel !». Et le narrateur de rêver: «Et moi, serai-je aussi, un jour, comme l'oiseau ?» (62).

Cet oiseau à qui il faut tout le ciel, le protagoniste le deviendra et “volera” plus que toute personne de sa connaissance, puisqu'il suivra cette voie ferrée jusqu'à Conakry et, de là, partira pour la France. Même avant son départ pour l'Europe, il rêvait déjà de ce monde lointain, et, pour cette raison, l'espace qu'il occupait à Kouroussa dans la concession paternelle même n'était plus qu'une “petite Europe”. «Au début, ma case avait été une case comme toutes les autres. Et puis, petit à petit, elle avait revêtu un aspect qui la rapprochait de l'Europe» (196), dit le narrateur. Il s'agit ici de la case qui lui avait été allouée après son initiation, mais qu'il avait aussitôt quittée pour fréquenter l'école à Conakry. Il voyait cette case revêtir “petit à petit” l'aspect de l'Europe. À l'extérieur, cette case qui faisait face à celle de la mère, avait sans doute le même aspect que toutes les autres cases de la concession. Donc c'est plutôt l'inérieur qui se transformait au fur et à mesure que l'écolier découvrait à Conakry et à l'école l'Occident tentateur, tout comme la transformation qui s'accomplissait chez le protagoniste était un processus interne. C'est-à-dire que l'évolution de celui-ci se transmuait par projection du

paysage intérieur de son être en son cadre immédiat. Mais on sait aussi qu'au contemplateur du chemin de fer, ce n'est pas une "petite Europe" qu'il faut, mais l'Europe. Car la voie qui fait l'objet de cette contemplation est un des symboles de la volonté inflexible. Elle incarne un principe qui dérive sa force inflexible du caractère même du moyen de transport dont elle est la "voie". Tout dans ce médium de transport n'est que fer, les horaires sont préétablis, ponctuels et rigoureusement observés. Au voyageur de s'y conformer. Selon Jacques Chevalier et Alain Gheerbrant,

Sa marche est prioritaire et les autres lignes de communication, croisant une ligne de chemin de fer, voient leur circulation stoppée aussitôt qu'un train est annoncé. Enfin, le réseau de chemin de fer, assurant le transport des voyageurs et des marchandises, met ainsi en liaison toutes les régions d'une nation, voire de plusieurs continents, et permet toutes les communications et tous les échanges. (760)

La primauté de l'Europe dans l'inconscient du narrateur ne fait plus de doute. Tout comme les activités sur ces autres lignes de communication se trouvent suspendues face à celles du chemin de fer, la vie culturelle africaine, se développant d'ailleurs de manière imparfaite chez le protagoniste, se verra mise entre parenthèses, pour privilégier les échanges de la Relation. Fuite donc du lieu atavique vers le lieu de la Relation. Le protagoniste qui avait été circoncis afin de prendre sa place dans la société traditionnelle, fait accroire qu'il ne pourra rien contre cette mise en parenthèses: à la fin de l'ouvrage, il se trouvera comme dans l'"obligation" de partir pour la France. Le lecteur le voit très conscient de l'irrésistibilité de cet appel de l'ailleurs. Sachant sa voix impérieuse, implacable et pareille aux horaires du train, le protagoniste répondra affirmativement

(sans consulter ses parents) quand le directeur de son école à Conakry lui demandera s'il «[voulait] aller en France pour y achever [ses] études»:

J'avais répondu oui d'emblée – tout content, j'avais répondu oui ! – mais je l'avais dit sans consulter mes parents, sans consulter ma mère [...] Et je vis bien – et déjà je me doutais bien – que je m'étais fort avancé, fort imprudemment avancé en répondant «oui» au directeur. (211)

Selon le narrateur, aucune prudence, même portée à son degré le plus haut, n'aurait pu arrêter ce flux inexorable d'événements. Il nous a montré quel acharnement sa mère avait affiché – mais en vain – pour empêcher son départ. Il nous dira après toutes les tentatives de la mère qu'une force au-dessus de lui et de tous les siens présidait au déroulement de cet appel de l'ailleurs, une force contre laquelle toute opposition était inutile. Le protagoniste appelle cette force le destin. Mais était-ce réellement le destin ? N'était-ce pas plutôt cet appel de l'ailleurs renforcé par le désir accru chez l'enfant noir de «changer de lit»²⁶ ? Ayant suivi l'évolution psychologique du protagoniste, on constate facilement que c'est ce désir de changer de lit qui fait affirmer son individualisme. La répétition «j'avais répondu oui» dans le passage précité souligne et cet individualisme et le malaise que l'enfant noir éprouve en se rendant compte qu'il a abandonné sa place dans la société traditionnelle. Cet enfant se rend compte aussi (mais trop tard) de sa négligence d'un principe de première importance régissant les rapports entre tout enfant noir et ses parents, celui de la «consultation» préalable de ses parents à propos de tout grand projet. D'où sa remarque qu'il s'était fort avancé dans la voie de

²⁶ Cette expression est empruntée à Baudelaire, qui disait dans «Any Where Out of This World» que «Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il gèrerait à côté de la fenêtre. Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas ». (182)

son individualisme: «Et je vis bien – et déjà je me doutais bien – que je m'étais fort avancé, fort imprudemment avancé en répondant "oui" au directeur» (211). Mais il ne fait que constater son "imprudence". Il est trop avancé et trop "enchanté" par l'idée de ce départ pour rebrousser chemin. C'est pour cela qu'il ne fait rien pour corriger son imprudence, mais parle plutôt d'une force supérieure. Le protagoniste décrit cette force dans un langage qui renvoie à la fois à la roue de la Fortune et à la mécanique du train; double emploi destiné à renforcer l'inéluctabilité de son départ:

Mais à présent elle savait que je partirais et qu'elle ne pourrait pas empêcher mon départ, que rien ne pourrait l'empêcher; sans doute l'avait-elle compris dès que nous étions venus à elle: oui, elle avait dû voir cet engrenage qui, de l'école de Kouroussa, conduisait à Conakry et aboutissait à la France; et durant tout le temps qu'elle avait parlé et qu'elle avait lutté, elle avait dû regarder tourner l'engrenage: cette roue-ci et cette roue-là d'abord, et puis beaucoup d'autres roues peut-être que personne ne voyait. Et qu'eût-on fait pour empêcher cet engrenage de tourner ? On ne pouvait que le regarder tourner, regarder le destin tourner: mon destin était que je parte ! (218, souligné par moi)

En soulignant la force à l'oeuvre dans la trajectoire de l'aventure littéraire du protagoniste, ce mécanisme fait ressortir la force indomptable avec laquelle l'ailleurs appelle et attire l'enfant noir. Cet appel est renforcé et rendu d'autant plus insistant par l'école: plus le niveau scolaire est élevé, plus cet appel prend le ton impératif. Tel est donc le mécanisme de la tentation de l'Occident chez l'enfant noir, selon Camara. Commencé avec la contemplation quasi-innocente de la voie ferrée, elle atteint son

sommet à l'école où tout est mis en place pour nourrir et perfectionner cette tentation au point de non retour.

Le Voyage

Nous avons constaté dans la partie précédente que la narration de l'Enfant noir décèle une pulsion vers l'ailleurs. C'est-à-dire que la narration est si bien orchestrée qu'à la fin de l'oeuvre le protagoniste part en voyage. En effet, l'histoire de cette oeuvre est comprise entre deux instants: d'abord le moment "idyllique" signalé par des jeux que le narrateur-enfant menait dans une atmosphère de tranquillité, de «félicité universelle»²⁷ dans la concession familiale et dont il sera éloigné de manière progressive; ensuite le moment de séparation finale et abrupte de ce milieu, moment que l'on pourrait aussi qualifier de "sevrage forcé", c'est-à-dire de son départ en France. Moore, qui chante l'éloge de l'Enfant noir, attire l'attention sur la scène des jeux du héros et résume cette séparation en ces mots:

This scene, so brilliantly alive in itself, prepares us perfectly for much that follows: the crowded intimate life of the forge where the apprentices lived like sons of the family; his father's magic protective presence; and the

²⁷ Voir Leiner, (154).

happy unconcerned child playing in the midst of this sufficient life from which he will be progressively estranged and which he must at last leave for ever.²⁸

(Cette scène tellement vivante et éclatante, nous apprête parfaitement pour la suite, à savoir la vie intime de la forge encombrée des gens et où les apprentis sont traités en fils de la famille; la présence magique et protectrice du père; et l'enfant heureux menant ses jeux sans gêne ni soucis dans cet arrière-plan de suffisance, dont ils sera progressivement aliéné et qu'il sera obligé de quitter pour toujours.)

Ce voyage incontournable a donc commencé de manière subreptice dès le début de l'histoire. Sa force atteint son apogée au moment du départ pour la France, et sert à donner de l'ampleur à la distance psycho-culturelle du protagoniste, à mesurer cette distance et à mettre en valeur ce qu'il quittera: le logis. Contrairement à l'avis de Bernard, le voyage tel qu'il se présente dans cette oeuvre n'est pas un complément de la description de la société africaine.²⁹ Il en est le contre-point, et sert à valoriser le logis. Voilà pourquoi le grand voyage se passe à la fin du récit, comme un aboutissement. Il est vrai, comme le remarque Bernard, qu'à mesure que ce voyage progresse l'individualité de ce protagoniste s'accroît et s'affirme aux dépens de la vie communale.

La trajectoire de ce voyage a pour point de départ la concession paternelle de Kouroussa. On remarque une espèce de va-et-vient entre ce point de départ et les points intermédiaires (Tindican et Conakry) avant le grand départ final (pour la France), comme si le protagoniste hésitait de partir. Nous avons déjà montré l'importance et l'essentiel du

²⁸ Moore, (Seven African Writers 27).

voyage à Tindican. Le voyage à Conakry a, lui aussi, sa raison d'être littéraire et sa signification dans l'oeuvre.

Ce voyage a lieu au chapitre neuf de l'Enfant noir (155-180), après deux chapitres à résonnance culturelle très significative: le chapitre sept de l'initiation (102-122) et le chapitre huit qui parle de la circoncision (123-154). À «quelque 600 kilomètres de Kouroussa», (155), Conakry (capitale de la Guinée coloniale et de la Guinée actuelle) était aux yeux de la mère du narrateur un pays des "sauvages", sauvage parce que ville et chef-lieu de l'administration coloniale en Guinée. C'est dans ce pays de sauvages que l'enfant noir de quinze ans (155) allait s'aventurer. D'où le recours des parents aux dieux-ancêtres pour assurer sa protection:

Une semaine plus tôt déjà, ma mère avait entamé la tournée des marabouts les plus réputés, les consultant sur mon avenir et multipliant les sacrifices. Elle avait fait immoler un boeuf à la mémoire de son père et invoqué l'assistance de ses ancêtres. (155-156)

De son côté, le père lui fournira des talismans qui le protégeraient: «Mon père [...] m'avait remis, la veille, une petite corne de bouc renfermant des talismans; et je devais porter continuellement sur moi cette corne qui me défendrait contre les mauvais esprits» (158).

Si l'ailleurs, l'inconnu attire et fait peur à la fois, le connu, le familier (le logis) que l'on quitte fait verser des larmes. C'est que la séparation – arrachement de la Terre-mère – symbolise, comme nous l'avons vu, un sevrage forcé qui laisse tout le monde (mère, enfant et parents) dans la douleur: «ce fut comme si je prenais congé de mon passé même» (158), dit le protagoniste, et puis:

²⁹ Bernard, (313).

Mère, ne pleure pas ! dis-je. Ne pleure pas !

Mais je n'arrivais pas moi-même à refréner mes larmes et je la suppliai de ne pas m'accompagner à la gare, car il me semblait qu'alors je ne pourrais jamais m'arracher à ses bras. (159)

Mais comme le sevrage ne se fait pas en un jour, cet enfant retournera à plusieurs reprises auprès des siens (pendant les vacances); et après être en quelque sorte "conditionné" à cette séparation, il partira finalement, cette fois-ci pour la France. Ainsi le départ pour le voyage est-il dans cette oeuvre le signal final de la participation consentie, du convenu dans la Relation.

La Relation

Pourra-t-on parler du thème de la Relation dans l'Enfant noir ? La portée de cette oeuvre n'est-elle pas limitée au portrait de la société et de la culture guinéenne ? Je pense que ce serait mal saisir l'intention de l'auteur que de ne pas y voir la Relation entre cultures. Portrait de la société, oui. Mais il n'y a pas que cela. Nous avons déjà constaté la présence réelle de l'Occident en Guinée (par l'intermédiaire de l'école et d'autres institutions), à Conakry, à d'autres villes, jusqu'à Kouroussa. Cette présence suppose un dialogue (des échanges interculturels impliquant tous les acteurs: colonisateur et

colonisé), sans que personne ne puisse demeurer indifférent au déroulement de ce mécanisme du donner et du recevoir qu'est la Relation. Déjà à Kouroussa, le narrateur-enfant et bien d'autres enfants noirs participaient à cette Relation. L'école de Kouroussa rendait possible cette participation, et la société traditionnelle subissait d'«insaisissables transformations»³⁰ qui la laissaient dans un état de malaise. Trois réactions différentes rencontraient ces transformations.

D'abord, les enfants noirs (les plus aptes à suivre la nouvelle vague, c'est-à-dire à s'adapter à ces changements sociaux sans courir de grands risques) allaient en masse à l'école nouvelle. Les Laye, les Fanta, les Kouyaté, etc. de l'Enfant noir sont des participants en direct de cette Relation.³¹ Pour cette nouvelle génération, l'avenir dépendait grandement des débouchés auxquels l'école donnerait accès. Elle supportera donc tout abus que présente l'école (extorsion de nourriture et d'argent par les élèves des classes supérieures (90), «travail de forçat» indirectement encouragée par l'administration de l'école [85-86, 88-89]).

Il y a ensuite ceux qui, comme la mère du protagoniste, sont opposés à cette Relation (parce qu'effarouchés par sa manifestation). Nous avons déjà constaté avec quel acharnement Dâman, la mère, s'est battue contre le départ de son fils. Pour les anti-Relation (comme pour les traditionalistes), le rythme normal de la société, le status quo, doit être maintenu; et tout ce qui est susceptible de faire basculer l'équilibre du dynamisme social doit être combattu de toute force, ou du moins réduit au minimum possible. Voilà pourquoi dans un accès de colère Dâman dit à propos de son fils: «Son

³⁰ Glissant, Poétique, (155).

³¹ Il faut remarquer que Laye avait fréquenté une école coranique avant de s'inscrire à l'école française. (81)

bien est de rester près de moi ! N'est-il pas assez savant comme il est ?» (217). De toute évidence, la mère avait reconnu la force inéluctable de la Relation, mais elle voulait en réduire la portée, elle voulait protéger ce qu'il restait encore d'authentiquement africain chez son fils, et par extension, dans le logis. Elle a reconnu la vérité de cet avis de Glissant que «cette précipitation des rapports retentit sur le plein-sens qu'on se donne de l'identité» (Poétique, 155) et son fils, comme tant d'enfants noirs, ne tardera pas à vivre cette réalité.

Entre ces deux pôles contraires de participation volontaire et d'opposition acharnée, il y a un groupe intermédiaire qu'on pourrait qualifier de "permissif". C'est à ce groupe qu'appartient le père du protagoniste qui, tout en étant imbu de la culture et de la tradition africaines, se montre progressiste en encourageant la participation active des jeunes dans cette Relation inévitable:

Vois-tu [...] c'est une chose à laquelle j'ai souvent pensé. J'y ai pensé dans le calme de la nuit et dans le bruit de l'enclume. Je savais bien qu'un jour tu nous quitterais: le jour où tu as pour la première fois mis les pieds à l'école, je le savais. Je t'ai vu étudier avec tant de plaisir, tant de passion [...]. Oui, depuis ce jour-là, je me suis résigné. (213)

Pourtant, cette résignation ne signifie pas impuissance, mais lucidité. Elle démontre une perspicacité de la part de ce père capable de voir au-delà du moment présent pour percer la réalité du temps à venir: «on aura besoin ici sous peu d'hommes comme toi», dit-il à son fils (213-214). Et cela ne surprend personne, puisqu'il avait dit à son fils au début du livre, «Tu vas à l'école, et un jour, tu quitteras cette école pour une plus grande. Tu me quitteras, petit» (20); surtout que ce père, qui jouit de l'aide de ces ancêtres, a cette

capacité mystique et surnaturelle de percevoir l'avenir. Ainsi tous les personnages du roman – et par extension tous les Africains – sont embarqués, de gré ou à leur insu, dans la «précipitation des rapports», dans la Relation. C'est comme dira Glissant: «Ce qui, provenant d'une tradition, entre en Relation; ce qui, défendant une tradition, autorise la Relation; ce qui, ayant quitté ou réfuté toute tradition, fonde un autre plein-sens de la Relation».³² Le logis traditionnel africain, quelque atavique qu'il fût à l'origine, entre ainsi inéluctablement en rapport avec les autres cultures du monde. On a beau s'opposer à l'essor de la Relation, d'autres dynamiques sociales, de nouveaux idéaux sociologiques, de nouvelles exigences du temps moderne réclament la participation de tous dans la création d'un nouvel "ordre culturel" qui co-existe avec "l'ancien ordre". Il résulte de cet état de choses la situation bien connue où les usages, les idéaux culturels des parents, ne coïncidant plus avec ceux de leurs enfants, tombent rapidement en désuétude. Ainsi, même si l'enfant noir a été initié à prendre la place qui devrait lui revenir dans la société qui le réclame de plein droit, une autre "société" encore invisible, se trouvant au sein de la société traditionnelle, le hèle aussi d'une voix impérieuse. Cette société invisible mais tout aussi réelle que la société traditionnelle est celle de la Relation. Contrairement à l'autre société, celle de la Relation, flottante, à des possibilités quasi-illimitées et, n'ayant pas de frontière, finit toujours par l'emporter sur l'autre qui veut demeurer atavique.

³² Poétique de la Relation, (107).

CHAPITRE 3

Le Regard du Roi

Roman à caractère mystico-imaginaire et philosophique³³ où Laye Camara semblerait répondre à ses “détracteurs”³⁴ Le Regard du Roi, publié en 1954, soit un an après son Enfant noir, poursuit, on l’a déjà constaté, la poétique du logis, mais sous un autre angle. C’est à un protagoniste européen que l’auteur fera découvrir le logis tel qu’il est défini au premier chapitre de la première partie de cette thèse, c’est-à-dire dans ses acceptions les plus traditionnellement africaines. Et, suite à cette découverte, il y sera initié et assimilé. À la fin de l’histoire il ne sera plus question que ce protagoniste quitte le logis africain.

Je dis bien “le logis africain”, car contrairement à l’Enfant noir et à Dramouss, qui

³³ Fabijancic voit ce roman à la fois comme une allégorie et comme un «roman symbolique et mystique» (377). Sellin l’appelle un «monodrame allégorique» (1980: 64), Roger et Arlette Chemain (1984) «ouvrage nettement spiritualiste», (155) et Julien un «conte traditionnel africain»: “Le Regard du roi can be read as a traditional African tale. In it we find repeated sequences of actions typical of the oral tale and complementary to its didactic intention: the transformation of an initial attribute to its opposite” (798). (On peut lire Le Regard du roi comme un conte traditionnel africain. On y retrouve les séquences d’actions typiques du conte oral et qui sont complémentaires à son intention didactique: transformation d’un caractère initial en son contraire).

³⁴ Bertrand pense que ce roman était la réponse de Camara à la critique de Beti: “Laye’s commitment first to spiritual and then to community values will not only offer support of his authorial claim to Le Regard du roi, but will also respond to Beti’s criticism” (648). (L’engagement de Laye dans la promotion, d’abord des valeurs spirituelles, ensuite des valeurs communautaires servira non seulement à démontrer que c’est lui l’auteur du Regard du roi, mais aussi à répondre à la critique de Beti). Roger et Arlette Chemain (1984: 155-156) sont du même avis que Bertrand, même si Kesteloot avait en 1981 signalé en annexe de son ouvrage que Camara «[lui] avait dit (et il faut bien le signaler ici enfin) que Le Regard du roi avait été écrit par un Blanc» (468). Révélation curieuse, mais qui ne nuit pas au message du texte en question. Si un auteur «blanc» reconnaît au logis africain une panacée du déséquilibre existentiel de l’homme, cela ne fait que renforcer l’invitation à la découverte du logis africain évoquée plus haut.

sont situés pour la plupart dans une société guinéenne reconnaissable, l'histoire du Regard du Roi se situe dans un milieu tout à fait fictif, bien que reconnaissable par sa topographie, par son climat et sa couleur locale (forêt, chaleur et odeur tropicales) comme un décor typiquement africain. Au nord, Adramé, et au sud, Aziana. Voilà la situation géographique de l'action de ce roman – deux villes qui n'existent que par l'imaginaire créateur de Camara; deux villes pôlaires, à référence déictique vague – nord-sud. Dans la première, le protagoniste est inculpé et condamné: «Voici donc le coupable» (68). Même ses amis européens le renieront et le calomnieront: «Voyez comme il baisse la tête, dit l'un des blancs. La baisserait-il si bas s'il n'était pas coupable ? Personne ne me fera admettre que cet individu n'est pas coupable» (87); et dans la deuxième, il bénéficiera de, et sera “consommé” par, la miséricorde et la grâce royales, voire même “divines”: «Ne savais-tu pas que je t'attendais ?» dit le roi qui l'embrassa: «Alors le roi referma lentement les bras, et son grand manteau enveloppa Clarence pour toujours» (252). Dans la première, le protagoniste se défend vigoureusement contre son inculpation (65-73), mais dans la deuxième Clarence ressentira son indignité et sa culpabilité jusqu'au point où peu s'en faut qu'il ne se présente plus au roi qu'il avait tant attendu: «il avait sondé son indignité» (250), «Hélas ! Seigneur, je n'ai que mon bon vouloir [...] mon très faible bon vouloir ! Mais vous ne pouvez pas l'accepter. C'est un bon vouloir qui me condamne plus qu'il ne me disculpe», dira-t-il au roi (251). Et encore: «Personne pourtant n'est plus vil que moi, plus dénué que moi, [...] Et vous, Seigneur, vous acceptez de poser le regard sur moi !» (252).

Créées pour servir de points de départ et d'arrivée respectivement à l'action qui se déroule autour du protagoniste, ces deux villes servent aussi de scènes d'exposition et de dénouement au drame spirituel de ce protagoniste européen qui s'embarque en terre africaine pour ce parcours nord-sud, initiatique et expiatoire (mais aussi trajectoire de la Relation), que représente son itinéraire. Voilà pourquoi bien des critiques voient Le Regard du Roi comme le récit d'une quête merveilleuse. Lefranke l'appelle «une allégorie très subtile, pleine de symboles mystiques, [ayant] l'aspect d'un récit de la quête du graal» (184), et il cite à l'appui Ngal, Chevrier et Pageard qui partagent avec lui la même optique; et Yoder y voit une quête, tant physique que psychologique, chargée d'obstacles (329).

La richesse de cet ouvrage pluridimensionnel (caractéristique essentielle de tout chef-d'oeuvre) accommode une thématique de plus: celle du logis africain. Ici ce logis est présenté d'après la perspective du protagoniste européen lui-même, tel qu'il l'aperçoit, tel qu'il le "découvre". Ce logis naguère dénigré par son peuple, et devant lequel il n'a lui-même de choix que dans la mort («J'aurais pu me jeter à la mer, pensa-t-il» (37) et aussi «Si la mort pouvait me délivrer» [194]), lui servira de source du salut, de la seule source possible de solutions à ses problèmes existentiels. J'analyserai cet ouvrage sous les rubriques qui suivent afin de mettre en lumière la poétique du logis telle que Le Regard du Roi lui donne expression.

Héros blanc en Afrique noire

Il s'appelle Clarence. C'est presque tout ce que l'on sait de son état civil. Du début jusqu'à la fin de l'oeuvre on ne saura nulle part son nom de famille, ni son pays d'origine, ni d'ailleurs sa mission initiale sur «la côte d'Afrique» (37), sur «ces terres rouges» que défendait un obstacle (28). La seule autre donnée identitaire que l'on ait sur lui c'est que c'est un Blanc, donnée qui ne donne aucun renseignement supplémentaire sur le protagoniste, puisqu'en Afrique noire un Blanc se voit comme le nez au milieu de la figure ! Pourtant, Clarence insiste: «Je ne suis pas n'importe qui [...] Je suis un blanc !» (14). Ce protagoniste blanc qui fait son apparition dès la première page du roman (en affirmant sa différence, en brandissant la blancheur de sa peau, comme on montrerait son passeport au contrôleur douanier) où une foule massive d'Africains attend à l'esplanade l'arrivée de son roi, veut, chose curieuse, entrer au service d'un roi nègre. On apprend ensuite que c'est un déshérité abandonné par ses compatriotes blancs.³⁵

Déterritorialisé, déraciné, dépossédé et déshérité, Clarence est un héros-blanc-nouveau-genre parce que, pendant cette période en Afrique noire le Blanc était le Maître: maître qui avait derrière lui toute la puissance et l'autorité impériales (politique, économique et militaire) de la Métropole; et maître du côté duquel était l'"Histoire" qui véhiculait tout le poids culturel de sa race et civilisation. Clarence lui-même est imbu de

³⁵ Sellin remarque dans son article "Manifold Endings" que Clarence «s'était apparemment ostracisé» vis-à-vis des Blancs. Il faut plutôt dire qu'il fait figure d'un déshérité infortuné (66-68).

cette valeur universelle de son être-blanc. D'où son affirmation, «Je ne suis pas n'importe qui ! [...] Je suis un blanc !». Brandir cette identité, c'était faire appel à l'autorité toute-puissante de sa race, de sa culture, de sa civilisation (notion que Glissant souligne comme erronée et absurde dans sa Poétique de la Relation: «ma racine est la plus forte» et encore «l'être vaut par sa racine» [29]). Mais Clarence apprendra petit à petit, et dans l'horreur qu'il a perdu ce statut de maître, que ces privilèges magistraux et supériorité pigmentaire sont dépassés. Il apprendra aussi (ce que des milliards de déracinés noirs avaient appris au cours des siècles) qu'un déraciné ne pourrait jamais retrouver son équilibre originel, et qu'il était "condamné" à se forger une identité nouvelle: «Ce vilain me traite comme un de ses semblables» (38), se dit-il avec mépris et dérision à l'égard du mendiant qu'il rencontre à l'esplanade et qui deviendra son guide spirituel. Clarence deviendra la propriété de ce mendiant, puisqu'il sera vendu au naba – un roitelet d'Aziana – (à son insu) à la fin de la première partie du roman, par ce mendiant. Cependant, le processus de dépouillement n'a fait que commencer; et le protagoniste ne parviendra à la rencontre du roi qu'au terme de ce processus.

Du début jusqu'à la fin de l'oeuvre Clarence ne vit que par son espoir que le roi qu'il aperçoit à peine à l'esplanade le recevrait dans son service. Il surmontera tous les obstacles – physiques, moraux et culturels – et toute humiliation (qui auront sur lui un effet pareil au burin d'un sculpteur), pour finalement s'exposer au regard salvateur du roi. Incapable de tout effort intelligent, incapable de prendre toute initiative parce qu'hébété par la transformation qui s'opère en lui (au moyen des forces occultes qu'exerce sur lui son lieu d'exil), il sera mené par le nez jusqu'à son lieu de salut par le trio composé du mendiant-philosophe et de deux gamins jumeaux, Nagoa et Noaga.

Ce héros blanc – dans un roman écrit pendant l'époque où la Négritude fleurissait – subit ainsi une contre-assimilation et boit toute la coupe amère de la crise identitaire qui avait été le partage des Nègres des siècles durant. Cette assimilation lui a profondément pénétré la peau à tel point que le maître des cérémonies³⁶ lui en fera le bilan vers la fin de l'oeuvre en disant:

Même si je me taisait, l'odeur qu'on respire dans ta case parlerait. Ne sens-tu pas cette odeur ? [...] Mais non, tu ne la sens même plus ! Elle a si intimement pénétré ta peau, elle est entrée si profond dans ton sang, que tu ne la sens plus [...]. Et crois-tu jamais t'en débarrasser ? (238)

Cette odeur qui coule désormais "dans le sang" de Clarence et que le protagoniste ne sent plus est pourtant l'odeur qui parsème le paysage africain, mettant à rude épreuve la tolérance sensibilisatrice de cet exilé. Cette odeur définit le cadre local de son itinéraire. Dès qu'il aborde la côte africaine, il sent cette odeur écoeurante qualifiée tour à tour de «lourde odeur de suint» (19, 34, 40), de «bizarre et même suspecte» (86). C'est aussi une odeur «âcre» (62) et «tenace» (19), qui «continuait de le poursuivre» (19), et qui «poussait invinciblement Clarence au sommeil» (62). Cette odeur traduit sa perception de l'Afrique, son lieu d'exil; elle traduit sa sensibilité vis-à-vis du logis africain.

C'est surtout sur cette vertu somnifère de l'odeur qu'il faut s'arrêter un moment. Car, à partir du moment où Clarence sent cette odeur pour la première fois, à Adramé, toute sa sensibilité devient chancelante; et on le voit qui sommeille tout le long de son parcours:

³⁶ Ce personnage qui, tout comme le mendiant, n'est connu dans l'oeuvre sous d'autre nom que celui de sa "fonction sociale" (maître des cérémonies), préside avec le concours de l'eunuque du naba, à la métamorphose intérieure de Clarence, c'est-à-dire au processus de son dépouillement qui permettra son intégration dans la société africaine. Ce processus est rendu possible par le succès avec lequel le

-- Vous vous endormez toutes les secondes ! dit le mendiant.

-- C'est l'odeur, dit Clarence. Vous ne sentez pas l'odeur ? (62)

Afin de ne laisser chez le lecteur aucun doute quant à la nature anormale de la somnolence de Clarence, le narrateur nous renseigne: «La langue lui démange d'expliquer au garçon que le sommeil de la nuit est sans lien avec la somnolence qu'il éprouve, que cette somnolence est causée par l'odeur [...]. Mais tout cela serait trop long, beaucoup trop long à dire !» (91). Qu'y a-t-il au juste dans cette odeur et quel rapport peut-il y avoir entre l'odeur et le sommeil ? C'est qu'il faut y voir le motif de l'enchantement des contes traditionnels africains qui exige, comme Lefanke le souligne, que le héros «accède à quelque domaine enchanté» (184).

Peut-être faudrait-il d'abord expliquer que cette odeur d'Afrique n'a pas une seule, mais plusieurs provenances. Elle provient des «cheveux crépus» des jumeaux (19, 34), mais aussi de la fumée et des «grands corps en sueur» (62). À Aziana, elle vient de la «grosse gerbe des fleurs» qu'Akissi met à la tête du lit de Clarence (134). C'est-à-dire que cette odeur envoûtante provient des êtres et des choses divers dans le lieu d'exil de ce héros. Elle devient une caractéristique importante de ce lieu entretenant avec le lieu une relation métonymique. Mais qu'elle vienne des êtres ou des choses, elle a la même vertu sur la sensibilité de Clarence. Et cette vertu atteindra son sommet à Aziana où Akissi – qui, aux yeux de Clarence est capable d'un “changement continué” (135) – dépose chaque soir une gerbe de fleurs dans la case de Clarence. La «perfide odeur [de ces] fleurs» a l'effet mystique de tant alourdir et endormir la perception et la sensibilité du protagoniste qu'il n'arrive ni à se rendre compte que le naba se sert de lui pour engrosser

protagoniste s'acquitte, à son insu, de sa fonction mystérieuse chez le naba: celle de féconder le sérail de ce dernier.

les femmes de son sérail, ni qu'il a affaire chaque nuit à une femme différente et non pas à Akissi, sa soi-disante épouse !

C'est donc sous le coup de cet enchantement que Clarence remplira sa fonction de "coq" (un exploit dont, d'ordinaire, il ne serait pas capable). Et ce n'est qu'au terme de cet exploit qu'il sortira de sa torpeur et qu'il pourra venir à bout de sa quête spirituelle. Ainsi Clarence est "initié" (admis) au logis africain du Regard du Roi dans ses recoins les plus mystiques, jusque dans ses aires des plus merveilleuses. Est-ce étonnant si accablé d'angoisse métaphysique, il se résigne à son sort, en attendant le moment de sa délivrance ?

Son moment d'attente est important, parce qu'il correspond non pas à la mort, comme le pense Lefranke, mais à l'état intermédiaire entre la vie et la mort: état fécond, puisque c'est celui d'une transformation intérieure.³⁷ On peut le comparer à l'étape du cocon avant que la chrysalide ne se transforme en jeune papillon et s'en dégage. Pareillement, le Clarence qui sortira de la somnolence est un rené culturel. C'est le premier personnage de son genre que la littérature africaine ait produit. Ainsi peut-il dire de lui-même:

Je me laisse vivre [...]. Si je me limais les dents comme les gens d'Aziana, on ne verrait plus de différence entre eux et moi. Il y a la couleur de la peau, oui. Mais quelle différence était-ce là ? C'est l'intérieur qui compte [...]. Je suis exactement comme eux. Et n'était-ce pas mieux ainsi ? (151)

Il est clair que le Clarence d'Aziana a subi un grand changement fondamental: le logis africain lui a "pénétré la peau", permettant une métamorphose "intérieure" qui

³⁷ Selon Ungar le jeu de l'état de sommeil et celui de veille suggère l'interaction des activités conscientes et inconscientes chère à Kafka (125).

étonnerait le Clarence de l'esplanade: «Je ne l'aurais pas cru. Si je l'avais cru je ne serais jamais venu ici», dit-il à Akissi (152). Je ne partage donc pas l'avis de Yoder selon lequel Clarence est resté un étranger jusqu'à la fin du roman (331). On ne peut ne pas apprécier la transformation qui s'est opérée dans la vie de ce protagoniste; les remarques «Il y a la couleur de la peau, oui. Mais quelle différence était-ce là ? C'est l'intérieur qui compte» sont au pôle opposé de sa philosophie initiale: «Je ne suis pas n'importe qui ! Je suis un blanc !» Sa deuxième position est le produit de cette métamorphose interne dont nous parlons ici. Voilà la philosophie d'un héros humaniste de l'époque moderne. C'est presque un slogan, celui de la Relation. Participant volontaire de la Relation, le Clarence rené est prêt désormais non seulement à voir les Azianais comme ses “semblables”, comme ses “frères humains”, mais il s'identifie surtout avec eux, vit comme eux et s'habille à leur manière en portant des boubous (155); parfois il va tout bonnement nu et c'est tout nu qu'il apparaîtra devant le roi (251). La conclusion de Steven Ungar est révélatrice: “What Clarence discovers in his search for the Boy-King is, in fact, closer to a process of social integration than to any kind of possession of self” (128). (Le résultat de la quête du roi adolescent entreprise par Clarence se rapproche davantage, à vrai dire, d'un processus de son insertion sociale que de toute recherche de sa personne.) En effet, le héros réalise cette insertion sociale (la Relation) bien avant sa rencontre du roi, qui n'en est que le point culminant.

Échec social, matériel et spirituel

Le statut de déclassé marque le personnage de Clarence plus que sa race ou son origine. On remarque chez lui une dépossession (une espèce de descente de l'échelle sociale) progressive tout le long du roman. Au départ, il était en compagnie de ses compatriotes (qui «cantonnaient dans leurs villas» [14]) jusqu'au moment où il perd tout son argent dans un jeu de cartes (14-15, 37). Suite à cet événement qu'il se trouve un logement «dans une sorte de caravansérail nègre» (15). Il perdra ce logement, pour se trouver dans une situation de “sans-abri”. C'est à partir de ce moment-là qu'il se mettra en route à la recherche du Roi. Son créateur, Laye Camara, parle de cette expérience de Clarence de cette manière: “this experience must be seen as a man in search of God. A little man who is in the process of a search for God”.³⁸ (cette expérience doit se concevoir comme celle d'un homme qui cherche Dieu, celle d'un petit homme qui est à la recherche de Dieu.)

C'est ainsi que Clarence entreprendra cette quête les mains vides et le moral rompu. Il est sans ami qui vive mais il a, comme le remarque Fabijancic, «la foi en une puissance bienveillante ou malveillante qui est en dehors de la volonté de l'homme» (378). Cette foi de la part d'un homme blanc qui perd sa place privilégiée dans la société africaine souligne un échec social au plus haut point. Se trouvant dans une société dont les usages

³⁸ C'est l'avis émis par Camara lors de son interview avec Lawson, et cité en anglais par Lawson (84).

et la dynamique lui sont inconnus, où tout est au-delà de sa portée, Clarence n'a qu'à se résigner au sort, tout choix lui étant impossible. Son statut d'étranger pèse sur lui d'autant plus qu'il est entouré d'obstacles sans fin. Tel est son échec que le mendiant et les jumeaux le constatent sans que Clarence le leur dise, puisque, selon le mendiant, les Blancs ne viennent pas à l'esplanade (14). Ayant quitté le cercle des Européens, Clarence descendra progressivement jusqu'au plus bas rang de l'échelle sociale. Sur le plan social, il encaisse doublement un échec: auprès des siens ainsi qu'auprès de la société africaine où il s'aventure sans savoir comment s'y prendre.

Si l'échec matériel et social de Clarence est immédiatement reconnaissable pour le lecteur, son échec spirituel ne devient clair qu'au terme de son aventure. On peut même voir que ce protagoniste était dépourvu de dimension spirituelle au début de son errance; du moins n'avait-il pas d'épaisseur spirituelle bien discernable.

Dès l'entrée en scène de Clarence, on constate son arrogance et son sentiment de supériorité raciale par rapport aux Noirs. Ainsi la quête a-t-elle la valeur intrinsèque et mystique de faire découvrir au protagoniste son indignité, suite à son dénuement spirituel. Il faut bien dire que Clarence ne se serait pas rendu compte de cette "banqueroute spirituelle" s'il n'avait pas été imprégné de "l'odeur" africaine, s'il n'avait pas subi l'africanisation de son être. Car ce n'est qu'au moment où il "se laisse vivre" qu'il fait son constat d'échec, et ce n'est qu'à ce moment-là même de ce constat que sa communion avec le logis africain s'avère possible. Julien voit bien cette évolution du personnage de Clarence: "by the end of his journey, Clarence has lost these arrogant pretenses. His initial state of false pride and metaphysical emptiness is transformed to one of humility and fulfillment" (1982: 800). (Au terme de son voyage, Clarence n'a

plus ces prétensions. Son état initial d'amour-propre et de nullité métaphysique fait place à un état d'humilité et de contentement). Ce qu'il faut souligner c'est surtout que les deux premiers types d'échec – social et matériel – sont le prélude à, et la condition nécessaire pour, ce constat d'échec spirituel sans lequel le rachat spirituel n'aurait pas été possible. Voilà, me semble-t-il, la signification importante du trajet Nord-Sud. Le sud fournit au protagoniste ce qu'il lui manquait quand il se trouvait au nord. Ce sud salvateur présenté par l'auteur, ce sud qui comble le lacune dont fait montre le nord, ne souligne-t-il pas sa prise de position idéologique ?

Initiation au logis africain

La trajectoire du protagoniste du Regard du Roi a été qualifiée de quête. Cette quête, nous l'avons vu, n'aurait pas réussi si le protagoniste ne s'était pas "initié" au logis africain. Car, grâce à cette initiation, Clarence gagne du poids et de l'épaisseur psychologiques et culturels à la fin de sa quête. Son intégration dans son nouveau milieu culturel l'aidera à s'harmoniser avec lui-même et avec ce milieu.

L'initiation de Clarence se fait donc sur deux plans, tout comme le voyage. D'Adramé, au nord, à Aziana, au sud, le voyage physique du protagoniste s'effectue tel que nous le lisons dans le récit. Simultanément s'accomplit le voyage intérieur du héros au bout duquel le Clarence qui va à la rencontre du Roi à la fin du récit est devenu un

héros de la Relation, à la différence du Clarence, le Blanc, le d'esplanade. Pareillement, l'initiation de Clarence s'est accomplie d'une part par le concours des adjuvants que nous avons rencontrés (le mendiant, les jumeaux, le maître des cérémonies, Akissi, etc.); d'autre part, le créateur de ce protagoniste l'a entouré de circonstances consciemment agencées, comme dans les contes traditionnels, pour que ce personnage somnolant ressente et le poids du défi et la nécessité urgente de réussir l'épreuve qui lui est imposée. Car ce héros n'a aucun autre choix, ce qui revient à dire que la voie de son aventure lui est tracée d'avance, et, comme le terme de cette aventure est lui aussi pré-déterminé, tout ce que le héros rencontrera en chemin – événements, personnages humains et non humains – ne sera qu'obstacle, qu'épreuve pour lui poser des entraves.

Tant que Clarence combat ces obstacles, il se voit voué inéluctablement à l'échec. Dès qu'il comprend le fait que tout choix lui est impossible et qu'il doit obligatoirement se dépouiller de son rationalisme occidental qui n'a aucune place dans la société de son exil, le protagoniste s'étonne de constater le progrès de son initiation.

La Relation

Le récit du Regard du Roi présente la thématique de la Relation sous forme didactique. Nous avons déjà remarqué que le protagoniste s'est vu contraint par les circonstances défavorables à s'établir en définitive à Aziana. En effet, l'auteur ne laisse

pas à Clarence d'autres choix possibles que celui d'intégrer le logis africain, d'y demeurer en permanence, non pas en touriste attiré par l'exotique, ni en maître qui s'impose à son lieu de séjour, ni en missionnaire appelé par une mission salvatrice quelconque. En lui ôtant toutes ces possibilités, Camara crée dans la littérature de l'Afrique noire, à travers Clarence, un nouveau genre de personnage blanc: celui d'un homme disponible et prêt à vivre les réalités du cadre local africain, de la Relation, et qui n'a d'autres motivations que son "bon vouloir" (251).

C'est une leçon magistrale que Camara apprend à l'humanité, au Blanc tant qu'au Noir, à ces races aux rapports précairement inégaux, à savoir que le Relation n'est pas seulement possible, mais qu'elle s'impose. Cependant, à moins d'éliminer la hiérarchie des races qui fonde la suprématie d'une race au détriment des autres, semble souligner Camara, l'homme n'arrivera jamais à apprécier ce qu'il y a de positif dans les cultures et civilisations dites "inférieures". Car c'est après avoir fait le constat d'échec que le héros se "laisse vivre", c'est-à-dire qu'il intègre le logis africain, ce qui commence le processus de son rachat, de son salut.

Si le séjour de Clarence en Afrique s'avère salvateur, il est aussi un séjour enrichissant pour la société d'Aziana de par les "inventions" du protagoniste, comme pour le naba qui voit la fécondité accrue de son sérail. Les sang-mêlé que Clarence lui-même aperçoit dans le sérail du naba (163-164) donnent une riche image de la Relation. Ni blancs ni noirs, ces sang-mêlé de couleur café au lait en disent long du logis de l'Afrique moderne:

il y avait une quantité de femmes, entourées chacune d'une ribambelle
d'enfants; presque toutes tenaient dans leurs bras, ou juchés sur le dos, ou

à demi enfouis dans leur pagnes, des enfants plus petits, dont la couleur café au lait était celle des mulâtres. (163)

Ces petits enfants représentent l'Afrique de l'avenir qui, grâce à la Relation, ne pourra plus jamais rester dans son état atavique. Cette Afrique porte visiblement les marques indélébiles du dialogue, de la communion avec le monde extérieur. En conséquence, vu sous cette optique le logis africain, même s'il dresse des structures qui le protègent, nous l'avons vu au deuxième chapitre de la première partie, obéit aux impératifs de la dynamique du temps moderne.

CHAPITRE 4

Dramouss

Deuxième volet de l'oeuvre autobiographique de Laye Camara, Dramouss fait suite à l'Enfant noir pour continuer l'histoire de cet enfant noir, parti en France à la fin du premier volet et qui retourne en Guinée (après six longues années passées en France) dans Dramouss, s'appelant maintenant Fatoman. L'auteur à l'origine avait voulu intituler Dramouss Retour au pays natal.³⁹ Le souhait de Makouta-Mboukou à propos du retour du héros de l'Enfant noir – «nous attendons sa fermeture avec le retour de l'enfant noir dans sa Haute Guinée natale» (64) – se voit réaliser dans cet ouvrage, car il apporte la fermeture tant attendue au récit de cet enfant noir. Dramouss recèle les enchantements de la Terre natale, du logis guinéen, après une longue absence, ainsi qu'une déception chez le narrateur quant à l'état actuel de ce logis.

Dédié aux «jeunes d'Afrique, avenir du Pays», surtout aux «exilés» «séparés de leur terre natale, et partis par le monde à la recherche de moyens de lutte plus efficaces» (7), cet ouvrage donne pleins pouvoirs à cette jeunesse africaine qu'il exhorte vivement de «galvaniser ses énergies», de «[libérer] cette extraordinaire puissance de sympathie qui est au plus profond de chacun» (8), afin de la mettre au service du pays. Tout en complétant le diptyque autobiographique de l'auteur, cet ouvrage lance aussi un appel à

³⁹ Voir Brench, («Camara Laye», 11). Peut-être est-ce par égard pour l'ouvrage célèbre de Césaire portant le même titre que Camara a dû changer ce titre approprié.

cette jeunesse à «tête[s] chaude[s]» (8) (éparpillée un peu partout dans le monde) qu'il convoque à un retour au pays natal. Convocation à un retour au pays natal, n'est-ce pas là, par extension, un cri de rassemblement de la diaspora noire ? Rassemblement de sensibilisation d'autant plus urgent que les systèmes socio-politiques et culturels du continent noir se balancent au bord du précipice à l'époque où Camara écrit Dramouss. Il appartient aux jeunes d'Afrique noire, semble dire l'auteur, de s'unir afin de s'engager de manière urgente dans une mission de sauvetage avant que cette Afrique ne fasse naufrage. Ce retour impératif commence et termine l'ouvrage.

Compris entre deux retours en Afrique,⁴⁰ le récit de Dramouss que l'auteur dit avoir «écrit d'une plume rapide, [...] en témoignage de [sa] solidarité et d'amitié» (7) à la jeunesse africaine, démontre l'engagement de Camara. Ainsi l'auteur ne fait pas qu'inviter les autres à retourner au pays natal, mais y retourne en définitive lui-même. Par conséquent, l'exposé de la misère qui s'était installée sur son pays, de l'état présent du logis africain qui se vidait à toute allure de son contenu traditionnel, de la société entière enfin qui ne savait plus apprécier ses propres valeurs, mais aiguissait son appétit pour des produits importés, cet exposé est un diagnostic de l'Afrique postcoloniale ridée de toutes sortes de problèmes: désordre socio-politique, dérèglement et carence économiques – pour lesquels il fallait chercher des solutions urgentes. Car aux problèmes africains il faut des solutions tout à fait africaines: «Si tous ces hommes et toutes ces femmes, au lieu de passer leurs journées à prononcer des discours puérils, consacraient le même temps à l'adoration du Très Haut, notre pays serait loin de cette misère» (244), dit le vieux père du narrateur en guise d'épilogue au récit.

⁴⁰ Fatoman reste en Guinée pendant deux semaines à sa première rentrée avant de retourner en France; et «quelques années plus tard» (240), il retourne définitivement en Guinée avec toute sa famille.

Du point de vue du logis, on pourrait étudier Dramouss sous les rubriques suivantes: «société africaine en pleine mutation», «les années d'exil», «l'avenir du logis» et «la Relation». Car, si les grandes attentes provoquées par les enchantements de la terre natale qui saluent le retour du narrateur sont aussitôt déçues (quand celui-ci découvre les changements intervenus depuis son absence), le protagoniste se préoccupe et s'inquiète de l'avenir de son pays natal. Et avec raison, car à son retour après six "années d'exil" (9), il constate qu'il s'était produit une énormité de changements (beaucoup plus qu'il ne l'avait espéré) non seulement dans la société: «Tout a beaucoup changé» (15), dit-il, et Mimie de répéter, «Tout a changé» (16), mais aussi chez les individus. Même le narrateur n'est pas immunisé contre ces changements. Il est surpris de constater avoir lui-même changé, ou du moins perdu certaines de ses habitudes, grâce à sa longue absence.⁴¹ Ces changements, nous trouverons leur cause dans la Relation et nous serons mieux placés pour apprécier l'état de ce logis face à la dynamique du contact des cultures et des peuples du monde.

⁴¹ Le narrateur raconte cette expérience qu'il a faite, qui montre la perte de son habitude visuelle: il va en ville avec son ami, Konaté, où ils rencontrent des femmes guinéennes: «Toutes les femmes que nous rencontrions étaient vêtues de ces tissus multicolores, gais, mais trop voyants maintenant à mes yeux. Depuis six années je vivais en Europe, depuis six années, je n'avais pas revu mon pays; je n'étais plus habitué à cette orgie de couleurs» (157). Même à sa descente de l'avion qui l'emmenait de France, Fatoman constate qu'«il y avait ici cette lumière, il y avait cette fraîcheur de tons qui n'appartiennent qu'à cette terre, qu'à ma Terre, et dont mes yeux n'avaient plus l'habitude: une lumière plus frémissante et plus pénétrante, une verdure plus nourrie et plus fraîche, un sol plus éclatante qu'ailleurs. Mon coeur ne l'avait pas oublié, mais mes yeux [...] Mes yeux clignaient» (11). Il est clair qu'il n'y avait pas que la société, que les gens qui avaient changé. Le héros, lui aussi (ayant vu d'autres réalités du monde) avait subi du changement.

Société en pleine mutation

Le logis traditionnel africain qui avait fait la richesse de la première oeuvre de Camara, l'Enfant noir, connaît dans Dramouss une transformation rapide et est menacé de disparition. Le logis moderne, facilement reconnaissable par sa nouveauté et qui rejette à l'arrière-plan le traditionnel, s'installe de façon précaire (même s'il s'affirme de manière résolument sûre). La société représentée dans Dramouss est une société en ébullition, c'est-à-dire en mouvement volatil, une société en pleine mutation à tous les niveaux: socio-politique, économique et surtout culturel; et où résonne le choc de la rencontre de l'ancien et du nouvel ordres, laissant les indigènes dans des situations absurdes, c'est-à-dire ambiguës (n'appartenant plus à l'ancien et sans pouvoir s'adapter parfaitement au nouveau non plus).

Il y a d'abord les gens qui ont changé (ne fût-ce que sur le plan de leurs noms) depuis le premier volume du diptyque. D'un ouvrage à l'autre les noms de certains personnages ne sont plus les mêmes. Le protagoniste dont on apprend le prénom – Laye – à la page 185 de l'Enfant noir, s'appelle Fatoman dans Dramouss.⁴² Aussi, la Mimie de ce dernier

⁴² Le commentaire de Larson à ce propos sur la version anglaise de Dramouss et de l'Enfant noir est doublement fautif: "The characters have the same name except for Laye himself who is given no name in the earlier book and calls himself Fatoman in A Dream of Africa". (209)

(Les personnages ont les mêmes noms, sauf Laye lui-même, resté dans l'anonymat dans le premier livre, et qui dans Dramouss s'appelle Fatoman). Car d'une part, non seulement Marie appelle-t-elle Camara par son prénom: «Bonjour, Laye (l'Enfant noir, 185) dans la version française, mais aussi les tantes du narrateur – Awa et N'Gady – par plaisanterie familiale appellent Marie "Madame Camara no. 3» (184,185). Il y a surtout la conversation entre le protagoniste et son oncle Mamadou, qu'il ne connaissait pas, mais qui est venu le chercher à la gare:

– Êtes-vous mon oncle Mamadou ? [...]

– Oui, [...], et toi, tu es mon neveu Laye. Je t'ai aussitôt reconnu: tu es le vivant portrait de ta mère. (l'Enfant noir, 169; c'est moi qui souligne) La question de l'anonymat du narrateur de l'Enfant noir ne se pose pas du tout. D'autre part, il n'y a pas que Laye, comme nous le voyons dans ce paragraphe, dont le nom change d'un livre à l'autre.

ouvrage s'appelait-elle Marie dans le premier. Si l'on n'avait pas remarqué ces changements de noms, on se serait demandé si le Kouyaté Karamoko de l'Enfant noir (90-101, 135-137, 201-208) et le Konaté de Dramouss (114-185, 241) étaient le même personnage. Mais on sait qu'il ne s'agit pas de deux personnages différents, puisqu'il est dans le deuxième volet l'un des camarades d'enfance du protagoniste (111) et que dans le premier celui-ci l'appelle «un de mes petits camarades» (90). Ce changement d'identité correspond à un avertissement au lecteur qu'il s'agit dans cette oeuvre d'une autobiographie quelque peu romancée. C'est aussi une manifestation stylistique de l'évolution intervenue dans la vie littéraire de ces personnages. Cependant, ce n'est pas tous les personnages dont les noms ont changé: l'oncle paternel du narrateur s'appelle Mamadou dans les deux textes. Mais si dans l'Enfant noir il est marié à «tantes Awa et N'Gady» (171-172), le narrateur parlera dans Dramouss de sa tante Awa (41-44) et d'une certaine tante Khady (35). Est-ce ainsi que s'appelle N'Gady dans Dramouss ? Qu'est-ce qui détermine qu'il y ait ce changement de nom chez certains personnages et non pas chez tel ou tel autre ? Ni l'auteur ni le narrateur ne nous dit rien à ce sujet.

Il n'y a pas que les noms de certains personnages qui ont changé. Les personnages ont presque tous pris d'autres poids psychologiques que ceux qu'on leur connaissait dans l'Enfant noir. Tout le monde avait pris de l'âge: «J'étais heureux, sans doute d'avoir retrouvé les miens», nous dit le narrateur; «j'étais triste aussi, affreusement frappé de les voir vieillir, marqués par l'âge et par l'âpreté d'une pénible existence» (53). Ce vieillissement réitéré, surtout à propos du père, lors du retour définitif du narrateur et de sa famille en Guinée: «Nous trouvâmes mon père [à Kouroussa], vieilli» (240), marque on ne peut mieux symboliquement, l'évolution du logis traditionnel. Mais même s'il

avait vieilli, ce père fait toujours preuve d'une intelligence aiguë et de l'habileté artisanale qu'on lui connaissait dans l'Enfant noir. Cependant, ayant perdu dans la société moderne la place de choix qu'il occupait dans la société traditionnelle de jadis, il essaie de garder ses arts et ses métiers tout en les adaptant aux exigences de l'époque moderne. Néanmoins, on remarque qu'avec le vieillissement des personnages, ce n'est pas seulement toute une génération d'anciens et de gardiens de la société traditionnelle qui s'en va; c'est toute la société traditionnelle qui fait place à la moderne, c'est tout un système de valeurs, d'idéaux, c'est la société atavique qui cèdent rapidement la place à la société nouvelle qui se cherche.

On comprend alors pourquoi Camara a dédié ce deuxième volet à «la jeunesse: avenir du Pays» (7). Il appartient à cette jeunesse, après avoir soigneusement étudié la dynamique de ce phénomène social, après avoir réuni des «moyens de lutte plus efficaces» (7), d'élaborer des plans d'actions pour instaurer le bonheur pour l'homme africain. Dans une interview avec Lawson, l'auteur a expliqué au chercheur la signification du Lion Noir qui sauva le narrateur et, par extension, l'Afrique entière, dans la vision racontée dans le chapitre intitulé «Dramouss». Selon lui, cet animal emblématique représente

The young people whom we have in the University of Dakar, and the University of Abidjan, the University of Lagos, the University of Ghana – and the young soldiers, one can have the hope that they will be able to do what we have not. Because it is easier for the young to make Africa than for us who have known colonization. (85, traduit par Lawson)

(Nos jeunes aux universités de Dakar, d'Abidjan, de Lagos, de Ghana – et

les jeunes soldats. On peut espérer qu'il pourront accomplir ce que nous n'avons pu faire; car il est plus facile aux jeunes de sauver l'Afrique qu'à nous autres qui avons vécu la colonisation.)

Dramouss, tout en faisant suite à l'Enfant noir, en diffère à bien des égards. D'abord, sur le plan socio-politique, le premier volet de cette oeuvre autobiographique évite soigneusement toute critique sociale évidente, tandis que le second en fait sa visée, afin de dénoncer l'inhumanité et la tyrannie des responsables politiques de son pays et, par extension, de l'Afrique moderne. Il est révélateur que sept des huit chapitres numérotés de cet ouvrage présentent de la critique socio-politique. Seul le chapitre intitulé «Une nuit blanche» (dans lequel le narrateur présente en flash-back l'histoire de son séjour en France [58-109]) ne s'adresse pas de manière directe à la critique sociale.

Parmi les changements socio-politiques intervenus dans le logis il faut compter l'indépendance du pays natal (le 28 septembre 1958). Le narrateur de l'Enfant noir quitta son pays quand celui-ci était encore une colonie de la France. Mais au retour du héros de Dramouss, sa Guinée natale de l'époque postcoloniale patauge et tâtonne à l'aveuglette dans sa voie politique. La volonté et le désir des hommes et des femmes politiques et leur projet de transformantion de la société «en une cité moderne, en une ville remarquable» (171), leur objectif final de «bonheur moral et matériel de l'ensemble de [leur] peuple» (176) ne correspondant pas toujours à la mise en exécution de ces idéaux, la dynamique sociale mettra à nue la présence d'un levain de malaise, de désagrégation et de politiques inhumaines. Divisée en deux partis politiques non pas adversaires mais «ennemis» – le Rassemblement Démocratique Africain (le R.D.A.) et Bloc Africain de Guinée (le B.A.G.) – les frères et compatriotes qui composent ces partis vivent en

ennemis mortels dont les échauffourées sanglantes, fréquentes, sont encouragées par les dirigeants.⁴³ Voici comment le narrateur résume la situation socio-politique:

La vengeance du Ciel nous menaçait. D'où le pourrissement commençant de notre vie artisanale et de notre vie sociale, d'où le braillement frénétique que je venait d'entendre et ces rugissements de maisons de fou, au moyen desquels on prétendait éduquer une société qui ne demande qu'à manger et à vivre en paix. (187)

À tout cela il faut ajouter les nouvelles terriblement tristes que Fatoman apprend à son retour définitif en Guinée: «Konaté a été fusillé par les autorités (accusé d'avoir trempé dans un récent complot)» et Bilali «a été victime du complot» (241). Et le père du narrateur d'ajouter: «Depuis ton départ, beaucoup de tes camarades ont été abattus. Beaucoup de gens sont en prison. Beaucoup d'autres aussi ont fui, vers le Sénégal, vers la Côte-d'Ivoire, le Libéria, la Sierra Leone et d'autres pays limitrophes» (241-242). La situation socio-politique de la Guinée post-coloniale est devenue si horrible que le logis où tout le monde vivait en harmonie irréprochable dans l'Enfant noir est devenu dans Dramouss un logis qui dévore ses habitants, qui fait fuir les citoyens. C'est donc par le courage et par l'amour qu'il apporte à sa «plus-que-Terre» que le narrateur y retourne. Cependant, confondu, il se demande «Pourquoi suis-je revenu ? [...] Moi-même aussi, je

⁴³ Keïta, un personnage de cet ouvrage, annonçait en pleine réunion politique à ses camarades du R.D.A. les consignes suivantes: «Je veux parler des réactionnaires du B.A.G. Respectez ces réactionnaires (ennemis de notre mouvement) au cas où ils se tiennent tranquilles. S'ils feignent de méconnaître la force de notre Parti, appliquez les consignes: mettez les saboteurs hors d'état de nuire, incendiez leurs cases. Et alors, justement intimidés, ils ne se mettront plus en travers de l'évolution harmonieuse de notre pays» (180-181). Le père de Fatoman lui affirme que ce ne sont pas non plus des menaces en l'air: «Depuis six ans, lui dit-il, nous nous accoutumons à la violence. Depuis ton départ, il y a eu sans cesse les mêmes discours, les mêmes fureurs [...]. C'est incroyable [...], mais vrai» (189-190); et plus loin, «Nous, nous avons vécu cette période qui fut souvent tragique. Des bagarres, des horreurs! [...]. Tu ne peut t'imaginer cela. Il faut avoir vécu dans ce pays ! [...]. Oui, [...]. Des bagarres sanglantes entre partis politiques. Il y avait d'un côté le parti B.A.G., de l'autre le parti R.D.A.» (191).

serai tué comme les autres» (242). Et c'est pour ne pas être tué et, surtout, afin de ne pas compromettre son engagement socio-politique que l'auteur lui-même passera le reste de sa vie au Sénégal à partir de la parution de Dramouss.⁴⁴

Le logis africain traversait un moment de transition on ne peut plus difficile. En effet, c'est la société entière qui subissait, après les indépendance, une transformation rapide au cours de laquelle le tissu fondamental de ses systèmes s'affaisse, et, à sa place, l'occidentalisation s'installe. Le narrateur de Dramouss, surpris par le changement rapide de cette société, dit, on l'a vu, que la capitale de son pays était devenue «une Floride africaine» (38). Si l'Afrique conservait quelques aspects de sa culture, si par exemple les griots jouaient encore leur rôle (ne fût-ce que de façon «mécenaire»), le patrimoine culturel qui enrichissait l'Enfant noir s'était trop vite, et par beaucoup trop, modifié. Et l'Afrique embrassait et «consommait» trop les produits de la culture étrangère (entendez consommer dans tous les sens du mot; car l'Afrique reflétée dans Dramouss méprisait les choses africaines et s'adonnait à tout ce qui était de provenance étrangère, à tel point que les idéaux et les valeurs traditionnels tombaient rapidement en désuétude). Les arrivistes (représentés par Bilali, ancien camarade d'école de Fatoman) rivalisaient dans la célébration «[des biens matériels], acquis honnêtement ou malhonnêtement, plus malhonnêtement qu'honnêtement (un trafiquant de diamants ne saurait être honnête)» (118). Cette occidentalisation de l'Afrique et la soif pour les produits culturels étrangers sonnaient faux aux oreilles de l'auteur de «l'appel des profondeurs». «C'était le marché,

⁴⁴ Selon Larson, "Sékou Touré, the President of Guinea, gave Laye the choice of either altering the manuscript of his third work and remaining in his native country, or living in exile if his French publisher brought out the book as written. Laye chose the latter, and has since been living in Senegal". (209) (Le président guinéen, Sékou Touré, ordonna à Laye ou bien de retoucher le manuscrit de son troisième oeuvre s'il voulait continuer à vivre dans son pays natal, ou bien de s'exiler si jamais l'éditeur français diffusait ce livre tel que Laye l'avait écrit. Laye choisit la deuxième option et vit depuis au Sénégal.)

sans doute», nous dit-il, «mais un marché d'où les ouvrages locaux et la marchandise locale étaient absents; [...] il n'y a guère au marché que de la pacotille, toute cette pacotille importée d'Europe et du Nouveau Monde» (160-161). Aux yeux de l'auteur de Dramouss, les Africains de l'ère postcoloniale ont trop vite d'une part abandonné les idéaux culturels dont l'auteur avait chanté l'éloge dans l'Enfant noir et, d'autre part, épousé la vie superficielle, machiniste et amoralisée de l'Occident qui éloigne de l'âme son essence et vitalité spirituelles.

Les Années d'exil

C'est en flash-back que le narrateur, au deuxième chapitre de Dramouss, intitulé «Une Nuit blanche» (58-109), brosse le tableau de ses années d'exil. Dans l'ordre chronologique, ce récit constitue la charnière entre le premier et le deuxième volets de l'oeuvre autobiographique de Camara. Si l'Enfant noir se terminait sur le départ du protagoniste pour la France, ce chapitre de Dramouss, que le narrateur appelle le film de sa vie d'exilé, donne en résumé son arrivée en France, son installation à Argenteuil et les péripéties de sa vie étudiante. Le narrateur a si grande capacité d'évocation rétrospective que l'on ne se rend pas compte que les premiers de ces événements de cette nuit blanche s'étaient produits six ans auparavant. Tout comme l'Enfant noir, on se le rappelle, Dramouss est le fruit d'une telle évocation du passé: en France, ses pensées

sont tournées vers l'Afrique; maintenant en Afrique, elles sont tournées vers la France: «j'avais beau me contraindre à dormir, le film de ma vie, des six années passées loin de ma terre natale, resurgissait du tréfonds de mon être [...]. Le film tournait, tournait [...]» (57). Il ressort clairement de ces deux orientations de souvenirs un chassé-croisé qui montre les pensées du narrateur comme toujours tournées vers le passé. Qu'y a-t-il dans ce passé qui retient l'attention du narrateur ? Je pense que ce passé s'impose de par son importance et sa signification pour le logis, car c'est le logis qui donne de la substance à ce passé.

Si on commençait la lecture de Dramouss à partir de ce chapitre deux, la suite logique de cet ouvrage à l'Enfant noir ressortirait plus clairement. Tout fraîchement sorti du cadre culturel guinéen et venant juste de débarquer à Paris, le narrateur de ce deuxième volet de l'autobiographie ressent immédiatement les affres de l'exil. C'est tout un processus d'«initiation» qu'il subira dans son nouvel environnement où il se sent seul au milieu d'une foule dense d'étrangers. Le froid qui salue son arrivée l'avertit de manière symbolique du commencement de ce processus:

C'est ce soir-là que j'avais senti le froid pour la première fois, cet horrible froid dont je n'avais eu jusque-là qu'une connaissance livrèsque, par conséquent théorique, et qui, pour de bon maintenant, me piquait les yeux et me gelait les oreilles. (58-59)

La rigueur de ce froid parisien remplace dans l'expérience du protagoniste la chaleur du logis africain. Agissant d'emblée sur lui, son nouveau logis opère un changement dans sa manière de sentir comme pour le couler dans le moule français, afin de le préparer à faire face à de nouvelles aventures (Remarquez que le froid lui «piquait les yeux» et lui «gelait

les oreilles». Est-ce pour geler ainsi sa sensibilité africaine et apprêter ses sens visuels et auditif à de nouvelles sensations ?) Ce froid, il le sentira tout le long de son séjour à Paris: «Il faisait froid, terriblement froid» (91); et aussi «Dans ce Paris où il faisait un froid si rude, surtout en hiver, il m'arrivait souvent de porter mon boubou africain» (103). C'est comme si le lieu d'exil exigeait une initiation de la part du protagoniste tout comme celui-ci l'avait fait pour sa société traditionnelle mais pour la quitter aussitôt.

Dans cet ordre d'idées, la descente du narrateur «dans le trou» du métro parisien (62) revêtirait une signification symbolique. C'est dans ce «trou» qu'il prendra le métro pour la gare Saint-Lazare, où il devra prendre un autre train pour Argenteuil. Cette descente dans le trou représente une étape importante dans le processus d'initiation de ce protagoniste. Pour ôter à ce processus toute frayeur, c'est un Africain, Diabaté, étudiant à Grenoble, qui en donne toutes les indications à Fatoman: «Descends dans le trou là, tout proche, et suis la foule [...]. Ensuite, à la gare Saint-Lazare, tu prendras ton train pour Argenteuil» (60). Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le trou est un

Symbole de l'ouverture sur l'inconnu [...] le trou est plus riche de signification que le simple vide: il est prégnant de toutes les potentialités de ce qui le remplirait ou de ce qui passera par son ouverture. Il y a entre lui et le vide la même différence qu'entre la privation et le néant. Cette distinction est si vraie que le trou apparaît comme le symbole de toutes les virtualités. (774)

Symbole de l'ouverture sur l'inconnu, de toutes les virtualités, ce trou est aussi la matrice de la terre d'exil. Les verbes au mode impératif (descends et suis) invitent – ordonnent ? – le protagoniste à se plonger dans cette matrice «pour y suivre la foule», pour y

apprendre un nouveau mode de vie (l'inconnu). «Descends [...] et suis la foule !». Comme c'est un "frère" africain qui le lui dit, Fatoman ne soupçonnera rien. Y descendre symbolise pourtant la mort du protagoniste et en ressortir, sa renaissance. Le rené culturel a donc dû laisser dans les entrailles de la terre son ancien "moi" pour en revêtir un nouveau quand il en est ressorti. Le trou devient ainsi une "voie de passage",⁴⁵ (espace symbolique et initiatique qu'il fallait parcourir avant de passer complètement d'une culture à une autre) entre les deux cultures. Elle est comme un "conduit d'accouchement" qu'il fallait suivre pour renaître dans la culture étrangère. Il est significatif que ce soit dans ce trou du métro, lors de sa rencontre avec Stanislas, que Fatoman fera sa première expérience de la Relation à Paris. Ce personnage aidera Fatoman non seulement à porter une de ses valises jusqu'à la station de métro, mais il l'accompagnera jusqu'à la gare Saint-Lazare tout comme cela se ferait normalement chez le protagoniste.

Mais la veille de son départ, un colon français avait recommandé à ce protagoniste: «Ces hommes solitaires que tu rencontreras un peu partout dans ces grandes villes, tu devras t'en méfier; ce sont des brigands» (63). Stanislas, que le narrateur ne décrit pas en détail, répond à l'aspect de ceux dont il faut se méfier, étant, dans la perception du narrateur, un solitaire. Et comme on l'apprend du monologue intérieur de ce dernier, ce personnage lui a inspiré pendant leur trajet toute une gamme d'émotions, allant de l'appréhension à la méfiance, au soupçon, à la peur et au dégoût. Cependant, il se rendra compte à leur arrivée qu'il ne devrait rien craindre de cet homme qui, le voyant trop chargé et ayant compris qu'il venait juste de débarquer, lui porta spontanément de l'aide.

⁴⁵ C'est une des définitions que Chevrier et Gheerbrant donnent au terme tunnel (775).

L'information qu'il avait sur des "hommes solitaires" français (grâce à un colon français en poste à Conakry) venait poser une entrave dans ses échanges avec cet homme de bonne volonté. Ce n'est qu'au moment de le quitter qu'il comprendra qu'il y a une espèce de fraternité et de sympathie qui relie tous les hommes de la terre: «Lorsque je me rassis sur la banquette, je me dis que l'homme est pour l'homme un frère» (69). Ainsi détrompé de cette idée reçue avant même d'arriver à sa destination, le protagoniste qui n'a de réserve que cette petite recommandation du colon, est d'emblée entièrement prêt à participer à la Relation.

Ainsi "initié", le narrateur vivra son exil à Argenteuil sans incident toute la première année, pendant laquelle période il se consacre à ses études qu'il réussit brillamment. Cependant, sa bourse d'études supprimée, la vie deviendra dure pour ce protagoniste qui a dû déménager jusqu'à la rue Lamartine à Paris et se liera avec Mme Aline («vieille Normande sexagénaire qui habitait rue Saint-Jacques et qui était la maman de tous les jeunes Africains» [77]) et sa petite-fille, Françoise.

L'Avenir du logis

La préoccupation fondamentale de Dramouss est bien ceci: étant donné le phénomène de l'occidentalisation de la société africaine (l'on sait déjà que cette société

se veut atavique) et le déséquilibre qui s'y est installé à tous les niveaux (surtout socio-culturel et socio-politique), quel sera l'avenir de cette société, et par là, celui du logis traditionnel ? («Je me demande quel sera l'avenir de ce pays, après tout ce que vous venez de me raconter», dit Fatoman à son père [95]) Ce point d'interrogation est d'autant plus fondamental et poignant qu'il est à la base de l'expérience onirique du narrateur racontée dans le chapitre intitulé «Dramouss» qui donne à l'ouvrage son titre. La révélation surnaturelle, l'aperçu onirique que le personnage surnaturel qui s'appelle Dramouss accorde au narrateur (que l'auteur présente indirectement au lecteur – témoin et juge) est on ne peut plus terrible et pessimiste. C'est un procès combien dénonciateur de la direction politique de la Guinée postcoloniale, et comme le remarque Larson, "A Dream of Africa contains some of the bitterest criticism an African intellectual has ever leveled against his own country" (211). (Dramouss renferme des critiques des plus amères qu'un intellectuel africain ait jamais adressées à son propre pays).

Si les événements du temps présent – de l'ère postcoloniale – provoquent un cauchemar, le danger qu'ils constituent, bien qu'effarouchant, n'est cependant pas pour autant irrémédiable. Car l'avenir entrevu par le narrateur à la fin de ce cauchemar dantesque, avenir que Gudijiga appelle «un brillant monde à venir» («Un Nouveau roman» [258]), se révèle prospère et harmonieux: «je reconnaissais distinctement dans la lune, ma Basse-Guinée, ma Moyenne-Guinée, ma Haute-Guinée. J'apercevais ma Guinée forestière, jadis traquée, terrorisée par le 'gaillard'. Je les voyais heureuses, profondément et pleinement» (230). C'est-à-dire qu'après les événements cauchemardesques du moment présent, ce logis connaîtra la renaissance des heures heureuses de la plénitude. Selon le serpent que se révélera Dramouss, «la flamme que tu

[le narrateur] aperçois plus bas, et les détonations de fusils que tu entends sont les symboles d'un échec; échec des intrigues et des complots» (219). La tyrannie, les tortures et la mort semées par le personnage que le narrateur appelle "le Colosse" ne dureront donc que quelque temps encore, ayant déjà "échoué" même quand elles sont encore en vigueur. Il renaîtra ainsi dans cette société les jours de l'harmonie sociale du temps jadis de l'Enfant noir. C'est précisément en cette vision optimiste de Camara (qui n'est pas un optimisme abêtissant) que consiste le mérite de ce volet de son autobiographie romancée. L'auteur a su par la lumière de son esprit s'élever au-delà du cadre apocalyptique de l'ici et le maintenant, pour apercevoir cet avenir lumineux pour les siens et pour la postérité. On doit souligner le fait que c'est un serpent qui révèle cette vérité cachée au protagoniste: ne serait-ce pas le «génie de sa race» ? En tout cas, le message à peine dévoilé que l'auteur adresse aux dirigeants de son pays est clair: il y a une puissance divine (le père du protagoniste l'appelle «le Très Haut» [244]) toute-puissante qui est supérieure à toutes les puissances des hommes; cette puissance divine ne supporte pas, mais punira promptement, l'injustice et la cruauté de l'homme envers son prochain. Elle peut être le Dieu islamique ou les dieux-ancêtres-génies des Malinké, ou encore la force synchrétique des deux. Mais leur présence est réelle et leur intervention et surtout leur vengeance pour le compte des êtres opprimés sont certaines et efficaces. Ce «Très Haut» exaucera très prochainement les prières que lui adressent ceux qui vivent sous le joug du Colosse, comme dit encore le père du narrateur: «Quand on a parlé pour Dieu, agi pour Dieu, et vécu seul dans la brousse, pour Dieu [...] Dieu alors vous écoute quand vous lui parlez» (244). Et c'est à ce moment-là, selon l'auteur, que pointerait le jour de cet avenir rayonnant.

Conformément à l'esprit de la dédicace de cet ouvrage à la jeunesse africaine, c'est encore aux jeunes Africains éparpillés dans le monde qu'il appartient de forger cet avenir. Car au terme de leur ascension, le protagoniste et Dramouss atterrissent sur une terre voisine appelée Samakoro où le fleuve Djoliba est reconnaissable à celui-là. Même si «Beaucoup avaient dû fuir la terreur et la famine», même si «c'était maintenant un village à demi abandonné» et même si «les hommes et les femmes valides étaient moins nombreux qu'à l'époque ou [il] l'avai[t] quitté» (220), le narrateur remarque que les habitants avaient fui vers des «villages ou des contrées lointaines, mais paisibles, mais prospères» (220-221). C'est de ces lieux de leur éparpillement où ils sont partis «à la recherche de moyens de lutte plus efficace» («Dédicace») que ces jeunes reviendront, selon Camara, pour édifier la nouvelle Afrique de leur rêve, le logis de l'avenir où il n'y aura ni intrigues ni complots ni tyrannie connus de l'Afrique de l'heure.

La Relation

Plus que Laye (protagoniste de L'Enfant noir), Fatoman est un personnage de la Relation. Imbu des deux cultures – africaine et française – initié aux deux logis, ce dernier connaît un mûrissement qui manquait au protagoniste du premier ouvrage, et qui

permet à celui du second de passer le logis africain sous son appareil critique. Au prime abord, la Relation peut ne pas très clairement ressortir au premier plan, car ell-e se lit en filigrane dans Dramouss.

D'abord, chez le protagoniste. Fatoman fait cette constatation importante sur lui-même après avoir assisté à la réunion politique dont j'ai parlé plus haut:

Chose étrange, jamais, autant que ce soir-là, je n'avais senti et compris combien j'étais un homme divisé. Mon être, je m'en rendais compte, était la somme de deux "moi" intimes: le premier, plus proche de mon sens de la vie, façonné par mon existence traditionnelle d'animisme faiblement teinté d'islamisme, enrichi par la culture française, combattait le second, personnage qui, par amour pour la terre natale, allait trahir sa pensée, en revenant vivre au sein de ce régime. (186; souligné par moi.)

La constatation de l'existence chez ce même personnage de ces «deux 'moi' intimes» suggère que le processus de la Relation n'a pas provoqué d'orage psycho-culturel. À son insu, les deux cultures en contact continu dans sa vie l'ont si profondément marqué qu'il est devenu parfaitement bi-culturel, tout comme sur le plan langagier on développe l'aisance bilingue. Comment Fatoman perçoit-il cet «homme divisé» qu'il est devenu ? Crie-t-il "au métissage !", à "l'horreur !" ? Ni lui ni son créateur ne le fait. Pour l'un et pour l'autre, participer de plus d'une culture, c'est s'enrichir. Voilà pourquoi il n'y a aucun antagonisme, ni combat, ni révolte chez ce personnage. Ce dont il se rend compte c'est l'existence de ces deux "moi" intimes. Le premier de ces deux 'moi', son "moi culturel," est enrichi par la culture française.

Sur le plan religieux comme sur le plan culturel, Camara se montre un auteur de la Relation. Les religions ne s'affrontent jamais dans son oeuvre. Ses commentaires présentent les rapports entre les trois religions avec lesquelles il est en contact direct comme étant harmonieux. En parlant du régime postcolonial de son pays, Fatoman dit:

Cette espèce de régime bâtard en gestation, après s'être fait soutenir par l'Église, par la Mosquée et par le Fétichisme, renierait Dieu après son triomphe [...]. Dans l'avenir, il transformerait nos églises et nos mosquées en cabarets, nos forêts sacrées en lieux de répétitions théâtrales. (186-187)

Un autre exemple analogue: à la fin de la vision onirique où Dramouss accorde à Fatoman un bref aperçu de la renaissance à venir de la société africaine, ce dernier dit:

Et déjà les cloches avaient retenti dans les cathédrales, dans les églises; le muezzin avait repris ses appels; car les mosquées, elles aussi, étaient rouvertes. Les forêts sacrées, les biens spoliés étaient restitués à leurs propriétaires; la famine cédait à la prospérité, l'illégalité à la légalité, la barbarie à la civilisation. Et la vie qui avait été pour nous, jadis, un mélange de tristesse, d'absurdité et d'angoisse, était redevenue toute de joie et de rires. (230)

Le narrateur de Camara ne parle guère d'une religion sans évoquer les deux autres. Cet oecuménisme devient synchrétisme chez le père du narrateur, qui est à la fois animiste et musulman, comme le père dans L'Enfant noir.⁴⁶ Ce "croisement religieux" d'une part et cette co-existence pacifique des religions d'autre part montrent que Camara se sert de la religion comme instrument unificateur pour les hommes. Pour lui la foi religieuse est plus apte, que toute autre chose, à unir les gens de races différentes. Bilali ne dit-il pas:

Mais qu'est-ce que la couleur de la peau a à voir avec la foi ? L'homme est tout à fait comme un sabre dont le fourreau représenterait la pigmentation de la peau, le tranchant de la lame d'acier symboliserait les valeurs morales qui comptent bien plus ? (73)

Tant qu'on a la foi (chrétienne, musulmane ou traditionnelle) en «L'Être Suprême», toutes les différences devraient perdre toute leur importance. Or cette foi, selon Cheick Keïta, est une vertu traditionnelle et reflète l'esprit de la tradition orale chez les Malinké: «la foi que le peuple malinké traditionnel place dans le destin» (71); donc tout Malinké est un "croyant" et sera apte à reconnaître un autre croyant comme «son semblable, son frère», pour parler comme Baudelaire. Voilà pourquoi ce même personnage se dit à propos des Arabes chez qui il est vendu en esclave: «si avec de la cendre, je pouvais m'enduire la peau, je deviendrais blanc comme les Arabes, on ne verrait plus de différence entre eux et moi» (73). Cette réflexion fait penser à celle (citée plus haut) de Clarence dans Le Regard du Roi et ensemble elles permettent de mieux saisir à partir de l'angle religieux l'expression du thème de la Relation chez Camara. Ce protagoniste de Camara fait cette constatation à propos de la transformation qui s'était opérée en lui:

Si je me limais les dents comme les gens d'Aziana, on ne verrait plus de différence entre eux et moi. Il y a la couleur de la peau, oui. Mais quelle différence était-ce-là ? C'est l'intérieur qui compte [...] Je suis exactement comme eux. Et n'était-ce pas mieux ainsi ? (151, souligné par moi)

⁴⁶ Voir Dramouss, (242-245) et L'Enfant noir, (18-23, 30-35)

On ne peut ne pas apprécier l'effort de Camara pour rayer les différences identitaires qui empêchent les hommes d'entrer pleinement en Relation, soit sur le plan religieux, soit sur le plan culturel. La constatation est la même chez les deux personnages: il n'y a plus de différence; il n'y a que l'homme. Dans un cas comme dans l'autre, l'obstacle – le «eux» et le «moi» soi-disant antithétiques – est levé au profit de la Relation; car chaque personnage constate qu'il participe de la même réalité (culturelle d'une part et religieuse de l'autre) avec ses hôtes qu'il ne voit plus comme «Autres». «On ne verrait plus de différence entre eux et moi», dit chacun de ces personnages; et Clarence d'ajouter: «Et n'était-ce pas mieux ainsi ?» C'est le moment de lucidité chez l'un comme chez l'autre, car le personnage se rend compte que ce «eux» et ce «moi» ont plus de choses en commun, plus de choses qui les unissent qu'il ne l'avait pensé. L'auteur a cette capacité d'amener ses personnages, à partir de circonstances hostiles, à découvrir cette réalité afin de souligner la force de ce qui les unit et devant laquelle tout doit céder.

CHAPITRE 5

Le Maître de la Parole

Djibril Tamsir Niane a écrit en 1960 un roman épique intitulé Soundjata ou l'épopée mandingue. En 1978, deux ans avant sa mort, soit douze ans après la parution de Dramouss et dix-huit ans après l'épopée de Niane, Camara fait paraître Le Maître de la Parole, sa version de la même épopée qu'il dit avoir recueillie auprès de Boubou Condé, un griot traditionnel, (29).⁴⁷ Selon les spécialistes, notamment Cheick Keïta, ces deux maîtres à penser voulaient faire inscrire dans les pages de l'histoire les exploits glorieux du personnage épique de Soundjata (qui n'existaient que sous forme orale) afin d'inspirer la fierté au peuple mandingue. J'ai déjà évoqué la déclaration d'intention de Camara, qui va dans le même sens à propos de cette entreprise. Ce qu'il faut souligner ici est que ces auteurs se reportent – à des fins didactiques comme le fait encore remarquer Cheick Keïta – au fonds commun d'une légende bien connue non seulement de leur peuple, mais de beaucoup d'habitants de la région ouest-africaine.

Même légende avec les mêmes personnages, les deux récits présentent le même héros épique – Soundjata ou Sondjata chez Camara et Soudjata dans l'épopée de Niane –

⁴⁷ Il est important de souligner que chacun de ces deux auteurs insiste qu'il n'est pas l'auteur de l'épopée. Camara écrit: «Babou Condé, l'auteur de la légende qui suit – nous n'en sommes que le modeste transcritteur et traducteur – était à la société africaine traditionnelle ce que les imagiers des cathédrales et les peintres primitifs étaient au Moyen Age européen: un homme que l'idée de signer son oeuvre – car il était lettré en arabe – n'effleurait même pas» (29); et de son côté, Niane écrit: «Ce livre est plutôt l'oeuvre d'un obscur griot [il s'appelle Mamadou Kouyaté] du village de Djeliba Koro dans la circonscription de Siguiri en Guinée. Je lui dois tout» (7).

qui a connu une naissance enveloppée de mystère, car elle était prédite par le devin comme celle d'un grand roi à renommée prodigieuse. Mais l'enfance de Soundiata déçoit, puisqu'il rampe à quatre pattes et n'arrive à marcher qu'à l'âge de dix ans (sept ans chez Niane). Il a fallu cette longue période pour l'incubation de trois génies en dans son corps. Son père, Naré Maghan – qui devait épouser Sogolon, bossue et laide, pour pouvoir avoir pour successeur ce prince prodigieux – meurt déçu, n'ayant pas vu marcher son fils. Sogolon et ses enfants seront obligés de s'exiler, où, poursuivis, ils erreront d'un royaume à l'autre. Mais comme l'exil est une véritable école de formation («L'exil accroît la sagesse» Maître, 208), Soundiata ne retournera au Mandén, sa terre natale, qu'invinciblement rompu à l'art guerrier et au moment où le roi Soumaoro de Sosso terrorise le Mandén et les royaumes avoisinants qu'il avait assujettis. Soundiata trouvera chez les rois de ces royaumes en danger des alliés fidèles. Grâce à son héroïsme invincible ces royaumes seront promptement libérés par les forces alliées, après quoi Soundiata procédera à la fondation du grand Empire du Mali.

Chez Camara, la légende de Soundiata nous présente surtout le logis africain sous un autre angle, dans son état antique. Chaque épisode nous permet d'apprécier le réel socio-culturel de ce logis avant la colonisation, avant l'ère de la traite. Le logis africain de cette époque est un logis qui ignore toute présence et influence européenne et occidentale. J'étudierai ce logis afin de souligner ce qui le différencie ou le rapproche du logis présenté dans les ouvrages précédents du même auteur.

Idéaux traditionnels comme fondement social solide

C'est Kesteloot qui disait qu'une

littérature est avant tout la manifestation d'une culture. On n'a donc pu parler de littérature négro-africaine qu'au moment où les livres écrits par les Noirs ont exprimé leur propre culture et non plus celle de leurs maîtres occidentaux. (Anthologie [7])

C'est en ce sens que Camara a compris, lui aussi, l'essence du terme littérature. Manifestation de la culture africaine, son oeuvre parle du peuple noir et de son enracinement indissociable dans des valeurs culturelles. Cette culture et tout ce qu'elle renferme, Camara en fait le soubassement de la société. Les membres de la société du Maître de la Parole s'évertuent à faire valoir les idéaux, l'éthique et les valeurs morales de leur société. L'honneur, la gloire et la prouesse d'une part, et d'autre part le déshonneur, la honte et la diffamation ne sont pas ici des notions abstraites. Les premiers font partie intégrante de leur identité ainsi que de leur vie individuelle et collective. Et si les premiers font des personnalités et des peuples entiers, les derniers les défont selon qu'ils font preuve de ces idéaux ou les méprisent. Ayant dans cette société une présence et une vigueur palpables et déterminantes, ces idéaux traditionnels se constituent en fondement solide et lui servent de pierre angulaire grâce à laquelle tous les piliers sociaux tiennent en place.

Camara, qui prône ces idéaux pour l'Afrique moderne, ne veut pas, ce me semble, que ses frères de race, en poursuivant la culture machiniste et matérialiste de l'Occident, perdent de vue l'ineffable associé à ces idéaux. L'honneur, par exemple, promu d'une façon positive par la société entière du Maître de la Parole, assure une espèce d'équilibre. C'est aussi une vertu noble qui incite grands et petits à des actions humanistes. Le narrateur de ce roman ne dit-il pas que «la conception de l'honneur, à l'époque, astreignait [...] les dignitaires des royaumes à assurer la liberté et le renom des terres qu'ils contôlaient» (214) ?

Ce qui donne à l'honneur son ampleur éblouissante chez Camara provient surtout du fait que les gens entretiennent dans Le Maître de la Parole des liens étroits avec leurs ancêtres, leurs familles et leur société, de même que le déshonneur d'un homme appelle en conséquence celui de toute sa lignée, voire même de toute la société et de ses ancêtres et de sa progéniture. Voilà pourquoi Moké Dantouman dit à son frère aîné, qui manifeste un sentiment de peur lors de leur mission d'abattre le buffle de Dô, «Fais comme tu voudras [...] j'ai donné ma parole d'honneur, toi aussi, et nous ne devons trahir cette parole» (51). Devant le fait établi que ce buffle avait tué cent sept maîtres «sîmbon» (maîtres chasseurs) en plus de soixante-dix-sept autres de blessés (il s'agit ici des chasseurs les plus renommés et les plus versés dans l'art de la chasse qui voulaient débarrasser leur royaume de cet animal qui portait atteinte à leur survie), sans parler des habitants qui perdent leur vie chaque jour par ce buffle et dont le taux s'élève à un habitant par jour pour chacune des douze provinces de Dô; devant ce fait inquiétant, la chose la plus importante est la parole d'honneur que ce chasseur du Mandén avait donnée à Dô-Kamissa.

À quoi sert ce principe de parole d'honneur, pourrait-on se demander ? Justement, c'est grâce à ce principe que le logis se maintient. C'est parce que Moké Dantouman avait tenu sa parole qu'il a pu abattre le buffle; sinon ce buffle aurait continué à semer son ravage sur le royaume, puisque personne d'autre n'aurait osé entreprendre de le tuer. Donc, c'est grâce à cette parole d'honneur que toute la région du Dô est sauvée du désastre imminent. Ainsi associé au courage et à la bravoure, la parole d'honneur est vu comme une marque de distinction, et qui mérite la récompense de tous, même du roi.

Pour célébrer cette distinction le roi accorde à Moké Dantouman le droit de demander en mariage la main de la jeune fille de son choix. Encore, on voit plus tard que le chasseur distingué s'en tient à sa parole d'honneur, qui l'engage à choisir pour épouse la fille la plus laide, comme il l'avait promis à Dô-Kamissa. Sorti vainqueur de cette épreuve à proportion épique – ayant délivré le royaume de Dô de la menace du buffle – il aurait pu changer d'avis et choisir la fille la plus belle que le roi lui-même avait promis à celui qui tuerait la bête. Cependant ce vainqueur reste fidèle à sa parole (car cela fait partie de l'épreuve à laquelle il fait face), ce qui rend possible le mariage ultérieur du roi du Mandén avec Sogolon, et dont Soundiata sera issu. En tenant ainsi sa parole d'honneur le chasseur ne fait pas que délivrer le royaume voisin en danger; il aide également le Mandén à forger son avenir, et devient ainsi étroitement associé à l'avènement du premier empereur. Comme Camara le signale au début du Maître de la Parole, «le respect de la parole donnée» est l'un des piliers, l'un des «fondements de la vie socio-politique», sans quoi on ne pourrait s'attendre qu'à l'effondrement de l'édifice social.

Un autre idéal important étroitement associé au précédent est celui de la communication. Je l'appellerai, par égard au titre de l'ouvrage, l'idéal de l'acte de la parole. Selon Bourgeacq, la notion de la parole revêt chez les Malinké une signification mythique complexe (503). Au cours des siècles, l'acte de la parole est demeuré dans cette société un rituel plein de significations. Camara avait écrit dans sa comparaison des Tindicanais (encore un village culturellement intact) et des gens de Kouroussa (qu'il appelait déjà des citadins), «Et pour l'esprit, s'il était plus lent [à Tindican], c'est que la réflexion précédait la parole, mais aussi la parole avait-elle meilleur poids [qu'à Kouroussa]» (L'Enfant noir, 65). Jusque dans l'acte de la parole, la société traditionnelle se distingue de celle dite moderne (ou en Relation), car de l'émetteur à son interlocuteur, la parole n'assure pas que la communion phrastique. C'est faire acte de foi que d'adresser la parole à quelqu'un. Cette parole revêt ainsi une signification culturelle, un caractère philosophique et (comme dans Le Maître de la Parole) mystique. Doit-on s'étonner si cette parole, une fois donnée, ne doit pas être trahie ?

Si l'on remonte dans le temps pour examiner la Parole à l'époque médiévale africaine, on se rend compte qu'elle se révèle plus mystique encore; elle est surtout chez les rois un rituel sacré. On voit cela au jour du sacre de Soundiata:

Et maintenant le fils de Sogolon s'était mis à parler en «Mansa» [roi]; et personne, dans la foule, ne devait entendre sa voix; en effet, nul n'eût admis ou compris qu'un roi de l'envergure de Diata élevât la voix en parlant. La fonction de Mansa avait des exigences auxquelles il ne pouvait se dérober. Son griot, Balla Fassali, reprenait ses paroles et les hurlait à la foule recueillie. (231)

Dans un passage analogue où Dô-Samô, roi de Dô, s'adresse à la foule, le narrateur nous renseigne:

Dô-Samô s'adressa à son peuple; il parlait très bas et comme pour lui-même – la parole était un art femelle exclusivement réservé aux griots et aux femmes, le roi qui pratiquait un art mâle, l'art de gouverner un peuple, ne pouvait s'en emparer et ne devait hurler ! – et le griot cria les décisions royales qu'il entendit et les commenta en les agrémentant. (56-57)

Art femelle et exclusivement réservée aux griots, la parole, quand elle est de provenance royale, doit passer par deux locuteurs avant d'atteindre les auditeurs. Le rôle du deuxième locuteur, le griot (lui-même orateur professionnel), consiste à apporter son expertise en la matière dans le processus (la chaîne) de la communication: il «commente» et «agrémente» le discours royal. Il ne faut pas oublier que le griot est, en plus d'un orateur professionnel, le doyen des faits historiques de son royaume. Par conséquent, il faut comprendre «commenter» et «agrémenter» comme un exercice portant non seulement sur la forme mais aussi sur le fond du discours royal. C'est-à-dire qu'au fur et que le griot entend la parole du roi, il doit s'assurer avant de la crier au public que les déclarations royales s'accordent avec l'histoire de son peuple. Archives royales et celles de la société entière, le griot assure ainsi, grâce à sa mémoire prodigieuse, à sa connaissance infallible de l'histoire de son royaume et à sa compétence oratoire du tout premier ordre, la conservation et la dissémination de la vie historique, socio-politique, culturelle, etc., du royaume. C'est pour cette raison et pour assurer la continuité dans l'historicité du royaume qu'une lignée de griots spécifique se met normalement au service d'une lignée de rois. En parlant du griot, Doua, le narrateur dit: «Ce griot,

d'ailleurs, tout comme son maître Maghan Kōn Fatta, avait aussi une longue ascendance qui, loyalement, servit les rois du Mandén» (77).

Symbiose du naturel et du surnaturel

D'un bout à l'autre du Maître de la Parole le lecteur on remarque la coexistence dans l'univers du récit du naturel et du surnaturel. L'interaction des êtres humains et non humains ainsi que l'intervention des éléments fantastiques se passe comme à l'ordinaire. C'est comme si ces derniers éléments sont soumis aux mêmes lois régissant l'univers des hommes. On rencontre quelques manifestations qui sortent du quotidien, mais que l'on accepte comme si elles se passaient dans le cours normal des choses. Au début du récit, le buffle qui ravage le royaume de Dô depuis des années se révèle le «double» de Do-Kamissa, soeur du roi de Dô. Cette princesse s'est transformée en son double – «elle avait la possibilité de prendre la forme de son totem-ancêtre, le buffle ! Dès qu'elle se fut installée dans son village à elle, elle se métamorphosa en buffle et commença de détruire les rizières» (39) – afin de se venger de son frère (le roi) qui «l'avait privée des biens de son père défunt, parce qu'elle était femme» (38).

Ce n'est pas la visée clairement «féministe» de ce discours qui est mon propos ici, mais le fait que cette «deshéritée» en appelle à l'intervention de son totem-ancêtre pour réparer le tort que lui avait fait son frère. On note qu'une fois commencé, le ravage qu'opère ce totem, son «double», ne peut être arrêté que par l'intervention de la princesse

elle-même: «Maintenant, c'est suffisant» (46), dit-elle à Moké Dantouman, voulant dire qu'elle se considère suffisamment vengée contre son frère. Voilà comment le terme «double» devient très significatif: on ne pourra éliminer le buffle sans que sa protégée ne meure. Ce qui veut dire qu'il existe une identité absolue entre d'une part Dô-Kamissa et son ancêtre, et d'autre part, entre celle-là et le buffle en lequel l'ancêtre et sa protégée se transmuent et fusionnent ensemble; Camara suggère par là que ce processus du zoomorphisme est plus compliqué qu'une simple transformation en un animal, car l'être humain et l'ancêtre protecteur se trouvent comme soudés dans cette vie bestiale. C'est pour pourquoi la mort de cet animal entraînera nécessairement celle de l'humain; et c'est pourquoi la princesse dit au chasseur de Mandén: «le jour approche [...] le jour de ma mort ! [...] c'est bien vous qui serez le vainqueur du buffle de Dô; je vous accorde cet honneur, car je suis le buffle !» (46). Puisqu'elle détient seule le secret de la puissance surnaturelle du buffle, il n'y a qu'elle qui puisse donner au chasseur les trois «symboles de sa magie» – une quenouille, une pierre plate et un oeuf (48) – avec une explication détaillée de leur emploi, sans quoi personne n'aurait pu abattre l'animal. Et le reste n'est plus que la littérature. Dantouman appliquera soigneusement les consignes et «à l'instant même où le chasseur du Mandén triomphait de l'animal», dit le narrateur, Dô-Kamissa rendait l'âme aussi (59).

Ce n'est cependant pas la fin du buffle de Dô: Sogolon, fille du roi et nièce de Dô-Kamissa, en héritera à son tour; on verra encore une fois la puissance invincible de cet animal, lorsque, conjuguée avec celle de la panthère, elle rend cette princesse indomptable d'abord face aux deux maîtres-chasseurs (Moké Dantouman et Moké Moussa, son aîné chacun à son tour), et ensuite face au roi du Mandén, devenu son mari.

Ainsi, Sogolon, à l'instar de son père, jouit de la protection de deux totems-ancêtres: le buffle et la panthère que son fils, Soundiata, héritera à son tour, en conjonction avec le lion qu'il héritera du côté de son père. Bref, tous les hommes de poids dans la société antique du Maître de la Parole ont au moins un totem qui les protège. Il suffit de passer en revue la liste des invités royaux au mariage de Sogolon avec le roi, Maghan Kōn Fatta, pour comprendre combien ce phénomène était courant dans cette société mandingue. Comme chaque personne prenait pour surnom le nom de son ancêtre-totem, le roi Maghan Kōn Fatta lui-même est connu sous le surnom de «l'homme-lion» (88). Et voici ses invités:

Les souverains dont les noms suivent avaient répondu à l'invitation.
 Maka-tagui-Djigui-Doumbouya [...], l'homme-aigle, roi fondateur de
 Nora-Soba. Foula-Mansa-Dian, l'homme-lion, roi fondateur du
 Ouassoulou [...]. Sadi Sooro, Camara «dalikimbon» [...] l'homme-
 serpent, roi de Tabon. Moké Moussa et Moké Dantouman, les hommes-
 panthères représentant Dô-Samô Condé, l'homme buffle-et-panthère, roi
 de Dô, aujourd'hui Sankaran. Sirakouman Konaté, l'homme-tigre, roi de
 Toron. Dansô Touman, Camara «sinikimbon» [...] roi de Sibi. Séni
 Gnakan Traoré, l'homme-singe, roi de Magnakadou Kankran [...]
 Gnankouman-Doua Kouyaté, dont le totem-ancêtre était l'épervier,
 représentait les castes de griots aux cérémonies de mariage de Sogolon.
 (88-89)

Ces surnoms (disons ces noms composés) sont des données importantes et identitaires sur les personnes qui les portent: ils renseignent sur la source des puissances surnaturelles

que détiennent ces dernières. Ainsi quand le narrateur dit de Soumaoro, roi de Sosso, qu'il a soixante-trois totems différents (179), on comprend d'emblée pourquoi la mission d'espionnage de Nâna Triban auprès de ce roi est centrale dans le noeud de l'intrigue du récit. Les gens du Mandén (le lecteur aussi) comprennent sans difficulté que seule la personne qui entretient avec le roi un attachement sentimental pourra surprendre le secret de son invulnérabilité. Sans cette stratégie, il est clair, la tyrannie de Soumaoro n'aurait connu aucune borne, puisqu'il est entouré de et protégé par ces soixante-trois totems-ancêtres.

Même si ce phénomène de zoomorphisme ne se limite pas à cette épopée (on le rencontre, par exemple, dans les lais de Marie de France tels que «Bisclavret» et «Yonec»), ce qu'il y a de remarquable dans le récit de Soundiata c'est que de manière systématique tous les personnages de l'épopée – hommes et femmes – ont non seulement leurs «doubles», mais ils ont cette capacité singulière de se transformer en ces doubles. Dès que ces personnages se sentent menacés ou en danger, ils prennent chacun la forme de son «double», revêtant par là une puissance extra-humaine et surnaturelle qui ajoute à leur être-homme un poids et une dimension fantastiques.

Ce recours aux forces métaphysiques et à la puissance magique des ancêtres, répond au besoin d'exploiter les énergies toutes-puissantes de ces ancêtres qui, passés à l'état d'immortalité et d'indestructibilité, assurent le rôle de «gardien personnel» (Chevalier et Gheerbrant, 758) pour ceux qu'ils protègent. Dans la manifestation de ce phénomène se remarque l'aspiration de l'homme à la puissance (qui d'ordinaire resterait au-delà de ses capacités naturelles) et à l'invincibilité. Il faut noter, toutefois, que la puissance de ces ancêtres-totems, allant souvent au-delà des limites admises par la société, est soumise au

contrôle et à la volonté du possesseur humain. Dans tous les cas, ces totems sont des animaux féroces: buffle, panthère, lion, etc., et le saccage qu'ils commettent est souvent paroxystique. Vaincre à tout prix l'adversaire et ne jamais se laisser vaincre, voilà la mentalité qui préside au recours aux ancêtres-totems et au zoomorphisme, et qui fait reculer la frontière entre le naturel et le surnaturel.

Mais il y a dans Le Maître de la Parole un autre aspect important du surnaturel: celui de la Parole codée. Tout, comme dans la Nature baudelairienne, est parole dans l'univers de l'Afrique antique chez Camara. Mais il s'agit, chez ce dernier, d'une parole qu'il faut savoir déchiffrer.

La Relation

De manière très significative, le récit de Babou Condé dans Le Maître de la Parole met en oeuvre la thématique de la Relation. De deux royaumes au départ du récit: le Mandén et le Dô – et plus tard, des douze États alliés – il ne restera à la fin qu'une seule entité politique, unifiée par Soundiata; rassemblement que on appelle «Peuples réunis» (227, 228) ou «Peuples rassemblés» (231). Au jour de son sacre, douze rois qui avaient combattus à ses côtés déclarèrent de leur propre chef leur soumission à l'autorité de l'empereur-conquérant:

Douze rois de la savane, à tour de rôle, descendirent de l'estrade et

plantèrent leur sagaie devant Soundiata. Par ce geste symbolique, douze rois reconnaissaient le fils de Sogolon, douzième roi du Mandén, comme leur chef suprême. (229)

Mais à ces peuples et à leurs rois Soundiata déclarera: «Je décide donc que tous les rois ayant participé à cette guerre, conservent leur royaume: nous resterons fédérés» (232). Si l'épopée de Soundiata ressemble aux récits du moyen âge européen par plusieurs de ses caractéristiques – zoomorphisme, intervention du surnaturel et du fantastique, etc. – par la seule déclaration de la part du héros: «nous resterons fédérés», cette épopée se fait moderne. Par cette déclaration, on entrevoit la mentalité politique de l'Afrique antique: politique symbiotique, dénuée de l'esprit colonisateur et de division qui animait la Conférence de Berlin de 1884-1885.⁴⁸ Et on peut déduire par là que la culture et la civilisation de cette Afrique-là ne sont pas celles qui englobent et tuent alentour toutes celles qui sont différentes d'elles. «Nous resterons fédérés», c'est là l'esprit de la Relation par excellence.

Après s'être battus ensemble contre un ennemi commun les douze rois se réunissent autour de Soundiata pour forger avec lui le destin de leur peuple: celui d'un avenir meilleur dans un contexte socio-politique nouveau et différent. De ce rassemblement naîtra le grand Empire du Mali: un «empire fédéral», «les États-Unis» du Mali en quelque sorte. Ce rassemblement, cette «Union africaine du Mali» est antérieur à la «découverte» et à la «conquête» de l'Afrique par les Européens et donne tort à ceux qui prétendaient que les Africains n'avaient aucune structure socio-politique, ni histoire, ni civilisation avant l'avènement des Européens (qui leur auraient apporté l'organisation

⁴⁸ Fage, (332).

politique, la culture, civilisation, etc.) pour justifier et légitimer par là l'invasion du continent noir. Vers la fin du Maître de la Parole le narrateur donne ces détails suivants sur la conclusion des exploits de Soundiata:

Après ce travail préliminaire, Soundiata s'attela aux tâches essentielles: l'organisation de l'Empire, l'établissement d'une solide structure sociale et l'harmonisation des coutumes, le développement de l'agriculture, l'instauration d'une industrie légère de transformation, la formation et la mise en place d'une police permanente chargée de la sécurité des biens et des personnes de l'Empire, la création d'une monnaie de cauris pour les négociants. (234)

Camara donne ici une démonstration de la richesse du fond socio-culturel, historique et politique de l'Afrique de l'avant-traité.

Son entreprise ne se limite cependant pas à cette démonstration. Elle exhorte aussi les Africains de l'époque postcoloniale à s'ouvrir aux valeurs éternelles qui existent dans d'autres cultures et civilisations afin d'enrichir davantage le patrimoine culturel africain. Voilà l'aspect de l'entreprise de Camara que les critiques n'ont pas jusqu'ici suffisamment souligné. C'est bien l'auteur lui-même qui dit dans Le Maître de la Parole: «Notre marasme [celui des Africains de la période après les indépendance] est dû aussi à notre manque d'ouverture aux valeurs universelles» (34). Bien sûr qu'il ne prône pas une ouverture illimitée de l'Afrique aux apports extérieurs. Sachant les Relations entre culture inéluctables, il essaie d'éveiller la conscience axiologique de ses frères africains pour que d'une part ils reconnaissent la richesse de leur patrimoine culturel et d'autre part

celle des autres, tout en ne se laissant pas inonder par «toute cette pacotille importée d'Europe et du Nouveau Monde».

Mais il y a plus. À partir de la généalogie établie par le narrateur, on comprend qu'il y a toujours eu la synergie raciale et culturelle même dans les sociétés réputées ataviques. L'idée de la "racine unique" est donc chez Camara, comme chez Glissant, une illusion. Par exemple, les Mandén, selon cette généalogie, «vinrent du Soleil Levant» (69), c'est-à-dire du Moyen-Orient. Mais sont-ils par là des Arabes ? Non. Car leur ancêtre, selon le narrateur, fut un Tchadien:

Le premier ancêtre des rois du Mandén était Bilali Ibn Ka Mâma, dont le nom devient dans la bouche des Malinké, Bilali Ibounâma. A son arrivée à la Mecque, les Arabes couramment l'appelaient Bilali Kabs, Bilali l'esclave. A l'origine il était un Tchadien en captivité à Youndé (Cameroun) chez Kalifa, alors roi de ce pays. (69)

La note en bas de page est encore plus révélatrice de la complexité du problème. Commentaire savant, cette note de la plume du traducteur de l'épopée (c'est-à-dire Camara lui-même), ce me semble, n'est pas innocente:

Bilali n'était guère un Éthiopien comme le prétendent certains historiens, mais un Tchadien. Au VIIe siècle, les Arabes qui connaissaient très peu le continent africain considéraient tous les Noirs comme venant d'Éthiopie, tout comme chez les Européens avant le soleils des Indépendances, tous les Noirs étaient des Sénégalais. (69)

Si les historiens avaient fait connaître Bilali comme un Éthiopien, la confusion de son origine ne rend-elle pas suspecte la certitude convaincante des origines ? Bilali est-il

éthiopien, camerounais ou comme l'affirme Camara, tchadien ? En réalité, est-il malinké, puisque ce n'est pas lui mais ses progénitures qui viennent du Moyen-Orient pour s'installer au Mandén (75) ? En tout cas, la synergie des origines et des races, plus intéressante que l'idée de la «racine unique», semble enrichir davantage l'identité culturelle du personnage. Et cette synergie positive se rencontre plus d'une fois dans l'oeuvre de Camara. Sogolon, la mère du premier Empereur du Mali, est originaire du Dô; et on se rappelle le séjour en Afrique du héros du Regard du Roi, Clarence, qui change effectivement la constitution raciale du village d'Aziana. Le phénomène de la migration et de l'exil est ainsi, avec le voyage (déjà évoqué), un facteur important dans la Relation des cultures.

Plus probante encore est la Relation telle qu'elle se manifeste sur le plan religieux chez Camara. Dans cet ouvrage-ci l'auteur prône, comme dans L'Enfant noir et Dramouss, la vision syncrétique des religions. Sa valorisation du réel culturel et religieux africains de sa société ancrée dans le culte des ancêtres-totems ne l'empêche pas de promouvoir les idéaux religieux de l'Islam. Rien d'étonnant donc si son héros, lui aussi, favorise la coexistence de ces deux religions:

En bref, Soundiata donna à l'Empire son armature politique et sociale,
une vie religieuse avec la coexistence pacifique de l'Islam et de
l'Animisme, une armature politique qui avait été celle de ses ancêtres.

(234, souligné par moi)

Dans l'oeuvre de Camara la présence de différentes religions n'est jamais antagonique. Ses personnages épousent ces religions et pratiquent l'une et l'autre avec aisance et conviction égales.

Dans cette partie, l'analyse de la poétique du logis dans les ouvrages de Camara fait ressortir deux dynamiques opposées. D'une part l'auteur présente le logis africain et ses composantes traditionnelles comme «fondement solide» du socle socio-politique, de la civilisation africaine. D'autre part, Camara montre, d'un ouvrage à l'autre, que le devenir culturel du logis en question reflète le dialogue interculturel – la Relation – qui se poursuit de façon continue entre le monde extérieur et ce logis, modifiant ce dernier, l'enrichissant au fur et à mesure que certains aspects de sa culture se voient affaiblis. L'auteur considère la dynamique du dialogue entre-cultures un phénomène incontournable pour toutes les cultures d'Afrique. Il invite, par conséquent, les Africains – surtout les jeunes – à affirmer et à valoriser leurs identités culturelles, s'ils ne veulent pas voir tout leur patrimoine culturel rendu ultérieurement caduc.

TROISIÈME PARTIE

LE LOGIS COMME OBJET DE LA LITTÉRATURE

Il faudra bien, un jour, retourner en Afrique: ainsi sont indissolublement mêlés chez le vates de la négritude le thème du retour au pays natal et celui de la redescente aux Enfers éclatants de l'âme noire. Il s'agit d'une quête, d'un dépouillement systématique et d'une ascèse qu'accompagne un effort continu d'approfondissement.

Jean-Paul Sartre, "Orphée Noir".¹

On recherche partout les thèmes de l'angoisse, de la solitude, de la misère de l'homme. D'un autre côté, on reconnaît mais pour l'oublier plus vite, que l'intention du romancier africain demeure celle de révéler un aspect original d'une civilisation différente.

Mohamadou Kane

Il vaut la peine qu'on le dise une fois de plus que l'entreprise littéraire de Camara visait cet objectif principal qui consiste à réfuter le discours colonial prétendant que l'Africain était sans culture, sans civilisation. Tous ses ouvrages cherchent à réaliser cet objectif. S'ils ne se déclarent pas revendicateurs, toutefois, la manière oblique dont ces ouvrages abordent la question, en proposant d'un ouvrage à l'autre l'approfondissement de la chose culturelle africaine, indique que l'auteur poursuit son entreprise de manière

¹ In Léopold Sédar Senghor (xvii).

systematique. Et le fait même que Camara, qui avait suivi une formation en génie mécanique, ait “abandonné” ce premier pour poursuivre une carrière littéraire ne prouve-t-il pas quelle importance il attachait à son “engagement” culturel ? Il voulait sûrement célébrer cette civilisation africaine, la revaloriser, lui restituer sa majesté et sa gloire antiques afin de la faire connaître dans le monde entier: «Ce que l’on sait aussi avec une certitude absolue, dit-il, est que cette civilisation – plus rurale qu’urbaine – a connu au temps de l’Empire du Mali un élan extraordinaire et son apogée au XIV^e siècle»² C’est en chantant l’âme noire et son logis – à une époque où ce logis est en pleine Relation – que l’auteur approfondit de façon continue non seulement l’analyse du logis traditionnel, de cette civilisation, mais aussi celle de la personne africaine.

Une telle entreprise courait le grand risque de ne se présenter que sous forme de déclamation ou de confrontation échauffées, ce qui aurait limité la portée de l’entreprise. Mais en se servant du logis africain comme “matière première”, l’oeuvre de Camara aborde des questions à portée plus large et qui intéresseraient tout homme de toute culture. Ainsi le logis est bel et bien l’objet de cette littérature; cependant l’analyse que l’auteur fait de ce logis situe son discours, son engagement à un plus haut niveau. Les préoccupations de l’auteur telles que l’errance («car la vie n’est rien d’autre qu’une suite d’aventures» [Dramouss, [32-33]]); la fuite du temps qui emporte avec lui le bonheur et nous éloigne, au point du retour impossible, de l’enfance heureuse et sereine; le dé-racinement et le ré-enracinement culturels; l’amélioration du sort de l’homme; le développement d’une sensibilité et d’une esthétique personnelles; voilà quelques-unes des questions que l’auteur aborde en analysant le thème du logis. Il suffit de citer en

² Maître de la Parole (11-12).

exemple le propos de l'auteur au sujet de l'enfance dans une interview qu'il a eue avec Leiner:

Il y a un certain nombre de gens, d'autres continents, qui ne s'intéressent pas à ce que c'est que la vie d'un enfant. Or cette vie, c'est la vie de tout le monde. Moi, je pense qu'un enfant blanc, qu'un enfant jaune, qu'un enfant africain a la même sensibilité. Il est donc bon de commencer une étude sur l'Afrique par une étude sur l'enfant noir (161).

La thématique de l'enfance, si elle germe dans le sol africain, portera ainsi des fruits que les mains de toutes les races peuvent librement cueillir. Et puisqu'il ne faut pas être africain pour s'assurer d'une atmosphère propice pour la vie de cet enfant, et puisque ces "gens d'autres continents" recherchent énergiquement une vie meilleure pour l'enfant (à tout l'éventail de programmes de l'éducation et de la scolarisation de l'enfant vint s'ajouter la déclaration de 1979 comme l'année internationale de l'enfant par l'U.N.I.C.E.F.), la mise en vedette de l'enfant noir ne correspondrait-elle pas à un appel de la part de l'auteur lancé à l'échelon mondial pour étudier le sort de cet enfant, de tout enfant ? N'est-ce pas un appel à la recherche d'une vie plus équilibrée, d'une éducation de qualité supérieure destinée à cet enfant ? En définitive, puisqu'un "enfant jaune", un "enfant blanc", un "enfant africain" ont la même sensibilité, l'étude sur l'enfant noir s'avérerait ainsi profitable, voire nécessaire, dans la compréhension de l'enfant. L'auteur atteint ainsi une visée plus haute, et confère à son oeuvre un retentissement qui porte plus loin que le cadre immédiat de sa Guinée natale et du continent africain.

Mais l'esthétique littéraire africaine n'étant pas développée aux années 1950 et 1960 où Camara a produit son oeuvre, et la littérature africaine n'ayant pas encore de statut

autonome, non plus, «une critique mal préparée à sa tâche»³ n'a pas su pleinement apprécier l'originalité créatrice de cet auteur. Il fallait par conséquent chercher la source de son inspiration, il fallait trouver le «maître» chez qui l'élève avait glané sinon la matière, du moins le style.

Dans une interview avec l'auteur guinéen, Lawson a essayé par tous les moyens possibles de lui faire admettre que l'inspiration de son Regard du Roi provenait de Kafka. Camara s'est employé dans ses réponses à expliquer à l'enquêteur, mais sans le convaincre, que le parallèle était faux. Lawson n'était pas le seul critique à trouver l'influence de Kafka dans cette oeuvre. Yoder évoque le tunnel, les situations labyrinthiques ainsi que les couloirs (330-332) pour souligner les thèmes kafkaïens dont Camara s'est servi pour dresser des obstacles insurmontables autour de son héros. Lefranke voit non seulement une influence de Kafka, mais il déclare «que Camara Laye est susceptible d'avoir subi des écrivains de la littérature de la quête du graal» (185-186). Ungar, qui s'éloigne de ces rapprochements de Kafka, cherche des influences dans les «conventions du récit occidental» (124), ce qui le mène à la lecture du Regard du Roi comme «une variante de la quête épique dont la fonction est essentiellement didactique» (124). Contrairement à ces critiques, Irele Abiola (critique africain d'ailleurs) jugeait le premier, en 1980, que “to fasten upon these details is to disregard the important fact that the symbolic scheme of the novel and its very spirit owe nothing to Kafka, but issue directly out of an indigenous African tradition of symbolic narrative” (618). (Rester accroché à ces détails c'est ne tenir aucun compte du fait important que le schéma symbolique du roman et son esprit même n'ont rien à voir avec Kafka; ils proviennent

³ Voir Mohamadou Kane (537).

directement d'une tradition purement africaine du récit symbolique). Plus tard en 1982, Julien proposait enfin le "conte traditionnel africain" comme le modèle narratif du roman (798). Fabijancic met aussi en garde les lecteurs et les critiques du Regard du Roi contre tout rapprochement facile:

Le fait que Laye [Camara] ait cité Kafka pourrait se prêter à un malentendu. Bien que Laye [Camara] se soit inspiré de la technique romanesque de Kafka, où le rêve s'intègre dans la réalité, il rejette catégoriquement toute notion du désespoir ou de l'absurde de la vie (382).

Camara lui-même a dit à Lawson:

It seemed to me that what we call Kafka's technique, or "Kafkaesque," is not exclusively a "Kafka technique" but actually an African technique, a typically African technique. Well then, when I first wrote that novel [Le Regard du Roi] I was speaking of a white man who lands in Africa, many people said "this is from Kafka" and all that. It's not Kafka. It's the technique that's Kafkaesque but the spirit is African. I think Kafka is grey. There's no hope there. His heroes are without hope. But in Africa there is always hope, and in the novel the white man who was in search of God found God. (80-81)

(Il me semblait que ce que nous appelons la technique de Kafka, ou la technique kafkaïenne, n'était pas exclusivement "une technique de Kafka", mais une technique africaine, une technique typiquement africaine. Eh bien, quand j'écrivais ce roman, Le Regard du Roi, et que je parlais d'un Blanc qui débarqua en Afrique, beaucoup de gens ont dit, "c'est de Kafka", et tout. Ce n'est pas de Kafka. La technique qui est, peut-être, kafkaïenne, mais

l'esprit en est africain. Kafka, à mon sens, est morne. Il n'y a pas d'espoir. Ses héros n'ont pas d'espoir. Cependant qu'en Afrique, il y a toujours de l'espoir, et que dans le roman le Blanc qui cherchait Dieu trouva Dieu).

Le désaccord qui marque ces propos fait ressortir la pertinence du conseil de Kesteloot, et que très peu de critiques ont suivi: pour mieux apprécier l'oeuvre de Camara il aurait fallu la «rattacher au sol d'où elle a germé, où elle a poussé ses racines et puisé sa sève».⁴ Au lieu de s'employer à souligner la redevance de l'auteur à tel ou tel maître européen, les critiques auraient pu comprendre et apprécier, avec Mohamadou Kane qui parlait du roman africain en général, le fait que Camara avait l'intention principal de «révéler un aspect original d'une civilisation différente [de la civilisation européenne]» (540). C'est sous cet angle que l'oeuvre de Camara fournit, de manière systématique, l'effort continu d'approfondissement dont parle Jean-Paul Sartre (cité en épigraphe); et c'est par l'affirmation de cette différence qu'elle a grandement contribué à la “décolonisation” de la littérature africaine en particulier, mais aussi de la culture et de la civilisation africaines en général. Car jusque-là la littérature africaine d'expression française se mettait en «appendice de la littérature française» comme le fait encore remarquer Mohamadou Kane (537), tout comme la production littéraire en provenance du bloc anglophone se rangeait comme un genre mineur de, voire inférieur à, la littérature anglaise. La littérature africaine était ainsi considérée comme “une variante locale” de la littérature européenne.

Afin de lui trouver son autonomie et de l'émanciper de la dominance européenne, il fallait donc se servir de la culture africaine, de ce qu'il y avait d'authentiquement africain

⁴ Les Écrivains noirs (18).

dans cette culture, dans cette civilisation. Voilà le sens profond du thème du logis comme objet de la littérature. C'est aussi ce qui donne à l'oeuvre de Camara son unité, sa valeur profonde et la définit comme une oeuvre de première importance dans la "décolonisation culturelle" de l'Afrique noire.

Ce qui vient d'être dit ne prétend aucunement que Camara soit le poisson-pilote de ce domaine. On compte parmi les devanciers noirs africains francophones de Camara Paul Hazoumé et Maximilien Quenum, tous les deux du Dahomey (la République du Bénin actuelle) et qui ont écrit des ouvrages importants antérieurs à L'Enfant noir. Le premier a publié Doguicimi (1935) et Le Pacte de sang au Dahomey (1937), et du second nous avons Au Pays des Fons: Us et coutumes du Dahomey (1938) et Légendes africaines: Côte-d'Ivoire, Soudan, Dahomey (1946). Le Malien Fily-Dabo Sissoko a publié Crayons et portraits en 1953, la même année que le premier ouvrage de Camara a paru (Pageard, 11-14). Les ouvrages des deux premiers auteurs, à caractère ethnologique, sont, dans les mots de Pageard, «des contributions à la connaissance de l'Afrique ancienne» (13), tandis que celui du Malien présente les "portraits" des races de l'époque: "Les Blancs", "Les métis" et "Les Noirs", ainsi que des types de l'époque coloniale.

A cette liste il faut ajouter le conteur Birago Diop avec ses Contes d'Amadou Koumba (1947) et le recueil de poèmes de Léopold Sédar Senghor, intitulé Chants d'ombre (1945) et surtout son Anthologie (1948), qui présente pour la première fois une vue d'ensemble des poètes et de la poésie du monde noir. Nous avons déjà fait référence dans l'introduction au Batouala (1928) du Martiniquais René Maran. Tous ces ouvrages

ont ceci en commun avec l'oeuvre de Camara qu'ils s'inspirent de l'Afrique et qu'ils traitent tous de la culture et de la civilisation d'Afrique, du logis africain.

Cependant, Camara se distingue des autres auteurs en ce que ce logis, s'il fascine parce qu'il est unique et à cause du caractère épique et surnaturel de son socle, ne cesse de vibrer en sympathie avec le monde extérieur. Aire de lancement à l'aventure, le logis chez Camara, vibrant d'activités, devient comme une véritable ruche culturelle, où la fécondation est impossible à contrôler. Cette fécondation viendra à partir de la modernité, à partir du contact du logis africain avec le monde extérieur, à partir de la Relation.

CHAPITRE 1

L'ERRANCE

«L'errance, selon Glissant, ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée [...]; ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon» (Poétique, 31). L'errance n'a donc aucune dénotation ni connotation négative. Elle n'est pas due à un manque ressenti par l'errant; elle est due à une pulsion de pleinement se réaliser, de se définir par rapport au monde. Selon la poétique glissantienne, l'errant ne cherche pas forcément à comprendre qui que ce soit, ni quoi que ce soit. S'il y a quelqu'un à comprendre, ce serait soi-même. Où qu'elle mène (en Occident comme en Afrique), l'errance est donc nécessairement conçue comme un "parcours initiatique" qui aide l'errant à s'épanouir, à se réaliser, à se découvrir au fur et à mesure qu'il découvre le monde. La route aura ainsi la fonction importante de faire paraître l'errant, c'est-à-dire, de le révéler. Mais, y a-t-il quelque différence, peut-on se demander sur ce point, entre l'errance et "la quête mystique" dont parle Lefranke et dans laquelle «le héros s'évade de la vie terne du monde ordinaire» pour accéder «à quelque domaine enchanté» (184) ? À la différence de cette quête où le héros obéit à une pulsion irrésistible qui le pousse dans sa trajectoire de l'aventure et le mène de l'état initial du manque d'un attribut à la possession de cet

attribut au terme de sa quête,⁵ l'errance glissantienne insiste sur le fait que l'errant participe de son bon gré dans son parcours, qu'il entreprend non pour combler quelque lacune, ni pour se guérir de quelque défaut métaphysique, ni de quelque faille existentielle; simplement, il va vers l'Autre qu'il ne cherche ni à conquérir ni à dominer (Poétique 33).

Au moment où l'errant se met en route (dès qu'il apparaît), deux choses s'accomplissent simultanément: il voit le monde et il est vu par le monde. Jusque-là objet du discours littéraire occidental, l'errant africain accède ainsi au statut d'un sujet. Il aperçoit le monde, le commente selon sa vision du monde, selon son bagage culturel formé au logis. (Tanhoe Bertin d'Un Nègre à Paris, les narrateurs de Patron de New York, et de La Ville où nul ne meurt de Dadié ainsi que Laye et Fatoman de L'Enfant noir et de Dramouss respectivement ont tous un point référentiel commun – l'Afrique – dans leurs analyses et évaluations des cultures étrangères. Pour ces protagonistes, les usages, les pratiques, les visions du monde – en un mot, les cultures – africains deviennent les normes, les modèles contre lesquels ceux de l'Occident doivent être évalués; et quand il se présente un décalage entre les deux, ces narrateurs-protagonistes ne manquent pas de souligner l'aberration sous-jacente au système occidental). À travers ces protagonistes le monde apercevra également leur logis. C'est-à-dire que leur apparition correspond aussi à la mise en vedette de leurs cultures, de leur civilisation. Ce n'est plus de la même manière dont les auteurs européens créaient des personnages africains et leurs cultures qu'ils apparaîtront chez des auteurs africains. Sous les plumes de ceux-ci c'est désormais de leur bon naturel, qu'ils prendront place dans notre mémoire

⁵ Voir Julien, "A Narrative Model" (798-800).

à côté des personnages d'autres continents, tels que les auteurs autochtones les faisaient connaître. Leur raison d'être littéraire est donc pragmatique: ils commentent le monde qu'ils aperçoivent et se définissent (disons se re-définissent). Par cet acte idéologique de prise de parole, l'errant cherche ainsi à corriger l'Histoire qui jusque-là l'avait relégué, ainsi que les siens, au statut d'objets, de barbares, d'incivils, sans culture ni civilisation ni histoire. Ainsi, par le simple fait de prendre la parole, les personnages du texte littéraire africain, et leurs créateurs (les auteurs) accèdent au statut de "faiseurs d'histoire" et de "correcteur" du discours colonial.

Un autre rôle important de l'errance a été signalé au chapitre premier de la première partie de cette thèse: celui de faire découvrir le logis à l'errant; car c'est au moment où l'errant prend cette distance par rapport au logis que ce dernier se fait apprécier plus que jamais. Dans ses «Souvenirs d'un Guinéen», Camara écrit:

Vivant à Paris, loin de ma Guinée natale, loin de mes parents et y vivant depuis des années dans un isolement rarement interrompu, je me suis transporté mille fois par la pensée dans mon pays et auprès des miens. (11)

De son côté, l'errant occidental qui s'aventure en Afrique n'est plus, chez Camara, ni un "découvreur" ni un touriste attiré, fasciné et amusé par un exotisme arriéré ⁶ d'un Loti, mais cet errant recherche les valeurs éternelles du logis africain que son "créateur" lui propose comme panacée pour la condition et la misère de l'homme. Par conséquent,

⁶ Le narrateur du Regard du Roi dit de Clarence, «C'était la première fois qu'il assistait à une danse du pays; et la nouveauté, l'étrangeté un peu barbare du spectacle, avait de quoi arrêter ses regards» (13). Camara reprend ici l'un des préjugés entretenus par le discours colonial envers le logis africain: il est d'une «étrangeté un peu barbare». Cette reprise lui permet non seulement de réinventer la mythologie du logis africain, mais surtout de proposer ce logis à l'intention de tous, car il a «de quoi arrêter les regards» de quiconque s'en approche. C'est aussi grâce à ce logis que le protagoniste retrouvera son équilibre.

leur discours – celui de l’errant et de l’auteur – est inévitablement subversif par rapport à (ou au regard de) l’Histoire et au discours occidental colonial et officiel.

La trajectoire de l’errant impliqué dans les oeuvres de Camara donne lieu à une “communion”, c’est-à-dire une interpénétration entre cet errant et le monde, résultat de sa circulation-dans-le-monde. Cette communion suppose une entente, une rencontre des sensibilités culturelles, une Relation; symbiose qui ne peut laisser immuable ni l’une ni l’autre des cultures en présence, ni l’errant lui-même dans un état d’indifférence. Cependant, l’errance n’a pas pour but de créer un “melting-pot” culturel, elle n’a pas le motif de l’«Unus ordo orbis terrarum»⁷ culturel qui anime le dollar américain sur le plan monétaire et économique. Au contraire, selon Glissant, «La pensée de l’Autre ‘comprend’ dès lors la multiplicité, mais d’une manière mécanique et qui ménage encore les subtiles hiérarchies de l’universel généralisant. Reconnaître les différences n’oblige pas à s’impliquer dans la dialectique de leur totalité» (30).

⁷ Sur le billet du dollar américain figure cette devise: «Novus ordo seclorum» voulant à peu de choses près dire le «nouvel ordre du siècle» et c’est dans cet esprit que le dollar règne en maître dans le domaine monétaire et économique du monde. Dans un ton sarcastique typiquement dadiéen, le narrateur de Patron de New York attire l’attention sur le dollar américain de cette manière: «L’argent américain n’a pas l’odeur diabolique des autres monnaies; il n’en a pas non plus la perfidie [...]. Une sainte monnaie qui se voudrait universelle. ‘In God we trust’» (78-79).

VERS LA TERRE ÉTRANGÈRE

L'errance de l'enfant noir en terre étrangère se présente chez Camara d'abord sous forme d'une pulsion fort impérieuse. Le narrateur de L'Enfant noir évoque même l'image d'un engrenage automatique qui rend inéluctable son départ pour la France. On a l'impression que, perfectionné même avant le début du récit, cet engrenage n'attend que le moment propice pour se mettre en marche et qu'une fois déclenché, rien au monde ne saurait arrêter sa marche incontrôlable. En parlant de sa mère et de la lutte qu'elle avait livrée pour empêcher son départ, le narrateur décrit le mécanisme de cet engrenage:

Mais à présent elle savait que je parterais et qu'elle ne pourrait pas empêcher mon départ, que rien ne pourrait l'empêcher; sans doute l'avait-elle compris dès que nous étions venus à elle: oui, elle avait dû voir cet engrenage qui, de l'école de Kouroussa, conduisait à Conakry et aboutissait à la France; et durant tout le temps qu'elle avait parlé et qu'elle avait lutté, elle avait dû regarder tourner l'engrenage: cette roue-ci et cette roue-là d'abord, et puis cette troisième, et puis d'autres roues encore, beaucoup d'autres roues peut-être que personne ne voyait. Et qu'eût-on fait pour empêcher cet engrenage de tourner ? On ne pouvait que le regarder tourner, regarder le destin tourner: mon destin était que je parte. (218)

L'adolescent de L'Enfant noir est visiblement accablé de douleur par la séparation imminente d'avec sa famille, du logis africain, d'autant plus que les sentiments s'échauffent chez ses parents à ce moment particulier qu'il va quitter tout ce qui lui est

familier pour franchir le seuil de l'inconnu qui, même s'il passionne à cet âge, reste néanmoins aléatoire par ce qu'il est: l'inconnu. Ce départ est d'autant plus accablant que le protagoniste va entrer en communion avec un monde plus large encore que Conakry, que sa Guinée natale, que toute l'Afrique. Du moins, il avait à Conakry son oncle Mamadou et la famille de celui-ci, cependant que la France, elle, est un pays où il n'a pas de connaissances. Il sera donc doublement dé-paysé (enlevé de son pays) au sens psycho-affectif et propre. Son voyage par voie aérienne traduit on ne peut mieux un arrachement, un enlèvement de la terre natale. L'avion a au moins deux effets immédiats sur tout voyageur qui l'emprunte: on est enlevé de la terre et, par conséquent, désorienté (ne sachant plus s'orienter par rapport au logis-lieu). D'où l'importance capitale du plan du métro parisien que le directeur de son école à Conakry lui a donné et qui seul "rassure" le voyageur.

On voit déjà symbolisée dans ce moyen de transport une «aspiration spirituelle» vers les espaces supérieurs. C'est en tout cas de cette manière que Chevalier et Gheerbrant voient le voyage par avion: «On dira donc de son envol qu'il peut exprimer une aspiration spirituelle, celle de la libération de l'être de son moi terrestre, par l'accès purifiant des hauteurs célestes» (70). Cet envol achève ainsi la réalisation du rêve du héros lors de la moisson du riz à Tindican: «Et moi, serai-je aussi, un jour, comme l'oiseau?» (Enfant noir 63), se demande-t-il en pensant à son oncle Bô à qui il faut «tout le ciel». C'est donc la personnalité du narrateur qui s'affirme et se libère à la manière d'un oisillon qui quitte le nid. Il a à lui tout seul tout le ciel d'Afrique et tout le ciel d'Europe. Il n'aura plus à son lieu d'"exil" à faire face à toutes les restrictions que lui imposait le cadre restreint du logis. C'est dans cette aspiration personnelle, dans cette

libération de l'être, me semble-t-il, qu'il faut chercher le caractère implacable de l'engrenage. Cet engrenage que «personne ne voyait», c'est cette aspiration bien nourrie chez le protagoniste depuis les toutes premières pages du récit où il fuyait la forge du père pour aller contempler le chemin de fer – seule voie de sa connaissance à l'époque – qui reliait sa Kouroussa natale au monde extérieur.

Cependant, arrivé à la terre étrangère, à son lieu d'errance, cet enfant noir n'est pas plus heureux. Nous avons déjà constaté que c'est à ce moment où il est éloigné du logis que ce logis se dessine avec plus de netteté dans son esprit. Ce logis qu'il fuyait présentement lui manque quand il est en exil, et c'est pour remplir le vide psycho-sentimental laissé par ce logis dans la vie du narrateur-protagoniste que la recreation de ce logis à Paris devient nécessaire.

On peut déduire de cet état de choses que l'initiation de l'enfant noir – même sans que celui-ci puisse comprendre les détails ou les significations du processus – est non seulement efficace mais aussi qu'elle est une grande réussite dans la “création de l'identité” de l'Africain. Ainsi la distance physique entre le personnage et le logis ne correspond pas toujours à une distance affective. Dans ce cas précis, plus la distance physique s'étend, moins il y a la distance affective. C'est ainsi que le souvenir s'active pour recréer le logis absent. Reste à savoir s'il n'intervient pas de changements chez ce personnage et dans le logis ainsi ré-imaginé au fur et à mesure que l'Africain reste en communion avec la terre étrangère.

Il est déjà clair que la réponse est dans l'affirmatif, puisque nous savons, grâce à la Transcendance de l'ego de Sartre, que le regard de l'Autre nous change. Sartre lui-même dit que «Je suis les autres» (79). Avant Sartre, Rimbaud, avait dit: «Je est un autre».

Ainsi dans sa communion avec la culture étrangère, le sujet africain ne peut pas rester indifférent. «La passivité n'a pas lieu dans la Relation», dit Glissant (Poétique 151).⁸ On remarque du changement chez Fatoman de Dramouss lors de sa visite en Guinée. Le protagoniste de ce deuxième volet de l'oeuvre autobiographique de Camara n'a pas cessé d'être l'«écolier en visite» qu'était le protagoniste de L'Enfant noir. Chez ses parents, la mère de Fatoman proteste à son mari après l'incendie: «Tu lui avais donné cette boule ? [...]. Mais il n'a pas l'âge ! [...] il n'a pas encore quarante ans, le petit» (236). Et puis: «Ne t'amuse pas à faire pénétrer Fatoman dans tes mystères ! Il ne peut pas les comprendre. Il est toubab,⁹ lui !» (237). Mais il y a plus, car le protagoniste avait pris l'habitude de fumer et le père remarque fort à propos: «J'avais oublié que tu fumes, dit-il. C'est une de ces mauvaises habitudes que tu as contractées là-bas» (235). Ce là-bas (emploi péjoratif qui désigne la France innommable) est en ce qui concerne le père doublement dangereux: on y contracte de mauvaises habitudes; et aussi soupçonne-t-il que c'est cette mauvaise habitude qui est peut-être à l'origine de l'incendie qui venait de se produire. Cet incendie en rappelle un autre. Il faut penser tout de suite à un passage analogue de L'Enfant noir où les flammèches échappées de la locomotive constituaient du danger pour la concession (13). Il est clair que personne n'en est dupe – même si le protagoniste a du mal à l'accepter – le changement intervenu chez lui grâce à l'errance ne fait plus de doute.

⁸ Glissant avait déjà dit, en parlant des Martiniquais: «Ainsi ce regard de l'autre vise à abolir le Martiniquais, soit qu'il le rature par exotisation, ou l'élide par transparence, ou le chosifie dans une minutie totalisante» (Discours antillais, 304).

⁹ Le mot toubab s'emploie couramment en Afrique francophone pour désigner les Blancs. Une variante de ce terme, toubib, s'emploie au Cameroun et désigne aussi un Blanc comme toubab et aussi un médecin (voir Le Pauvre Christ de Bomba (262). Le terme toubib, d'origine arabe, veut dire médecin.

Chez Dadié le voyage se présente comme un accomplissement, l'accomplissement d'un rêve. Tanhoe Bertin, le narrateur-protagoniste de son roman, Un Nègre à Paris, parle du voyage qu'il va bientôt faire à Paris en ces termes:

La bonne nouvelle, mon ami ! la bonne nouvelle ! J'ai un billet pour Paris, oui, Paris ! Paris dont nous avons toujours tant parlé, tant rêvé. J'y vais dans quelques jours. Je vais voir Paris, moi aussi, avec mes yeux. (7)

Pour le jeune Africain des années 1950, l'enchantement de Paris est double. D'abord, c'était le chef-lieu de la Métropole (c'est-à-dire de la puissance coloniale qui se surimposait à toute autorité locale, africaine), ensuite c'était un centre culturel de l'Occident. Voyager à Paris c'était donc se rapprocher de ce lieu doublement important. C'était aussi connaître ce lieu de rêve, car comme le narrateur de Dadié le remarque pendant sa visite de Paris, la connaissance d'un peuple ne se fait pas à distance: «j'en arrive à dire qu'on connaît mal un peuple en ne le connaissant que par les ouvrages qu'on écrit sur lui» (140). C'est-à-dire que la connaissance livresque d'un peuple ne doit jamais remplacer l'errance physique au lieu où vit ce peuple. C'est après avoir côtoyé ce peuple dans divers milieux socio-culturels, après l'avoir replacé dans son contexte historique, après avoir vu, compris et subi la force conductrice de sa dynamique sociale comme le fait ce narrateur-protagoniste en France, qu'on connaît ce peuple. L'importance de l'errance ne se traduit-elle pas, en ce sens, par ce dicton igbo qui voit notre monde comme un masque rond à visages multiples, lequel, pour bien le connaître, il faut circuler, il faut savoir se déplacer autour de lui ?

Mais il y a une autre raison pour laquelle le voyage à Paris fascine l'Africain des années 1950. Puisque l'oeuvre de Dadié est ironique à souhait au point où un louange comporterait en même temps une condamnation et des acclamations, des anathèmes, on n'aurait pas tort de soupçonner cet épanchement lyrique du protagoniste. Quand celui-ci dit, «Je vais voir Paris, moi aussi, avec mes yeux», son discours doit se lire sur d'autres plans qu'au sens propre. La reprise de la référence personnelle par le pronom disjoint moi appuyé par l'adverbe comparatif aussi ré-actualise le sujet parlant. Cet énoncé moi aussi, prononcé par un Africain de l'époque coloniale, ne pourrait ne pas être un discours à résonance politique par lequel le locuteur cherche à s'affirmer. Avec ce «moi aussi» affirmatif, renforcé par «avec mes yeux», le protagoniste ne fait pas qu'accéder au statut de sujet; il réclame en même temps le droit de participation dans des décisions, dans la création de discours. Cette réclamation ne laisse-t-elle pas entendre que la prise de parole en elle-même n'est pas suffisante si le sujet qui prend la parole n'apporte pas son point de vue, si sa propre perception de la réalité objective n'intervient pas dans son discours ? Il semblerait donc que la connaissance d'un peuple, devant se faire nécessairement de manière directe par un voyage chez ce peuple, doive s'accompagner de nouvelles connaissances et de nouvelles libertés accordées aux gens colonisés.

Sous cette optique, l'enchantement de Paris que l'on remarque dans le propos du protagoniste de Dadié se révèle sarcastique. Le narrateur ne se moque-t-il pas ici des Africains qui éprouvaient une fascination pareille à celle qu'il affiche envers la Métropole ? Car cette "fascination" maintenait le colonisé dans son assujettissement, comme Glissant le remarque fort à propos en parlant des langues. Selon Glissant, cette fascination «a poussé les élites intellectuelles des 'pays en développement' à l'usage

révérencieux d'une langue de prestige dont on ne se servait que pour s'appauvrir» (Poétique, 119). L'importance et la pertinence de cette remarque ressortent clairement au moment où l'on considère que les langues officielles, imposées, sont réputées "véhiculaires" de cultures étrangères. La fascination pour la langue de prestige appelle la fascination pour la culture (véhiculée par la langue) qui, à son tour appelle la fascination pour la Métropole. Les victimes en sont les "élites intellectuelles" de la société en question qui s'appauvrissent en fin de compte. Ainsi Glissant rejoint Dadié. Cet appauvrissement insoupçonné par les élites a pour conséquence, de manière directe, l'appauvrissement du logis traditionnel africain. Ces élites gagnent en connaissance, il est vrai, cependant la question du chef des Diallobé de L'Aventure ambiguë de Cheik Hamidou Kane attend encore sa réponse: «apprenant, ils oublieront aussi. Ce qu'ils apprendront vaut-il ce qu'ils oublieront ?» (44).

Dans Patron de New York, c'est encore la soif de la connaissance des peuples visités (les Américains en l'occurrence) qui motive le voyage d'un personnage de Dadié. Ce voyage permettra au protagoniste de confirmer ou de se détromper des images fabuleuses que l'on prête à l'Amérique:

Je pars pour la fabuleuse Amérique, pour le pays des cow-boys aux coups de revolver faciles [...]. Il va surtout m'être donné de contempler l'espèce nouvelle qu'est la femme américaine qui trône sur des crânes blanchis de Nègres et de savoir comment deux fleuves peuvent couler ensemble, dans le même lit, depuis des siècles sans jamais se mêler. Un pays mystérieux où des diables facilement prennent un visage d'ange. (7)

Ainsi ce voyage permettra au protagoniste africain de faire ses propres expériences, de découvrir lui-même les réalités sur le peuple américain visité et d'en tirer ses propres conclusions, au lieu de dépendre des livres et d'autres média d'informations qui cherchent à promouvoir une certaine image du peuple en question. L'apparition des protagonistes noirs, création des auteurs africains, est clairement un acte politique et idéologique. Dans un domaine (celui de la littérature francophone) où ils étaient soit mal représentés, soit point du tout représentés, ces protagonistes nouveau genre défrichent de nouveaux terrains en même temps qu'ils forcent les barrières politico-idéologiques, qui assuraient leur exclusion, à se reculer.

Au lieu de faire figures de touristes éblouis ou fascinés jusqu'à l'aveuglette par leurs lieux d'errance, les protagonistes et personnages africains que nous trouvons dans les oeuvres de ces auteurs se donnent le rôle actif, et combien philosophique, d'apprécier et d'évaluer le logis étranger et, surtout, de le présenter selon leur propre point de référence, selon leur propre perception. Ainsi, l'errance en terre étrangère se révèle non seulement nécessaire mais indispensable dans la nouvelle Relation entre-cultures.

VERS LA TERRE AFRICAINE

L'une des techniques mises à profit par le roman africain francophone des années 1960-1970 est la mise en scène des personnages occidentaux, obligés de vivre dans le cadre local des sociétés africaines. Le R.P.S. Drumont du Pauvre Christ de Bomba de

Mongo Beti, le révérend père Gilbert de l'Une vie de Boy d'Oyono et, bien sûr, le Clarence du Regard du Roi de Laye Camara – pour n'en citer que ces quelques-uns – figurent parmi les plus notables de ces personnages. “Enlevés” de leur milieu socio-culturel et “déterritorialisés”, ces personnages sont obligés de vivre dans un nouveau milieu, exposés à un nouveau logis, celui de l'Afrique traditionnelle. Les déraciner de cette manière de l'Europe techno-mécanique et les ré-enraciner dans un nouveau cadre culturel c'est les présenter sous de nouveaux jours, leur enlever tout mécanisme de défense et (surtout afin de) les exposer à d'autres regards que ceux auxquels ils sont accoutumés. C'est aussi inverser les rôles et renverser l'ordre habituel du regardant-regardé. Ce qui permet de les saisir à vif, tels qu'ils sont d'ordinaire, sans aucun masque et ce qui est plus important, sans qu'ils puissent se soustraire au regard qui les dépiste. Ce regard, témoin oculaire des actions et réactions de ces personnages, de leurs comportements face au logis, “enregistre” de première main toute la matière qui forme le corpus de la littérature dite de témoignage faisant montre de la situation et des rapports coloniaux. Par cette technique les auteurs réclament surtout de nouvelles sensibilités, une nouvelle Relation entre cultures et entre États. Ils proposent de nouveaux rapports interraciaux, interculturels.

Chez Laye Camara, le personnage de Clarence permet à l'auteur non seulement de présenter la réalité des rapports interculturels de son époque, mais surtout de proposer de nouvelles sensibilités pour l'avenir, pour la postérité. Ainsi, en reprenant les clichés et les préjugés des rapports coloniaux, l'auteur démontre que rien de moins qu'un changement total de sensibilités et de mentalité ne pourra sauver l'humanité – le colonisé et le colonisateur – de l'impasse dans laquelle ces rapports l'a à jamais installée. Pour ce

faire, l'auteur s'acharne à détromper et Clarence et ses hôtes au sujet des clichés et des stéréotypes que le discours colonial avait propagés à propos du logis africain.¹⁰ Quand, par exemple, Clarence dit au début du Regard qu'il occupe une place d'honneur sur l'échelle de l'humanité grâce à sa race: «Je ne suis pas n'importe qui [...] je suis un blanc» (14), et que le mendiant lui fait remarquer que les blancs ne viennent pas à l'esplanade, Camara confronte ici une des certitudes réconfortantes du discours colonial signalée par Glissant: «ma racine est la plus forte» qui, dès qu'elle s'érige en principe axiomatique: «l'être vaut par sa racine» (Poétique 29), sert à légitimer la puissance dominatrice de la culture impériale. Camara la confronte afin de démanteler cette fausse certitude. Pour ce faire, il confronte dans le même lieu deux espaces culturels distincts: celui de l'Occident et celui de l'Afrique afin d'annuler ce qui les rend antithétiques. Ce n'est cependant pas de la même manière qu'un Mongo Beti ou qu'un Oyono l'aurait fait. Chez l'un comme chez l'autre de ces deux autres auteurs, le rapport maître-serviteur entre les Africains et les Occidentaux anéantit toute communion, s'agissant d'un rapport de déséquilibre dans lequel les premiers n'ont aucune voix tandis que les derniers sont détenteurs de la toute-puissance coloniale.

Camara n'inverse tout à fait ni les rôles ni les statuts sociaux. Il fait vivre les Africains et les Européens mêmes réalités sur pied d'égalité, sans que les Africains ne

¹⁰ Quand Camara fait parler le narrateur du caractère étrange et barbare du spectacle africain, ce narrateur adopte le point de vue de Clarence empli du bagage culturel occidental au moyen duquel le personnage analyse son nouvel univers. L'auteur reprendra ce sujet quelques pages plus loin: «Leur musique véhémence [celle des Africains] paraissait être dépourvue de toute signification, n'être qu'un tintamarre jeté à la chaleur, jeté au ciel» (20). Mais c'est pour tout de suite renseigner dans la même phrase par celui-là même qui connaît tous les détails du logis africain: «mais peut-être sans doute était-ce plus que cela, plus qu'un bruit bizarre et fortuit», car le mendiant dit subitement:

- Ils annoncent l'arrivée du roi.
- Oui, dit Clarence, j'avais parfaitement compris.
- Non ! dit vivement le mendiant, vous n'aviez nullement compris. Ces tambours sont des tambours parlants, ils annoncent le roi et ils disent que c'est le roi des rois (20).

deviennent à leur tour “maîtres” de ce Blanc “égaré”. Cette technique permet aux personnages africains de «mettre à nu leurs coeurs», pour reprendre l’expression de Baudelaire. Les vérités qu’un Denis du Pauvre Christ de Bomba n’aurait jamais osé dire au Révérend Père Supérieur Drumont, les remarques et les reproches qu’un Toundi d’Une Vie de Boy n’aurait pu songer faire – ni au révérend père Gilbert, ni au Commandant, ni à la femme de celui-ci que sous peine de mort – tous les personnages africains du Regard du Roi (le mendiant, les jumeaux, le maître des cérémonies, Dioki, même Akissi) ne se gênent pas du tout de les adresser à Clarence. Le mendiant lui dit, par exemple: «Voilà bien votre façon de parler ! [...] Vous parlez avec la précipitation et la légèreté des blancs. Comme vos pareils, vous êtes incorrigible» (96-97). Cette critique est aussi un avertissement ainsi qu’un défi qui incite Clarence (et par extension tous ceux de sa race qui voyaient encore l’Afrique de cette manière) à d’autres modes de pensée, à d’autres modes de discours. Si jamais des personnages africains de ces exemples hésitent à des moments donnés, ce n’est plus par peur d’une rétribution quelconque mais en toute connaissance de leur rôle d’adjuvants dans la quête du protagoniste. On comprendra au fur et à mesure que déroule le récit du Regard du Roi que Clarence ne fait pas qu’entendre ces propos, mais qu’il les écoute et les agite dans son esprit. D’où sa transformation et sa communion avec le logis africain. Samba Baloum lui dit, «tu n’es plus comme tu étais» (144) et selon le narrateur, «Si quelqu’un qui l’avait connu alors, l’eût vu sous la galerie, fumant et buvant, accroupi à la manière des noirs, vêtu d’un boubou comme les noirs, il ne l’eût pas reconnu» (144).

On comprend donc pourquoi le Clarence du Regard du Roi a entrepris sa quête à caractère mystico-religieux dans la brousse africaine. Au terme de cette quête, Clarence

a non seulement une nouvelle conception du logis africain, s'étant détrompé de ces préjugés initiaux, mais il contribue à la création de la nouvelle voie culturelle que prendra ce logis. À part ses empreintes très visiblement remarquables à Aziana (sous forme des petits sang-mêlé que portent les femmes du naba [163, 177]), cette société du Sud porte d'autres marques, moins remarquables mais pas moins visibles, du protagoniste. Clarence y a introduit "la douche" qu'il avait inventée ainsi que la serviette-éponge qu'il avait le premier tissée lui-même à Aziana. Le narrateur souligne ces influences positives de Clarence: «L'eau tomba, comme une vraie douche. C'était très agréable. Clarence avait inventé le système; et maintenant beaucoup de gens à Aziana se lavaient ainsi» (138). Il explique plus longuement que les Azianais doivent l'invention de la serviette-éponge au héros:

Akissi commença d'essuyer Clarence. Elle se servait pour cela d'une sorte de serviette-éponge. Avant que Clarence n'apprît à tisser, on ne connaissait pas ce genre de tissu à Aziana; on s'essuyait avec des toiles affreusement rêches et qui arrachaient la peau. Mais Clarence avait appris à tisser avec du fil qu'on laissait tout exprès très mousseux; à présent, on avait de ces tissus qui étaient comme des serviettes-éponges; l'usage s'en était répandu rapidement (140).

Il faut souligner que c'est la nécessité absolue où se trouvait Clarence de se débarrasser de l'odeur du Sud qu'il sentait comme collée à sa peau qui l'avait poussé à ses inventions dont profite désormais toute la société. Nous avons vu aussi dans la deuxième partie que cette odeur était en rapport direct avec son travail de "coq" dont le fruit est la présence dans le harem du naba des petits sang-mêlé. Ainsi, la présence du héros à Aziana a pour

toujours changé le logis africain. Aurait-il pu en être autrement ? Bien sûr que oui. Mais l'effet voulu de l'auteur est qu'il y ait cette marque de l'errance sur le sol du logis africain. Ce qui souligne le caractère inéluctable de la Relation des cultures. Pour que cette Relation soit bénéfique aux relatifs, il semble que Camara souligne que ces derniers se trouvent dans l'obligation absolue de s'élever au-dessus des discours et des clichés coloniaux; les rapports antérieurs favorisant les uns au désavantage des autres doivent être annulés pour privilégier les rapports qui se développent d'eux-mêmes quand ces relatifs se mettent sur pied d'égalité.

CHAPITRE 2

LE RETOUR

LE RETOUR DE L'AFRICAIN

Aux années soixante où Camara écrit le deuxième volet de son oeuvre autobiographique – Dramouss – qui traite du retour du héros à sa terre natale, les pays d'Afrique noire accédaient rapidement depuis peu à l'indépendance politique de la France et de l'Angleterre. Les jeunes Africains partis en Métropole pour la formation rentraient à leurs pays d'origine pour remplacer pour la plupart les personnages de l'administration coloniale, pour y occuper d'importantes fonctions administratives et politiques de leurs jeunes nations et pour forger la destinée de leurs peuples. Deux autres romans africains – l'un en anglais (No longer At Ease (1960) du Nigérian Chinua Achebe) et l'autre en français (L'Aventure ambiguë (1961) du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane – traitent de ce thème de retour au pays natal. Si Obi Okonkwo, le héros d'Achebe, à son retour à Lagos devient déclassé, déraciné et patauge dans la société comme dans la boue – incapable de s'adapter à la société nouvelle dont les valeurs ne coïncident plus en rien ni avec les idéaux sociaux qu'il avait connus et chéris avant son départ pour l'Occident ni avec ses nouvelles connaissances, d'où son échec social – l'oeuvre philosophique de Kane prend un accent plus tragique encore. Samba Diallo, le héros de Kane, à 23 ans ne reste plus qu'une fantôme à la fin de son aventure en Occident

(précisément en France). Seule la mort atroce est capable de le délivrer de l'absurde (c'est-à-dire de l'hybride) dans lequel le conflit culturel l'a installé.

Ces deux ouvrages représentent le véritable esprit de pessimisme des années 1960 au sujet du contact des cultures et surtout de ses conséquences en terre africaine dont la pleine transition socio-politique faisait peur à la population locale inhabituée à la nouvelle dynamique sociale. Le déchirement spirituel de ces héros correspondait on ne peut mieux au ressentiment et à l'angoisse de la société traditionnelle africaine qui, venant de sortir de la domination coloniale, dressait le bilan et le constat des conséquences de l'asservissement socio-politique et culturel qu'elle avait vécu.

C'est sous ce climat et sous cet arrière-plan socio-politiques que Camara écrit Dramouss, dédié, comme nous l'avons vu,

aux jeunes gens de [sa] génération et de [son] Pays, qui [...] partis par le monde à la recherche de moyens de lutte plus efficaces. s'en sont retournés pour la plupart à cette terre non pas nantis des outils qu'ils ambitionnaient de rapporter, mais la tête chaude d'aventures et le coeur rempli d'un certain sentiment ("Dédicace"; souligné par moi)

À la différence des héros d'Achebe et de Kane, Camara présente un protagoniste, Fatoman, qui n'éprouve ni ce déchirement spirituel ni le déséquilibre psychologique qui caractérisent Obi Okonkwo et Samba Diallo. Cependant, son protagoniste se trouve comme aux prises avec des problèmes existentiels, car tout comme chez Obi Okonkwo, les changements intervenus dans la société et la direction que prend la société naguère paisible et harmonieuse déstabilisent l'équilibre social, ce qui se traduit également par un déséquilibre sur le plan personnel chez ses concitoyens; surtout au deuxième retour de

Fatoman, c'est-à-dire, à son retour définitif en Guinée où le président de la jeune nation sème la mort partout dans le pays.

En conséquence, le héros-narrateur de Camara se demandera dans un monologue intérieur qu'il n'a pas pu articuler: «Pourquoi suis-je revenu ? [...] Moi aussi, je serai tué comme les autres» (242). Pour bien apprécier la portée de ce regret, de cette désillusion, il faut se rappeler les fortes émotions que le héros avait éprouvées à l'idée de retrouver sa «plus qu'une simple terre», sa «toute la Terre» après ses six «années d'exil» (9). Ainsi se met en grand relief l'indicible déception et la désillusion totale du protagoniste à son retour au logis. Cet exilé restera donc en exil psycho-spirituel le reste de sa vie, ne trouvant pas au sein de ce logis l'assouvissement psycho-spirituel qu'il y avait toujours associé et qu'il était en droit d'en attendre.

Il est important de souligner le paradoxe, le sentiment ambivalent qui colore l'émotion du héros-narrateur à son retour. Aux enchantements de la terre natale s'est vite succédé une espèce de tristesse insondable quand Fatoman, accompagné par Mimie, sa femme, arrive à la concession paternelle à Kouroussa:

Mon père s'était joint à nous. Et puis, je ne sais pas, je ne sais plus, dans quel état je me trouvais à cet instant. J'étais heureux, sans doute, d'avoir retrouvé les miens; j'étais triste aussi, affreusement frappé de les voir vieillir, marqué[s] par l'âge et par l'âpreté d'une pénible existence. Je pensai subitement à la mort. (53)

Cette tristesse provient du fait que l'image de ses parents que le héros avait gardée ne correspondait pas à la réalité. Ainsi, il les trouva plus vieillir qu'il ne l'avait espéré. Quand il retournera définitivement en Afrique quelques années plus tard, le narrateur fera

la même remarque à propos de son père: «Nous y retrouvâmes [encore à Kouroussa] mon père, vieilli» (240). Ce vieillissement des parents (qui incarnent le logis traditionnel et y sont toujours associés) représente un autre vieillissement plus général: celui du logis, de la société atavique. Qui dit vieillissement dit manque, ou du moins perte, de vigueur. C'est cette perte de vigueur qui caractérise les composantes du logis traditionnel, comme le héros ne tardera pas à le constater, quand il nous parlera de l'abandon des idéaux traditionnels et du déracinement effréné de la société. Par conséquent, quand le héros exprime sa peur que ses parents ne meurent, c'est aussi, par extension, la mort de ce logis traditionnel qui est en jeu.

LA RENTRÉE DE L'ÉTRANGER

Parmi les personnages occidentaux qui peuplent les ouvrages littéraires de l'Afrique noire d'expression française, rares sont ceux qui rentrent en Occident au terme de leurs aventures en Afrique. Comme seule exception, nous retrouvons le Révérend Père Supérieur Drumont du Pauvre Christ de Bomba de Beti, qui, après son constat d'échec dans la Mission Catholique de Bomba, annonce son départ immédiat dans son pays: «Eh bien, voici la nouvelle ! Je rentre en Europe, je retourne dans mon pays ! Je pars dès aujourd'hui, sitôt après la messe. Avant de vous quitter, peut-être pour toujours, je voudrais vous dire des quantités de choses; seulement, je crains que vous ne les

comprenez pas» (273); à cette exception près, les personnages d'origine européenne ou bien restent en Afrique ou y meurent. Le R.P. Le Guen et Monsieur Vidal, du même roman de Beti, restent à Bomba jusqu'à la fin du récit. Dans le roman d'Oyono, Une Vie de Boy, le père Vandermayer, monsieur et madame Moreau, Gosier-d'Oiseau, Le Commandant et sa femme, madame Decazy, restent tous en Afrique même à la fin du récit; seul le révérend père Gilbert, mort dans un accident, ne fait plus partie de la communauté blanche du village de Dangan qui reste intacte et puissante. Avec le Clarence de Camara, on trouve une toute autre catégorie de personnage d'origine européenne. Non seulement reste-t-il à Aziana (en Afrique), il devient parfaitement intégré et assimilé à cette société. Loin de ses compatriotes vivant en Afrique et encore plus loin de son Europe, Clarence retrouve une nouvelle patrie.

Quelle serait la raison de cette technique de la mise en scène des personnages européens par les auteurs africains ? Pourquoi tous ces personnages européens restent-ils en Afrique ? On sait qu'il n'y a aucune contrainte – ni réaliste ni artistique – qui oblige les auteurs africains à mettre en scène ces personnages qui s'attardent en Afrique. Serait-ce une prise de position idéologique ? Une des réponses possibles se trouve dans le discours d'adieu du R.P.S. Drumont cité plus haut: «Avant de vous quitter, peut-être pour toujours, je voudrais vous dire des quantités de choses; seulement, je crains que vous ne les compreniez pas». Ne serait-ce pas à cause de cette crainte de ne voir s'éteindre la "lumière" qu'ils ont apportée à l'Afrique noire que ces personnages européens s'y attardent ? Cette réponse n'est pas pour autant suffisante, puisqu'elle ne peut s'appliquer à tous les personnages. Clarence, par exemple, qui devient un "fils adoptif" du logis africain, y ayant trouvé son salut n'éprouverait, peut-être, plus le besoin

de jamais retrouver la place qu'il occupait jadis en Europe. Quelle qu'en soit la raison ou l'explication véritable, ce qui est certain c'est que la présence continue de ces personnages en Afrique change pour toujours le logis africain. Cette présence donne naissance à une dynamique sociale tout à fait différente de celle de la société locale. Ainsi a-t-on affaire à deux "sociétés" co-existant et influençant l'une l'autre.

CHAPITRE 3

LA TRAJECTOIRE COMMUNICATIVE ENTRE LE LOGIS ET LE MONDE EXTÉRIEUR

La communication du logis africain avec le monde extérieur présente dans l'oeuvre de Camara deux dynamiques principales – dynamique centrifuge et dynamique centripète – que l'on peut distinguer selon l'orientation de la dynamique communicative. Toutes les mises en rapport émanant du logis et qui tendent vers l'ailleurs suivent la dynamique centrifuge tandis que celles de provenance étrangère qui tendent vers le logis laissent voir la dynamique centripète.

Sont donc considérés centrifuges le départ du narrateur de l'Enfant noir et de celui de Dramouss pour l'Europe puisque ces départs ont permis à ces personnages d'accéder à un lieu étranger où ils se mettent en contact avec une culture étrangère. Comme on peut le voir, l'influence de ce lieu étranger sur le logis africain à travers cette dynamique centrifuge est à la fois directe et indirecte. Elle est directe dans la mesure où le personnage africain est comme nous l'avons vu une extension du logis (du logis non-lieu) dans son lieu d'errance et qu'il subit de manière directe l'influence de la culture du lieu. Par conséquent, les personnages qui vivent la confrontation des deux cultures en présence ou bien lutteront contre ou bien embrasseront les éléments spécifiques de chaque culture

selon le prix axiologique qu'ils y attachent. Ainsi Fatoman dira en comparant son pays d'avant à son pays d'exil:

Je m'étais aperçu aussi que la notion de temps, qui m'était jusqu'alors étrangère, était ici chose précieuse, sérieuse; le temps valait de l'argent. Ce pays, contrairement à l'Afrique, était un pays où avant tout l'on exerçait la charité envers soi-même. Un pays, aussi, où qui n'avait pas d'argent pâtissait dur. (102)

De toute évidence, chacune des deux sociétés prise des valeurs différentes. La conception et la valeur du temps ne sont surtout pas les mêmes tout comme l'argent n'a pas pour les Africains la même importance qu'il a pour les Français:

Entré dans ce monde de l'esprit et de l'argent, tout m'était apparu non seulement différent mais contraire. Ce qui, toujours, m'avais paru sans importance, occupait ici le devant de la scène. Ce qui m'avait paru jusqu'alors important était relégué au dernier plan par les Parisiens. Ce que je jugeais être le mal était considéré comme le bien, et inversement.

(102-103)

Si le conflit culturel ne fait pas de doute chez ce protagoniste de Camara, sa teneur est surtout à souligner, puisque le narrateur de Dramouss est sollicité de toute part par la nouvelle culture omniprésente. Le seul fait même que ce tableau "différent" et "contraire" puisse constituer le paysage culturel d'un peuple invite le personnage à ré-examiner – consciemment ou inconsciemment – sa propre culture. Par son insistance, par son omniprésence la nouvelle culture aura l'effet de conditionner le personnage à

l'accommoder, à l'intégrer dans les recoins inconscients de son esprit, de son paysage culturel.

Et on comprend que le personnage ne peut pas rester indifférent devant l'affrontement des deux logis différents lorsqu'il affirme: «Mais je ne voulais pas me perdre dans ce monde différent, et j'y vécus en préservant ma personnalité. Dans ce Paris où il faisait un froid si rude, surtout en hiver, il m'arriva souvent de porter mon boubou africain» (103). Si le nouveau fait peur, c'est parce qu'il ne correspond pas aux usages connus, c'est parce qu'il est différent. Embrasser ce nouveau mode de vie est, aux yeux du narrateur, se dissoudre, c'est-à-dire dissoudre sa personnalité, son identité dans «ce monde différent». D'où la nécessité d'agir de manière concrète visant à prévenir cette dissolution (“préserver sa personnalité”). C'est pour se rassurer qu'il est encore culturellement intact que le narrateur cherche à valoriser le connu, qu'il s'accroche à ce symbole le plus parlant à Paris de sa culture, de son logis: le boubou africain. Mais ce boubou couvre-t-il un homme africain qui restera pour toujours indifférent à ce “monde contraire” ?

L'influence indirecte du séjour du personnage africain dans un milieu étranger porte sur le logis-lieu. Soit dans ses rapports avec les siens soit à sa rentrée en Afrique, le personnage africain transportera, à son insu, tout un bagage culturel composé des expériences et des éléments culturels qu'il a lui-même agréés en terre étrangère, parce qu'ils ne lui paraissent pas menaçants, même s'ils sont “différents” des, ou même “contraires” aux, éléments de sa culture. Lorsque Fatoman déclare à Françoise, sa “correspondante”, «Je ne peux rester indifférent à ma patrie [...]. Oui, c'est bien cela que je veux dire: j'ai deux patries au monde, l'Afrique et la beauté. Tout ce qui est beau

me plaît tant, que je désire m'en emparer» (96), c'est une confession de foi personnelle, mais qui a de grandes conséquences pour le logis. La beauté étant subjective, tout ce que ce personnage considérerait beau (donc sa conception personnelle) fera partie de son nouveau bagage culturel, puisqu'il s'en emparera ! Le tout sera, à sa rentrée au pays natal, transporté en Afrique et "imposé" au logis-lieu, et au logis non-lieu également. Par une dynamique inverse, tout ce qui ne saura plaire au protagoniste dans le logis deviendra une faille, un défaut, dans la culture. C'est-à-dire qu'il verra désormais sa propre culture à travers les verres colorés par la culture étrangère.

Cette nouvelle perspective qui permet au personnage de jeter un nouveau regard sur le contenu du logis est un apport (salubre ? insalubre ?) de la Relation des cultures. La manière dont on accueille ou rejette cet apport dépendra de l'objectivité dont on fait preuve dans son évaluation. Cependant cet apport constitue une présence réelle d'une culture étrangère dans le logis africain.

Lors de son retour en Guinée, Fatoman assiste avec ses amis à une réunion politique du R.D.A. (Rassemblement Démocratique Africain) où le lecteur ne peut ne pas s'étonner du silence du narrateur, vu que ses idées politiques sur la situation coloniale et le sort des colonies montrent une espèce d'éveil politique en lui (105-109). Mais ce silence, ce mutisme, s'expliquent par le fait que ce héros qui réfléchit plus qu'il ne parle – tout comme l'auteur qui l'a créé – agite dans son esprit des pensées contraires à tous les discours qu'il venait d'écouter. Ne voulant pas trahir ces pensées, il décide de se taire: "J'ai horreur des discours", dit-il (184). Mais pressé par ses amis, Bilali et Konaté, de formuler le discours qu'il aurait prononcé s'il était membre du comité directeur, Fatoman leur répond dans ce style déclamatoire:

Je ne sais pas. Ce que je sais, c'est qu'il faudra un jour que quelqu'un dénonce tous ces mensonges. Il faudra dire que si la colonisation, vilipendée par ce comité, a été un mal pour notre pays, le régime que vous êtes en train d'y introduire sera, lui, une catastrophe, dont les méfaits s'étendront sur des dizaines d'années. Il faudra dire qu'un régime qui se bâtit dans le sang, par les soins des incendiaires de cases et de maisons, n'est qu'un régime d'anarchie et de dictature, un régime fondé sur la violence, et que détruira la violence [...]. Il faudra dire que la violence que vous êtes en train d'instaurer dans ce pays sera payée par chacun de vous, et plus encore par les innocents. Il faudra surtout, pour bâtir une société viable, plus d'actions concrètes et honnêtes, moins de discours, plus de respect de l'opinion d'autrui, plus d'amour fraternel. (185)

Il est clair que cette harangue à la fois sage et prophétique n'aurait pas pu être prononcée par quelqu'un qui avait vécu les réalités socio-politiques guinéennes de l'heure, où les jeunes de cette société étaient divisés en deux camps politiques: R.D.A. et B.A.G.; car sa loyauté politique aurait brouillé son bon sens et obscurci son jugement objectif. La voix qui parle dans le passage que je viens de citer c'est la voix d'un personnage auquel le sort a épargné les sordides événements et expériences insalubres de cette époque, la voix d'un personnage qui garde encore la chère image mythique de l'harmonie sociale qui caractérisait la société de l'Afrique traditionnelle, et qui joint à cette image les nouveaux idéaux de la Relation.

Par sa nature même, la dynamique centripète se manifeste en sens opposé, c'est-à-dire qu'elle ramène en terre africaine les influences de la culture étrangère, surtout à

travers l'errance des personnages d'origine européenne en ces lieux. L'oeuvre de Camara – à la seule exception de son Regard du Roi – s'est beaucoup méfiée de présenter cette dynamique. Par conséquent, on sent dans les autres ouvrages la présence de l'Occident (le lecteur devine qu'il y a dans l'arrière-plan des personnages européens), mais sans en voir les visages. A Kouroussa, par exemple, il y a le chemin de fer qui mène jusqu'à Conakry – une distance de six cent kilomètres environ (l'Enfant noir 151). À en croire le réalisme des Bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane, il y avait aux années 1950 dans les colonies françaises des Français à la tête de la Direction de la Régie du Chemin de fer (57-65). Par voie de conséquence, à Conakry sinon à Kouroussa, il y avait des Français qui dirigeaient cette régie. Pareillement, il y avait des hôpitaux et des dispensaires en Guinée. Le narrateur de l'Enfant noir et son ami Check ont tous les deux fait l'objet d'une hospitalisation; pourtant l'auteur ne fait d'allusion à la présence d'un personnel médical français qu'en passant. S'il y fait allusion du tout, c'est pour apporter une comparaison non pas entre les Blancs et les Noirs, mais entre la médecine traditionnelle africaine et la médecine occidentale: “Est-ce que le médecin blanc réussirait là où nos guérisseurs avaient échoué ?” (206), se demande le narrateur, par exemple.

Cette question simple nous renseigne sur la technique de l'écriture de Camara. Des remarques aussi simples et quasiment innocentes que celle-là sont, sous la plume de l'auteur, les plus porteuses de sens et de significations. Tout en évitant la polémique colonisé-colonisateur, en s'éloignant de l'affrontement Noirs-contre-Blancs, l'auteur aborde des questions à résonance culturelle plus profonde. Il s'agit bien dans cet exemple de laquelle des deux médecines – africaine ou européenne – est plus efficace.

Cependant l'auteur ne se prononce pas. La réponse qu'il propose donne à sa discussion de la question une portée plus philosophique. Car l'auteur démontre que ces deux genres de médecine sont bien spécialisées dans des domaines spécifiques et, pourtant, elles sont impuissantes – l'une et l'autre – devant la mort, n'ayant ni l'une ni l'autre pu la dompter. Ainsi, si ni «nos guérisseurs» (guérisseurs africains) ni le médecin blanc n'ont pu guérir Check, c'est parce qu'il se trouvait devant la mort et non pas devant une maladie guérissable. Cette conclusion met en valeur et donne plus de poids au commentaire du narrateur concernant les guérisseurs locaux. Dans ce commentaire, il s'agit de la confiance de quelques intellectuels africains en la médecine traditionnelle:

Je ne sais si Check avait grande confiance dans les guérisseurs, je croirais plutôt qu'il en avait peu: nous avons maintenant passé trop d'années à l'école, pour avoir encore en eux une confiance excessive. Pourtant tous nos guérisseurs ne sont pas de simples charlatans: beaucoup détiennent des secrets et guérissent réellement; et cela, Check certainement ne l'ignorait pas. (205-206; souligné par moi)

Ce commentaire est clairement un discours à double destinataire: d'une part il s'adresse au discours colonial qui condamnait la médecine traditionnelle africaine et qui traitait «nos guérisseurs» de simples charlatans, et d'autre part le même discours vise les Africains qui se sont laissés gagner par le discours colonial et qui, ayant «passé trop d'années à l'école», ont abandonné «nos guérisseurs». Le sarcasme sous-jacent du propos «nous avons maintenant passé trop d'années à l'école, pour avoir encore en eux une confiance excessive» est une auto-critique persifleuse que l'auteur s'adresse en tant que représentant, avec son ami Check, de l'intelligentsia africaine. En mettant en scène

cette “antagonisme culturel”, l’auteur souligne une autre manifestation importante et l’effet du contact des cultures en Afrique noire, dans laquelle les “évolués” africains – certains intellectuels – apprennent à mépriser leur propre culture au profit de la culture étrangère.

CHAPITRE QUATRE

LA MENACE DU LOGIS

Le paysage de ta parole est le paysage
du monde. Mais sa frontière est ouverte.

Edouard Glissant

Toute chose sacrée et qui veut demeurer
sacrée s'enveloppe de mystère.

Stéphane Mallarmé

Il résulte de l'errance et de l'éparpillement des Africains dans le monde et des étrangers en Afrique que le logis traditionnel africain – ainsi que la société atavique, nourricière de ce logis – est menacé sinon de disparition (du point de vue de son atavisme), du moins d'érosion. Non seulement ce logis «se continue-t-il ailleurs»¹ avec chaque habitant qui le quitte pour ne plus revenir, mais aussi, quand bien même ces habitants reviennent, ce logis se voit tout de même chargé «en autre chose».

¹ Glissant fait la distinction entre le déplacement d'un peuple qui «se continue ailleurs» par exil ou dispersion, et le transbord d'une population (par la traite) qui ailleurs se change en autre chose (Discours antillais, 28). Le logis africain subit les deux expériences sans que ses populations entières aient fait l'objet ni de cette dispersion ni de ce transbord. Il devient clair que la Relation n'est pas seulement inéluctable, qui plus est, ses conséquences pour une société atavique semblent incontournables.

La dynamique sociale de la plupart des sociétés africaine à la fin du XXe siècle (déjà en évidence dans la société représentée dans Dramouss) ne fait pas que rendre caducs les idéaux et les usages de la société traditionnelle, c'est tout le socle socio-culturel et politique qui se voit rongé jusqu'à l'effondrement. Car ni l'Afrique antique du Maître de la Parole ni l'Afrique traditionnelle de L'Enfant noir n'ont plus, à l'aube du XXIe siècle, beaucoup d'enfants emplis d'admiration pour elles. La nouvelle Relation du monde d'aujourd'hui, la réorganisation "moderne" des sociétés africaines, ainsi que les changements dans l'imaginaire du monde africain en particulier et du monde entier, en général, ont contribué à la transformation rapide et inexorable du logis africain. Ce que l'on remarque aujourd'hui c'est l'existence de "nouveaux logis" qui ont très peu en commun avec le logis ancien, car, comme c'est le cas dans l'évolution de toute société, les Africains de l'époque moderne cherchent de plus en plus à se "sevrer" d'avec la société atavique.

Déjà dans L'Enfant noir quelques aspects du logis traditionnel échappaient à la compréhension et à l'analyse du narrateur. Il convient de reprendre, à ce sujet, le propos de Camara cité à la deuxième partie de cette thèse: «Beaucoup d'usages anciens ne conviennent plus au temps moderne et se voient aujourd'hui abandonnés [...]. Il y a plusieurs usages qui aujourd'hui étonnent nos enfants quand on en parle et qui étonneront davantage nos petits-enfants» (15-17). C'est cet abandon caractérisé des us et coutumes anciens par les habitants même de ce logis qui engendre cette caducité et menace le plus le logis traditionnel de disparition. Le germe de la disparition du logis se trouve donc à l'intérieur du logis; et c'est ce germe que viendra féconder d'autres éléments de provenance extérieure dont la présence en Afrique monte à l'assut du logis traditionnel,

menaçant ainsi la survie de celui-ci. Ce logis qui autrefois était réputé atavique se voit doté, dans la nouvelle Relation, des portes culturelles béantes par lesquelles s'infiltrent de manière subreptice ces éléments étrangers. Les frontières qui maintenaient l'intégrité autonome de ce logis sont, selon Glissant, désormais "ouvertes".

Cette ouverture est-elle avantageuse, est-elle préjudiciable à l'Afrique ? Cela dépend du point de vue du locuteur. Les défenseurs de l'afrocentrisme, tel un Ngugi wa Thiongo, auront du mal à trouver un avantage quelconque d'une ouverture vers l'Occident dans une Afrique qui s'occidentalise à toute allure, tandis que ceux qui prônent un dialogue continu entre le continent noir et le monde extérieur se réjouiront de voir autant de portes africaines que possible s'ouvrir au monde outre-continental. Or, comme le maître symboliste du XIXe siècle, Stéphane Mallarmé, l'avait souligné, toute chose sacrée voulant demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Dans ce cas précis du logis africain, le mystère qui y était associé peut-il rester intact au fur et à mesure que l'ouverture de l'Afrique s'opère ? On se demande si l'Afrique antique du Maître de la Parole, et même celle de L'Enfant noir tellement glorifiées par l'auteur, pourraient appartenir au monde d'aujourd'hui. C'est-à-dire, est-ce que cette Afrique atavique est vivable de nos jours de la Relation ? Si la réponse est dans l'affirmatif, la question logique qui se poserait serait "pourquoi, alors, l'occidentalisation effrénée de la société africaine ?" Au cas où la réponse serait négative, il faudrait alors se demander pourquoi pas. Et qui plus est, pourquoi ces ouvrages ont-ils remporté autant de succès ? L'Afrique qui y est représentée ne fascine-t-elle que dans les pages imprimées ? Et pourquoi alors le divorce entre la réalité littéraire et la réalité réelle de tous les jours ? Si les mystères qui fascinaient l'enfant noir lui-même et qui échappaient à son esprit déjà analytique, et

qui fascinent encore un grand nombre de lecteurs s'imposaient encore de nos jours, quelles sortes de sociétés aurait-on en Afrique ?

Mais que cette ouverture soit avantageuse ou préjudiciable, on verra selon Camara, que l'Afrique postcoloniale a beaucoup changé sur le plan socio-politique, économique et culturel. J'analyserai les changements sous quatre rubriques selon leur provenance: de l'intérieur, de l'extérieur, changements provoqués par la réorganisation moderne de la société africaine et par le changement de l'imaginaire des Africains.

DE L'INTÉRIEUR

Dans la partie de sa préface du Maître de la Parole intitulé «l'Afrique et les griots», Camara souligne le rôle important des griots traditionnels: ils «constituent l'âme de l'Afrique antique. Sans eux, nos valeurs traditionnelles seraient déjà mortes» (20). Or ces «âmes» du continent noir que l'auteur appelle les Bélèn-Tigui – maîtres de la parole – n'occupent cependant plus dans l'Afrique moderne (l'Afrique des indépendances et postcoloniale) la place qui était la leur dans la société traditionnelle. Depuis les années 1960, les exigences de la vie moderne obligent les griots “modernes”, par opposition aux «authentiques griots» qui «se déplacent peu», à errer «dans les grandes villes, en quête de studios d'enregistrement» (20). La conséquence en est, selon Camara, non seulement une décadence culturelle qui s'installe sur le continent, mais aussi la désuétude de tout un art, de toute une esthétique. Selon l'auteur, cet état de choses est dû «à l'éclatement des

anciennes structures, à notre manque d'enracinement dans ce qu'il y avait de meilleur dans ces anciennes structures traditionnelles» (Maître, 34).

Il résulte aussi de cet éclatement des anciennes structures que cette partie esthétique du logis africain s'éclipse et, vite, s'oublie, comme on l'a vu tout au long de ce travail. En effet, l'Afrique moderne n'a plus la même âme qu'avait l'Afrique antique. Face à la société moderne, l'Afrique antique est comme une mère qui ne se reconnaît plus en ses enfants. Car les Africains de l'époque postcoloniale étant confrontés à des problèmes tout à fait différents de ceux de l'Afrique précoloniale et coloniale – et encore plus différents que ceux de l'Afrique antique – recherchent aussi des solutions qui conviennent à leurs problèmes actuels. Le fait que l'auteur ait dû parcourir jusqu'à cinquante kilomètres pour enregistrer Babou Condé à Fadama et, qui plus est, qu'il soit allé jusqu'au Ghana et au Dahomey (Bénin actuel) en 1958 à la recherche des griots "authentiques", montre bien qu'il ne restait plus en Afrique (même à cette époque-là) beaucoup de griots traditionnels («documents parlants» [Maître, 12] ou «connaisseurs de l'Afrique d'hier et de ses sociétés bien structurées» [31]).

La rareté de ces griots crée un vide culturel difficile, sinon impossible, à combler. De là l'urgence ressentie par Camara d'entreprendre la collecte et la diffusion «de la véritable tradition orale» auprès de ces griots «avant qu'il ne soit trop tard» (13). Mais ce vide dont il est question n'en est pas un réellement. Car à la place des griots traditionnels les Africains de l'époque moderne ont substitué des griots étrangers. C'est-à-dire que le rôle d'instruire en divertissant que replissaient les premiers est joué dans la société moderne par ces derniers. Citons à cet égard un événement assez banal qui s'est passé lors de la visite de Fatoman en Guinée, après six années en France:

Le matin, de bonne heure, j'allumai mon poste de T.S.F. portatif. A tâtons, je finis par trouver Radio-Conakry. Tino Rossi, Guétary et Mariano chantèrent tour à tour [...]. J'aurais voulu, à ce moment-là, écouter un peu de musique symphonique ou une variété de musique africaine; par exemple entendre vibrer les cordes de la cora du casamançais Kebba Sissoko, ou la voix de Kouyaté Kandia. Mais c'était un rêve et, puisque tous les rêves ne se transforment pas en réalité, je devais me contenter d'accepter ce qui m'était offert. (110)

Il faut surtout remarquer qu'il s'agit ici de la première matinée que le narrateur passe à Kouroussa pendant sa visite. Quand on considère aussi combien la musique africaine (représentée par les cordes de la cora de Kéba Sissoko et la voix de Kouyaté Kandia) manque à cet Africain en visite à son pays natal, on comprendra jusqu'à quel point il est déçu que cette musique ne lui ait pas été offerte sur place. Au lieu de promouvoir la culture guinéenne ou africaine, Radio-Conakry diffuse la culture européenne véhiculée par les chansons de ces chanteurs populaires européens. Un peu plus loin, Mimie fait remarquer à Fatoman que «ce sont toujours les mêmes qui chantent et qui parlent» (111). C'est-à-dire qu'au lieu de servir de voix à la terre natale, au logis, Radio-Conakry s'avère plutôt l'extension de l'Europe. Ainsi toute la journée – dès l'aube quand il se réveille jusqu'à la nuit – l'Africain, en écoutant la radio, se met dans un bain culturel européen. Par ce conditionnement il prend goût à la culture nouvelle, oublie la sienne à laquelle il restera comme étranger. C'est ainsi que dans la société africaines des années 1950 et 1960, de “nouveaux griots” se sont succédé aux griots traditionnels et authentiques,

laissant vide la place que ces derniers occupaient et le rôle qu'ils jouaient au sein de la société traditionnelle.

L'impossibilité d'écouter sur Radio-Conakry une émission à résonance culturelle africaine («c'était un rêve») est un procès de l'Afrique moderne, en même temps que celui des Africains qui ont perdu leur goût pour la musique traditionnelle. La radio, la télévision et le cinéma ayant pris le relais des griots traditionnels, les Africains d'aujourd'hui auront-ils encore besoin des ces artistes ? L'Afrique traditionnelle change non seulement d'âme mais aussi de face. Vue sous cette optique, l'oeuvre de Camara ne serait-elle pas une mesure d'urgence prise afin de conserver un portrait de cette "vieille femme" pour la postérité ? En effet cet ouvrage entreprend une campagne de sensibilisation qui vise l'éveil culturel chez les Africains de l'époque postcolonial.

Aussi faut-il souligner l'un des reproches que Camara fait à l'Afrique: elle «doit cesser de faire figure de continent consommateur de civilisations uniquement» (13). Déjà dans Dramouss l'auteur avait souligné l'appétit débridé de ses frères de race pour des produits importés. Cet appétit se manifestait dans l'abandon des produits locaux au profit des marchandises de provenance étrangère, même si ces dernières coûtaient trop cher (114-119; 158-163). Il faut donc comprendre cette image de l'Afrique consommatrice de civilisations dans tous les sens du terme, et c'est ce que l'auteur trouve inacceptable. Ce que propose Camara est bien ceci: que l'Afrique recherche les moyens de devenir auto-génératrice de ses propres produits de consommation sur le plan artistico-esthétique, culturel, technologique, ainsi que dans le domaine des biens matériels. Ce faisant, elle n'aurait plus à dépendre de l'extérieur, des produits importés, puisqu'elle aurait ses propres produits de qualité et de valeur équivalente. L'auteur prône-t-il ainsi

l'autarcie pour l'Afrique ? Nullement. Camara est bien persuadé qu'aucune société ne peut, de nos jours, vivre en île inaccessible; qu'au contraire, l'Afrique doit s'ouvrir aux apports extérieurs et que ces apports sont bénéfiques et essentiels dans le rajeunissement du vieux continent.² Son grand souci à cet égard c'est que l'Afrique ne finisse pas par s'oublier, que, face à ces apports, elle ne perde pas son «authenticité», son épaisseur identitaire.

Ce qui ressort de ces considérations des textes de Camara est l'idée que la menace du logis africain provient d'abord de l'intérieur. Cette menace suscite des réactions de la part des Africains, ce qui montre qu'une force évidente oblige tous les membres de la société à changer. Il s'agit bien d'une force qui mime la loi économique de l'offre et de la demande, et qui régit strictement la production de cette société. C'est surtout dans le domaine de l'art que cette force se fait sentir de manière concrète et combien significative. Puisque les habitants du logis ont pris d'autres habitudes et d'autres goûts, le secteur producteur de l'art, en conséquence, n'offre plus que ce qui est demandé. «Le mystère et le pouvoir magiques» qui accompagnaient les produits artisanaux «commencent à se dissiper au contact des idées nouvelles». Il en résulte que les objets d'art ne sont plus désormais rien d'autre qu'un «ornement, [qu]'un bibelot» (167). On peut à ce moment-là se demander si c'est le même rapport de l'offre et de la demande qui détermine la programmation de Radio-Conakry. Si oui, dans quel ordre: est-ce la demande qui appelle l'offre ? Dans ce cas, comment les Africains ont-ils pris goût à la culture européenne ? Ou est-ce que cette consommation leur est imposée ? Par qui et comment ?

² Voir Maître de la Parole, 12.

On peut, en guise de réponse, hasarder l'explication suivante: que les directeurs des stations de radio en Afrique aux années 1960, formés à l'école européenne, reproduisaient (recopiaient) pour la société africaine ce qu'ils jugeaient digne de diffusion sur l'antenne de leurs stations de radio. Et puisque les maîtres de ces directeurs les avaient persuadés de l'infériorité ainsi que du barbarisme de toute la gamme de leur culture,³ tout ce qui touche à la culture africaine, à leurs yeux, ne méritait pas, en conséquence, de figurer sur leur programme d'émission. Se servir de la technologie de pointe de l'heure pour diffuser la culture locale, réputée anachronique, constituerait donc une "désacralisation" de cette technologie. Voilà peut-être une des raisons pour laquelle une telle émission était impossible. Cela expliquerait pourquoi le protagoniste de Dramouss parle dans le passage en question de l'irréalité de son rêve qui voudrait que la radio diffusion guinéenne s'occupe des choses culturelles africaines: «Mais c'était un rêve et, puisque tous les rêves ne se transforment pas en réalité, je devais me contenter d'accepter ce qui m'était offert». L'énoncé «je devais me contenter d'accepter ce qui m'était offert» traduit la frustration de ce rêve ainsi que la résignation de la part du rêveur dont les aspirations, frustrées avant d'être nées, ne connaîtront jamais aucune réalisation.

³ Voir le chapitre un de la première partie, (45-51).

DE L'EXTÉRIEUR

Si le germe de la désintégration du logis traditionnel africain provient de l'intérieur, l'agent catalyseur de la fécondation s'est introduit de l'extérieur.

Les influences outre-continetales qui changent pour toujours le logis traditionnel africain se présentent de façon très variée. Quelques-unes de ces influences sont très évidentes: l'école et le système éducatif, les langues européennes (le français en l'occurrence) adoptées comme langues officielles, produits technologiques importés, l'industrie et tout le système politico-administratif, etc. D'autres s'introduisent de façon subreptice soit comme influences secondaires, soit comme dérivées des grandes influences, sans que les Africains s'en doutent. Ces apports de l'extérieur, positifs ou négatifs, ont des conséquences d'une portée considérable pour le logis africain.

Il y a d'abord l'école nouvelle, l'école tentaculaire. Par cette institution la culture occidentale pénètre dans les recoins du continent et s'y installe de manière permanente. Même si Camara n'y attire pas une attention particulière, sa représentation de l'école ainsi que le commentaire qu'il en fait mène à croire que les avantages de la présence en Afrique de l'école occidentale ne vont pas sans préjudices pour la culture locale. Les jeunes Africains accèdent aux nouvelles connaissances, prennent leurs places parmi les jeunes d'autres continents et occupent des fonctions importantes à l'échelon mondial, grâce à l'introduction de l'école occidentale partout en Afrique. Cependant, à côté de ces effets bénéfiques, semble dire Camara, il existe des inconvénients auxquels on ne s'arrête

pas toujours. D'abord, l'école favorise le progrès des idéaux culturels européens en Afrique. Ce faisant, ne fait-elle pas étouffer chez l'élève africain sa conscience et sa connaissance culturelles ? L'auteur ne le dit pas de manière catégorique mais plutôt avec des formules de regret. Quelle est la vertu des gris-gris dont le père du narrateur de L'Enfant noir, pour se protéger, s'enduit le corps ? Le narrateur n'en a aucune idée: «chaque gri-gri a sa propriété particulière; mais quelle vertu précise ? je l'ignore: j'ai quitté mon père trop tôt» (11). Le narrateur ne dit pas pourquoi il a dû quitter son père: cette information serait superflue, puisque le lecteur apprendra la raison de la rupture entre le narrateur et non seulement son père, mais sa famille toute entière. Mais le poids de cette rupture ne réside pas seulement dans les lignes citées ci-dessus; car le protagoniste avait brossé le tableau d'une vie familiale on ne peut mieux harmonieuse. C'est de cette famille harmonieuse qu'il sera arraché par l'école et, ultérieurement, par son départ en France. En ouvrant une toute nouvelle voie devant l'enfant noir, l'école opère dans la vie de celui-ci une rupture et une aliénation à jamais irrémédiables.

C'est le caractère irrémédiable de cette rupture et de cette aliénation que le narrateur souligne dans ses regrets atténués mais réitérés. Incapable d'expliquer la « mystérieuse conversation» que son père mène avec le serpent-génie et se trouvant dans l'impossibilité d'y participer lui-même, il se demande:

Est-ce que moi aussi, un jour, je converserais de cette sorte ? Mais non: je continuais d'aller à l'école ! Pourtant j'aurais voulu, j'aurais tant voulu poser à mon tour ma main sur le serpent, comprendre, écouter à mon tour ce frémissement, mais j'ignorais comment le serpent eût accueilli ma main et je ne pensais pas qu'il eût maintenant rien à me confier, je craignais

bien qu'il n'eût rien à me confier jamais. (23)

On le voit dans ce passage que si le héros ignorait ..., s'il ne pensait pas ... et s'il craignait ..., c'était grâce à l'école: je continuais d'aller à l'école. Ces faits entretiennent un rapport de cause à effet. Car s'il n'allait pas à l'école, il ne serait ni dans la crainte ni dans l'ignorance à propos du génie de sa race. Non seulement cette école l'enlève-t-il à sa famille et à ses parents, elle l'enlève du même coup à ses totems-ancêtres, au point où ceux-ci lui resteront à jamais inconnus: «Oui, le monde bouge, le monde change; il bouge et change à telle enseigne que mon propre totem – j'ai mon totem aussi – m'est inconnu» (80).

Cependant les effets de l'école ne s'arrêtent pas à la rupture entre l'enfant et son milieu familial et culturel, à l'enlèvement à la Terre-mère. Camara présente aussi l'effet éthico-moral de l'introduction de l'école en Afrique traditionnelle. Un des cas les plus probants est la corruption qui, si elle n'est pas encouragée par l'école, celle-ci ne fait rien pour l'arrêter (89-92). Il y a aussi, allant jusqu'au scandale, la question du forçat et de la corvée que subissent les élèves (97-101). Ces développements ne pouvaient pas laisser insensibles les parents des écoliers:

quelques mois plus tard, une plainte collective des parents contraignit le directeur à changer de poste. Mais c'est que dans l'entre-temps le bruit s'était répandu que le directeur employait certains élèves comme boys pour ses femmes; ces enfants, leurs parents les lui avaient confiés pour qu'il s'occupât d'eux plus particulièrement et les hébergeât, et il en avait été payé par le don de boeufs (101).

Ce scandale que le narrateur ni ne développe ni ne condamne constitue pourtant une inculpation du système scolaire dans les colonies françaises. Cette inculpation devient plus claire quand on compare les événements à cette école avec le système d'éducation coutumière à Kouroussa. Le père du narrateur a bien des apprentis qui vivent chez lui et qui sont traités comme ses propres enfants (68-73). L'apprentissage prend à la forge du père du narrateur la forme d'une fête à laquelle tout le monde – maître, apprentis, toute la famille et même les visiteurs – participent avec joie, comme à une célébration. Les méfaits du système scolaire prennent leur pleine ampleur lorsqu'on considère qu'ils ont engendré une rupture (dislocation) de la paix et de l'harmonie qui régnaient dans cette société. Il y a depuis des échauffourées entre des familles qui vivaient naguère paisiblement les unes avec les autres (90-101).

La technique oblique par laquelle Camara présente le procès de l'école et du système scolaire ne s'arrête ni au regret, ni à la comparaison des deux systèmes d'apprentissage. L'auteur présente quasi innocemment Tindican, village où la mère du protagoniste est née. C'est un village beaucoup plus riche que Kouroussa du point de vue de la culture et de la tradition. À Tindican il n'y a aucune présence européenne, il n'y a même pas d'école. Quand on compare ce village à Kouroussa (qui est «déjà une ville» [39]), on constate que Tindican est encore «intact». C'est une des raisons pour laquelle le narrateur éprouve un «plaisir extrême» quand il s'y rend (38). Car «les formes de la civilité y sont plus respectées qu'à la ville; on y observe un ton cérémonieux et des manières que plus expéditive, la ville ne connaît pas», et le narrateur y remarque «une dignité dont [il] ne rencontra[t] pas toujours l'exemple à la ville» (65). C'est cette même société dont les membres travaillent ensemble à l'unisson («unis dans un même travail, unis par le même

chant. La même âme les reliait, les liait; chacun et tous goûtaient le plaisir, l'identique plaisir d'accomplir une tâche commune» [53]) et dans l'harmonie comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse. Ce qui fait la différence entre Tindican et Kouroussa est la présence, à Kouroussa, de l'école nouvelle, de la voie ferrée et peut-être celle du personnel de l'administration coloniale: en un mot, de la présence européenne.

Cette présence influence de manière directe et indirecte le logis traditionnel africain qui subit la perte de vigueur de ces éléments constitutifs au contact de la culture étrangère.

PAR LA RÉORGANISATION "MODERNE" DE LA SOCIÉTÉ AFRICAINNE

La transition de la société africaine influence ses structures ataviques. C'est-à-dire que les structures protectrices du logis analysées dans la première partie de cette thèse se voient mises en branle au fur et à mesure que les idéaux culturels de ce logis se modifient. La rapidité avec laquelle les sociétés africaines se sont transformées après leur accession à l'indépendance y a créé une certaine instabilité sociale.

L'Afrique urbaine qui se développe côte à côte de l'Afrique rurale, si elle est plus attirante (pour la jeunesse africaine pour la plupart) et donc tentaculaire, ne se constitue pas comme un site culturel de la société traditionnelle, mais comme celui des sociétés en

Relation. Les centres urbains à Accra, à Conakry, à Dakar, à Lagos, et à plusieurs autres villes en Afrique noire restent, même après les indépendances, les “rejetons” de l’Occident, mais des rejetons infestés de vers culturels qui n’attarderont pas à envahir des sociétés entières. La structure familiale de la société de Kouroussa ou de Tindican, par exemple, qui se maintiendrait difficilement à Conakry, où le mode de vie favorise l’individualisme et des liens familiaux plus restreints s’érige pourtant en symbole de la réussite sociale, devenant par là même le modèle pour la société moderne. C’est à travers ce mécanisme de “modèle” que deviennent ces centres urbains qu’ils attirent jeunes et vieux et finissent par vider les villages.

Il en naît une nouvelle mentalité africaine dont le logis traditionnel aurait du mal à s’accommoder. Laobele Damaye souligne par exemple ce qu’il appelle «l’humanisme de l’homme africain»:

Il y a aussi l’humanisme naturel de l’homme africain considéré comme une de ses faiblesses. En Occident, l’humanisme s’est effrité au contact du matérialisme capitaliste. L’égoïsme et l’individualisme considérés comme des vices en Afrique passent pour des vertus en Europe. (5)

Le propos de Laobele Damaye est sans doute exagéré, l’égoïsme et l’individualisme n’étant nulle part des “vertus”; mais il montre quand même combien les idéaux et les mentalités sont différents d’une société à l’autre. «L’humanisme naturel» de l’Africain qui englobe les idéaux tels que l’hospitalité, la fraternité, la vie communale, etc., ne tarderont pas à s’effriter en Afrique comme c’était déjà le cas en Occident, puisque cet Occident – que l’enfant noir prend pour modèle – condamne son humanisme comme une «faiblesse». Le résultat est l’émergence en Afrique des jeunes gens qui s’éloignent autant

que possible du soi-disant humanisme africain, des jeunes gens égoïstes et individualistes tels que le personnage de Bilali dont Camara présente le portrait dans Dramouss (114-122), et qui n'ont rien à contribuer à leur communauté, mais veulent à tout prix consolider leur statut de "nouveaux riches".

Si la structure familiale se rapetisse, la structure politique, elle (qui s'articulait autour des familles, des clans et des ethnies), s'élargit et divise davantage les familles et les ethnies. Cette nouvelle structure crée son propre dynamisme social dont la portée est imprévisible de par sa nature même, puisqu'il est nouveau et s'impose sur de vieilles structures. À la loyauté familiale ou ethnique se succède ainsi la loyauté politique – nouvelle entité non fondée sur les mêmes éléments éthiques qui régissaient la société traditionnelle. Ainsi la dislocation de la société dont nous avons parlé dans la partie précédente (qui était dans l'ombre dans L'Enfant noir) devient fort marquée dans Dramouss au point où il ne s'agit plus des querelles intestines d'écoliers, mais de toute la société divisée en camps politiques qui s'affrontent (170-185). La situation s'empirera pour atteindre son paroxysme dans ce dernier livre où les citoyens sont «fusillé[s] par les autorités» (241): «Notre régime fusille nos enfants pour un oui, pour un non», proteste le père de Fatoman (242). Les partis politiques, nouveaux rassemblements des populations africaines, et dont le fonctionnement interne est emprunté au système politique colonial – celui-là même que l'Occident avait imposé à l'Afrique pendant la colonisation – continuent en Afrique la mémoire de la fracture et du malaise socio-politiques dont le spectre hante encore les Africains à l'aube du XXI^e siècle.

PAR LES CHANGEMENTS DE L'IMAGINAIRE

Il n'y a pas que les usages ou les coutumes traditionnels africains qui tombent rapidement en désuétude. La conception du monde et de l'imaginaire se voit modifiée par les nouveaux impératifs socio-culturels. Nous savons avec L'Enfant noir que la société traditionnelle africaine, selon Camara, était meublée de mystères et de prodiges: l'identité absolue entre le totem et son possesseur (L'Enfant noir, 78-80), les pouvoirs et la connaissance surnaturels de la mère du narrateur (73-77), même le travail de l'or est enveloppé de mystère (28-32). Toutes les phases du travail font penser à une opération mystique. Avec la modification de l'imaginaire, ces mystères et ces prodiges sont comme élagués de la conception du monde; ils n'en font plus partie. Cette modification se résume par le propos du père de Fatoman, le narrateur: «Je connais bien ces formes, mais je n'en fais plus» (Dramouss, 165). Voilà la réponse du père à propos des sculptures africaines que son fils avait vues dans les musées parisiens. Cette attitude représente l'état d'esprit de la société africaine postcoloniale telle qu'elle est présentée dans l'oeuvre de Camara. L'on comprend qu'il y ait pendant l'ère coloniale cet affaiblissement général des anciennes valeurs; et l'on s'attendrait à ce que, l'indépendance acquise, les sociétés africaines retrouvent leur rythme normal, traditionnel. Mais singulièrement, cet affaiblissement s'accroît et se transforme, à travers l'oeuvre de Camara, en abandon total de quelques aspects de la culture. Avec cet

abandon, on assiste à l'érosion culturel du logis africain qui laisse des gouffres dans la société traditionnelle.

Sur ce point, le père de narrateur (porte-parole de l'auteur) explique: «il ne pouvait en être autrement au sein de notre société, qui quand bien même elle ne rompait pas totalement avec ses anciennes croyances, n'en acceptait pas moins d'être islamisée» (166). Voilà l'une des explications majeures. L'imaginaire religieux s'est, d'une manière insoupçonnée, marié avec l'imaginaire traditionnel authentique africain. Il faut se rappeler que dans les deux religions monothéistes principales de l'Afrique noire – le Christianisme et l'Islamisme – la possession d'"idoles" sous quelque forme que ce soit est prohibée. Or le père du narrateur expliquait l'art "primitif" africain en ces mots: «La houe du paysan n'était pas seulement l'outil qui remuait la terre, mais le talisman qui commandait à la terre et à la moisson» (166). Il est clair que depuis l'installation de ces religions en Afrique, la sensibilité religieuse l'emporte chez certains Africains sur la sensibilité artistique et culturelle. Il va donc de soi que ces objets de culte traditionnel perdent leur vigueur spirituelle et religieuse, surtout chez les fidèles.

C'est bien la raison pour laquelle on se sent dépaycé dans les récits de Camara. Car il faut se reporter dans les époques antérieures à l'installation de ces religions, il faut se reporter dans l'Afrique antique pour pouvoir accéder à l'imaginaire authentiquement africain. Camara réussit bien cette resurrexion de l'antiquité africaine. Cependant, ce monde-là reste ce qu'elle est: l'antiquité, c'est-à-dire, n'ayant plus grande résonance dans le monde contemporain. Néanmoins, cette "antiquité" continue à influencer, ne serait-ce que de façon subliminaire, le comportement des Africains.

Au fond du problème est bien la présence de nouvelles structures qui se surimposent aux vieilles structures éthiques et axiologiques africaines. Avec la réorganisation de la société traditionnelle, certaines éthiques africaines associées à cette société sont jugées caduques par la nouvelle génération qui embrasse les éthiques et les attitudes des Occidentaux.

Cette nouvelle structure et la nouvelle attitude qu'elle suscite viennent s'ajouter à la mise à nu de tout ce qui se tenait secret, elles viennent s'ajouter au dévoilement du mystérieux qui ne jouit plus de la place importante qui lui revenait au temps jadis («Mais au vrai qu'en subsiste-t-il à l'heure où j'écris ? Le secret [...]. Avons-nous encore des secrets !» se demande non pas le narrateur mais l'auteur⁴ de L'Enfant noir, [122]).

⁴ Noter cette identification singulière entre l'auteur et le narrateur: «à l'heure où j'écris», comme pour témoigner de la véracité de la narration.

CONCLUSION

Ce que l'on appelle la "personnalité africaine"¹, qu'il faut comprendre comme l'identité et l'expérience culturelle de la personne africaine, est effectivement faite de composantes spirituelles, intellectuelles, artistiques, somme toute, culturelles – que l'africain acquiert au logis. Comme ce travail le fait ressortir, ce logis se présente comme un espace culturel – première école de l'enfant noir – meublé par des composantes qui déterminent pour toujours la personne africaine. Ce sont ces composantes culturelles – sédiments à épaisseurs variées – qui constituent de façon réelle la personnalité africaine. L'Africain porte donc en lui, où qu'il aille, son logis. Ce logis, les Africains veulent à tout prix le conserver, le sauvegarder. Mais ils cherchent aussi et surtout à le faire apprécier à sa juste valeur et à lui retrouver sa véritable place parmi les logis d'autres peuples, d'autres civilisations. C'est pourquoi ils s'acharnent à lui restituer ses valeurs et richesses originelles. Voilà la raison d'être de la notion du logis comme substrat littéraire, comme objet de littérature, comme littérature.

Cependant, au fur et à mesure que l'Africain approfondit la valorisation de son logis, une autre dynamique puissante et presque contraire à son entreprise – celle de la nouvelle Relation entre cultures et civilisations – rapproche davantage ce logis des autres logis non africains. Cette Relation à laquelle nulle culture ne pourrait aujourd'hui se soustraire, ne

¹ Voir l'excellente étude de ce concept dans The African Experience d'Abiola Irele (89-116).

peut se produire sans des conséquences certaines pour le logis. Ainsi, le logis africain ne peut-il plus demeurer dans son état originel (c'est-à-dire atavique), car il ne peut plus de nos jours s'isoler de l'influence provenant de l'extérieur. Le logis africain est donc toujours en train de se construire. C'est-à-dire que les caractéristiques du logis avancées dans l'introduction de cette étude se modifient au fur et à mesure que logis communique avec l'extérieur. Même si c'était possible de soustraire ce logis au contact direct des cultures étrangères en terre natale – (de la vertu centripète de ces Relations) la dynamique centrifuge – l'errance et l'éparpillement des autochtones africains – finira par sûrement atteindre et, par conséquent, modifier le logis. C'est pourquoi nous assistons, de nos jours, à la construction de nouveaux logis, nouveaux dans leurs caractéristiques, dans leur constitution. Les nouveaux logis (disons les logis de l'époque postcoloniale), comprennent ainsi la totalité de toutes les cultures auxquelles les habitants de ces logis ont été exposés. Grâce à l'essor de la communication en masse, des échanges entre États, entre cultures; grâce à de nouveaux imaginaires, à de nouvelles sensibilités, les logis modernes se présentent comme l'agrégat (ni métissage ni syncrétisme) des cultures en Relation.

Il est important de souligner que chez les errants africains, même quand ils se seraient bien acclimatés à leurs lieux d'éparpillement, le logis non-lieu qu'ils portent en eux façonnera toujours leur vision du monde et colorera leur interprétation des données qui composent leur nouvel univers. J'ai parlé de "défense et illustration" de ce logis. Les écrivains africains francophones de l'après-guerre examinés ici s'étant donné la mission de faire connaître ce logis de par le monde, voulaient surtout le montrer comme valable et authentique. Par cet acte d'engagement idéologique ils élevaient le statut de la

vision du monde africaine, du réel culturel du continent noir, du logis africain – pour le hisser à un niveau qui le ferait remarquer à l'échelon mondial. C'est pourquoi, surtout pendant les deux décennies qui suivirent la Deuxième Guerre Mondiale, les intellectuels africains se sont employés à préserver à tout prix tout ce qu'il restait d'authentiquement africain dans ce logis. Pour se guérir de la désillusion qui marqua leur vie face à la politique aliénante de l'Occident, ces intellectuels se sont tournés vers le logis comme un enfant chercherait du réconfort et de la consolation auprès de sa mère. Mère-Afrique devait avoir sinon la réponse, du moins des réponses à la crise identitaire, à l'humiliation, à la déshumanisation qu'ils avaient subies face à l'impérialisme occidental. Elle devait apporter de l'équilibre pour remédier au déséquilibre créé par le spectre de l'aliénation culturelle qui les hantait. La Négritude leur en fournit le forum et c'est tout le monde noir de la diaspora qui s'y rassembla pour redéfinir l'être-dans-le-monde du Noir et pour se dire: «connais-toi toi-même».

D'où la redécouverte du pays natal – du logis. D'où l'irrésistibilité de l'appel du pays natal. Mais comme nous l'avons remarqué, à leur retour au logis, cependant, un contre-choc culturel se produisait chez ces élites, frappés des changements remarquables intervenus dans ce logis en leur absence.

L'oeuvre de Camara présente de façon soutenue, sans aucune polémique cependant, cette dialectique culturelle du logis. D'une part, le logis africain que l'on veut qu'il demeure dans son état atavique. D'autre part, une espèce de force osmotique culturelle qui établit une communication entre ce logis et le monde occidental. Qu'est-ce qui nourrit cette osmose ? À travers l'oeuvre de Camara, on remarque que l'errance des Africains vers le lieu étranger d'une part et, de l'autre, celle des Occidentaux vers

l'Afrique assure ce dialogue des cultures – nouveau genre de dialogue (celui de la nouvelle Relation) qui n'est plus celui du maître-esclave, colon-colonisé. Ce dialogue donne lieu à la dialectique culturelle dont nous parlons ici.

Cependant l'oeuvre de Camara poursuit courageusement sa visée fondamentale, celle de glorifier le logis traditionnel africain. D'un ouvrage à l'autre, ce logis est doté de telles qualités et de telles richesses que le lecteur a l'impression d'un univers qui se suffit à lui-même et où l'habitant ne ressent aucun manque. À la seule exception de Dramouss où l'auteur fait le procès de la société qui abandonne ses fondements socio-culturels, l'oeuvre de Camara projette une image on ne peut plus harmonieuse et sereine de la société africaine. Même si elle n'est pas le «meilleur des mondes possibles», dans cette société règnent la paix, l'ordre et l'harmonie socio-politiques; et les citoyens que l'on y rencontre y poursuivent leurs obligations quotidiennes dans le bonheur, car chaque personne y occupe la place qui lui revient.

Cependant ce logis mythique subit directement ou indirectement l'influence de l'Occident, ce qui met en branle l'équilibre socio-politique. Il est clair que l'auteur éprouve une énorme aversion contre le moindre affaiblissement de la base culturelle, car cela entraîne la conséquence logique de la perte de vigueur et de la caducité de certains usages qui, selon l'auteur, «étonnent nos enfants quand on en parle [aujourd'hui] et qui étonneront davantage nos petits-enfants». L'auteur réussit bien la représentation de cette Afrique (qui étonne) grâce au recul qu'il prend par rapport au moment où il écrit ses ouvrages, et où la vie culturelle du continent noir se trouve comme figée. Pour redonner de la vigueur au réel culturel, Camara ressuscite ce qui a été tu ou ce qui s'affaiblissait en Afrique pendant la longue période d'influence et de domination extérieures. Le

phénomène du totem-ancêtre, par exemple, qui, de toute évidence, faisait essentiellement partie intégrante de l'identité de tout membre de la société traditionnelle représentée dans l'oeuvre de Camara et qui les rendait puissants et presque invulnérables aux forces cosmiques adversaires et maléfiques – ce phénomène qui régissait dans une large mesure les échanges inter-personnels du monde malinké mais qui n'est plus en vigueur, se voit ressuscité.

Mais il y a aussi une autre grande force invisible à l'oeuvre dans la nouvelle Relation: celle de l'essor de la communication en masse. À l'époque où le réseau de communication était limité en Afrique aux seules ondes radiophoniques, aux navires, aux caravans et à quelques rares avions, le logis africain subissait déjà un assaut remarquable. Les postes de radio qui pénétrèrent au fin fond de l'Afrique ont vite achevé le processus de pénétration de cette Afrique réputée inaccessible, processus commencé de manière décisive par l'école occidentale. Cette pénétration a eu quand même des conséquences inattendues. Non seulement les goûts de beaucoup d'Africains se sont-ils vus changés sur plusieurs plans: artistique, commercial, musical, vestimentaire, etc.; qui plus est, la place qu'occupaient les griots traditionnels s'est vue usurpée par les «griots occidentaux» qui jouent depuis le rôle d'instruire ces indigènes en les divertissant. Dans cet ordre d'idées, on ne peut qu'imaginer quelle serait l'envergure de ces changements de nos jours de communication rapide par téléphone, par télévision et par l'internet.

Ce qui ressort de l'expression de la dynamique du logis chez Camara est cette ambiguïté qui marque ce lieu à caractères contradictoires, étant à la fois le berceau de la société atavique ainsi qu'un lieu de Relation entre-cultures, et s'avérant ainsi (ne serait-ce que malgré lui) un carrefour des cultures du monde.

Le premier ouvrage de Camara, L'Enfant noir, étale le contenu de ce logis qui donne un aperçu du réel culturel du continent noir à travers la vision du logis natal malinké. Cependant, comme on l'a constaté, le malaise du narrateur-adulte devant certains faits culturels connus du narrateur-enfant qui les avait observés montre avec quelle rapidité ces faits culturels perdent leur vigueur et combien le même individu, marqué d'abord par le logis traditionnel et ensuite par la culture étrangère, doit chercher constamment à concilier ces deux cultures. Il y a surtout des faits culturels dont l'enfant noir n'arrive pas facilement à s'expliquer les significations, ayant quitté ce logis très tôt à la recherche du "nouveau". Ce qui veut dire qu'il n'aura qu'une connaissance, qu'une conscience imparfaites de son logis. Et j'ai fait observer que c'est surtout afin d'exorciser ce démon de carence culturelle – chez lui et chez ses frères de race – que l'auteur s'est engagé et a poursuivi son entreprise littéraire.

Il est clair que Camara est conscient de la destinée des cultures qui s'oublent. Il comprend surtout la dynamique du contact des cultures et des civilisations qui obéit en règle général à la loi du plus fort où la culture du faible se voit toujours englouti. Car, comme l'auteur le fait remarquer, ce dialogue entre les cultures africaines et celles de l'Occident ne se fait pas sur pied d'égalité, mais se poursuit sur le même schéma qui régissait les rapports coloniaux entre ces deux mondes. C'est pour prévenir l'engloutissement total des cultures africaines, pour les sauver de l'impérialisme culturel, que Camara élabore son entreprise littéraire. Depuis la fondation du grand Empire du Mali au moyen-âge, jusqu'à l'effondrement, à l'époque postcoloniale, du tissu social, en passant par l'époque des premiers contacts entre le logis traditionnel africain et l'Occident, le processus du souvenir s'active dans l'oeuvre de Camara. Ce souvenir est

l'effort conscient d'éclairer le présent sur la grandeur du passé et de sensibiliser la génération présente et celle à venir aux conséquences de l'aphasie culturelle. C'est pour éviter à tout prix cette aphasie que l'auteur donne la parole à ce moment glorieux du passé; c'est pour cela qu'il ressuscite les personnages héroïques de l'antiquité africaine pour servir de "guides spirituels" à ceux qui n'ont pas la connaissance claire et nette de cette culture glorieuse, de l'âge d'or du continent noir. Camara comprend que de nos jours de «précipitation des rapports», c'est à son grand péril que toute culture ne se fera pas valoir.

Du point de vue méthodologique, Camara n'élabore aucune théorie – à la différence d'un Baudelaire, d'un Mallarmé, d'un Mauriac, ou même d'un Césaire, d'un Senghor – pour son entreprise. Il évite même dans ses ouvrages des affirmations qui laissent entendre des certitudes absolues. Cependant, dans son dernier ouvrage, Le Maître de la Parole, l'auteur nous donne un aperçu du principe directeur de son entreprise littéraire, à savoir «l'âme nègre», telle qu'elle s'exprime à travers la Parole africaine, c'est-à-dire dans la Tradition orale. C'est une âme qui vibre en réponse à «l'appel des profondeurs», qui donne expression au génie créateur du logis traditionnel africain. Mais cette âme est, selon Camara, une âme que l'on oublie et qui s'oublie elle-même, surtout au fur et à mesure que le produit littéraire de l'Afrique se fixe de manière permanente par l'écriture. Cette âme – aux profondeurs desquelles vit tout un «monde qui vibre au revers de la réalité quotidienne, de ce monde surréel, de ce monde exploré, inexploré» (Maître 17), – s'oublie. Avec cet oubli s'éclipse toute une esthétique propre à la culture et à la civilisation africaines. Cette pragmatique culturelle et artistique mène Camara dans le domaine de l'oralité qu'il transpose à l'écrit.

L'entreprise littéraire de Camara est ainsi une écriture consciente d'elle-même et de sa vocation, donc une écriture engagée. Elle se donne pour matière et objet le logis africain – ce riche espace culturel que l'impérialisme culturel de l'époque néo-coloniale risque d'anéantir – dont elle se fait le chantre. Cette entreprise fait de Laye Camara un griot par excellence de l'époque moderne.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES ÉCRITS PAR LAYE CAMARA

- Camara, Laye. L'Enfant noir. Paris: Librairie Plon, 1953.
- . Le Regard du Roi. Paris: Librairie Plon, 1954.
- . Dramouss. Paris: Librairie Plon, 1966.
- . Le Maître de la Parole. Paris: Librairie Plon, 1978.
- . "African Childhood." The Unesco Courier (March 1979): 15-17.
- . "Souvenirs d'un Guineen" [sic] Jaw-Bones and Umbilical Cords. Ulla Schild ed. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, (1985): 11-14.

II. OUVRAGES LITTÉRAIRES PAR D'AUTRES AUTEURS AFRICAINS

- Achebe, Chinua. Things Fall Apart. London: Heinemann Educational Books, 1958.
- . No Longer at Ease. London: Heinemann Educational Books, 1960.
- Badian, Seydou. Sous l'orage. Paris: Présence Africaine, 1963.
- Beti, Mongo. Le Pauvre Christ de Bomba. Paris: Présence Africaine, 1961.
- Britwum, Kwabena. Oyono's Une Vie de Boy. Benin City: Ethiope Publishing House, 1975.

- Dadié, Bernard B. Climbié. Paris: Seghers, 1956.
- . Un Nègre à Paris. Paris: Présence Africaine, 1959.
- . Patron de New York. Paris: Présence Africaine, 1964.
- . Hommes de tous les continents. Paris: Présence Africaine, 1967.
- . La Ville où nul ne meurt. Paris: Présence Africaine, 1969.
- . Les Jambes du fils de Dieu. Abidjan: CEDA-Hatier, 1980.
- Ekwensi, Cyprian. People of the City. London: Dakers, 1954.
- . Jagua Nana. London: Hutchinson, 1961.
- Kane, Cheikh Hamidou. L'Aventure ambiguë. Paris: Éditions Julliard, 1961.
- Ousmane, Sembène. Les Bouts de bois de Dieu. Paris: Le Livre Contemporain, 1960.
- Oyono, Ferdinand. Une Vie de Boy. Paris: Éditions René Julliard, 1956.
- Senghor, Léopold Sédar. Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- Soyinka, Wole. Kongi's Harvest. London: Oxford University Press, 1967.

III. AUTRES OUVRAGES LITTÉRAIRES

- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- Césaire, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal. Paris: Présence Africaine (Édition bilingue), 1971.
- Cocteau, Jean. Les Enfants terribles. Paris: Bernard Grasset, 1925.
- Glissant, Édouard. La Lézarde. Paris: Éditions du Seuil, 1958.

- . Le Quatrième siècle. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- Loti, Pierre. Le Roman d'un spahi. Paris: Calmann-Lévy, 1891.
- Maran, René. Batouala, véritable roman nègre. Paris: Albin Michel, 1921.
- Mauriac, François. Thérèse Desqueyroux. Paris: Bernard Grasset, 1963.
- Zobel, Joseph. La Rue Cases-Nègres. Paris: Présence Africaine, 1974.

IV. BIBLIOGRAPHIE THÉORIQUE ET HISTORIQUE

- Davidson, Basil. Modern Africa: A Social and Political Theory 3rd edition. London: Longman, 1994 (1988, 1983).
- Fage, J.D. A History of Africa 3rd edition. London and New York: Routledge, 1995 (1988, 1978).
- Glissant, Édouard. Le Discours antillais. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- . Poétique de la Relation. Paris: Éditions Gallimard, 1990.
- Johnstone, Patrick. Operation World. Grand Rapids, MI.: Zondervan Publishing House, 1993.
- Memmi, Albert. Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur. Paris: Gallimard, 1987.
- Niane, Djibril Tamsir. Soundjata ou l'épopée mandingue (2e édition). Paris: Présence Africaine, 1970.
- Sartre, Jean-Paul. Transcendance de l'ego. (1965) Paris: Vrin, 1975.

Vinay, J.P. et J. Darbelnet. Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction. Paris: Marcel Didier, 1958.

Zahan, Dominique. The Religion, Spirituality, and Thought of Traditional Africa. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979.

V. Dictionnaires

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres. Paris: Éditions Robert Laffont, 1982.

Dubois, Jean et al. Dictionnaire de linguistique (1973). Paris: Larousse, 1989.

Robert, Paul. Le Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (1967). Paris: Le Robert, 1982.

VI. Bibliographie critique

Abanime, E.P. "Ideologies of Race and Sex in Literature: Racism and Antiracism in the African Francophone Novel." College Language Association Journal 30.2 (December 1986): 125-143.

Acevedo, Zoila Ortega. "All of the Above." Afro-Hispanic Review 3.3 (September 1984): 16-18.

- Achebe, Chinua. "Thoughts on the African Novel." Exile and Tradition: Studies in African and Caribbean Literature. Rowland Smith (ed.), New York: Africana Publishing Company and Dalhousie University Press, (1976): 1-7.
- Achiriga, Jingiri J. La Révolte des romanciers noirs de langue française. Ottawa: Éditions Naaman, 1973.
- Aje, S. O. "Le Mot 'peuple': Désignant social ou instrument politique ?" Kofi Anyidoho et al. (eds.) Interdisciplinary Dimensions of African Literature. Washington D.C.: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1985): 211-223.
- Allary, Jean. "Les Grandes heures de Dakar." Congo-Afrique 6 (Juin-Juillet 1966): 273-283.
- Anozie Sunday O. La Sociologie du roman africain: Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain. Paris: Aubier Montaigne, 1970.
- Armet, August. "Guadeloupe et Martinique: Des sociétés 'Krazé' ?" Présence Africaine 121 & 122.1 & 2 (1982): 11-19.
- Arnold, Stephen. "African Literary Studies: The Emergence of a New Discipline" in Stephen Arnold (ed.), African Literature Studies: The Present State. Washington D.C.: African Literature Association, Three Continents Press, Inc., and The Institute For Research in Comparative Literature (The University of Alberta), (1985): 47-70.
- Aubin, Danielle. "Approches du roman historique antillais." Présence Africaine 148 (1988): 30-43.
- Banks Henries, A. Doris. "Black African Cultural Identity." Présence Africaine 101-

102.1 & 2 (1977): 119-128.

Barkan, Sandra. "Emerging Definitions of African Literature"

African Literature Studies: The Present State." Stephen Arnold (ed.), Washington D.C.: African literature Association, Three Continents Press, Inc., and the Institute For Research in Comparative Literature (The University of Alberta) (1985): 27-46.

Beier, Ulli. "The Novel in the French Cameroon." Black Orpheus 2 (January 1958): 42-52.

Berleant-Schiller, Riva. "Plantation Society and the Caribbean Present. Part 1: History, Anthropology and the Plantation." Plantation Society 1.3 (October 1981): 387-409.

Bernard, Paul R. "Individuality and Collectivity: A Duality in Camara Laye's L'Enfant Noir." The French Review 52.2 (December 1978): 313-324.

Berthelot, Jack. "L'Habitat rural: La Case guadeloupéenne." Présence Africaine 121 & 122.1 & 2 (1982): 53-71.

Bertrand, Brenda. "Gender and Spirituality: Initiation Into the Korè in Camara Laye's Le regard du Roi." The French Review 67.4 (March 1994): 648-661.

Bishop, Rand. "African Literature For Whom ? The Janus-Like Function of African Literary Criticism." Présence Africaine 101-102.1 & 2 (1977): 57-80.

Bjornson, Richard. The Quest For Freedom and Identity: Cameroonian Writing and The National Experience. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Biyidi, Alexandre [Mongo Beti]. "Afrique noire, littérature rose". Présence Africaine 1-2 (Avril-Juillet, 1955): 133-145.

Bol, V.-P. "Signification du festival de Dakar." Congo-Afrique 6 (Juin- Juillet 1966):

285-292.

Bori, Antoine. "Crise de la société, crise de la pensée aux Antilles." Présence Africaine 121 & 122.1 & 2 (1982): 27-49.

Bourgeacq, Jacques. "Camara Laye's L'Enfant Noir and the Mythical Verb." The French Review 63.3 (1990): 503-513.

Brench, A. C. The Novelist's Inheritance in French Africa: Writers From Senegal to Cameroon. London: Oxford University Press, 1967.

---. "Camara Laye: Idealist and Mystic." African Literature Today 2 (1968): 11-31.

Britton, Celia. "Opacity and Transparency: Conceptions of History and Cultural Difference in the Work of Michel Butor and Edouard Glissant." French Studies 49.3 (1995): 308-320.

Brown, Ella. "Reactions to Western Values As Reflected in African Novels." Phylon 48. 3 (1987): 216-228.

Brunet, Manon. "Présence Africaine dans l'institution littéraire africaine contemporaine." Contemporary French Civilization 14.2 (1990): 275-291.

Cailler, Bernadette. "Le Négateur-terre dans les romans d'Édouard Glissant" Kofi Anyidoho et al. (eds.) Interdisciplinary Dimensions of African Literature. Washington D. C.: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1985): 197-210.

---. "Edouard Glissant: A Creative Critic." World Literature Today 64.4 (1989): 589-592.

Carroll, David. "Camara Laye's The African Child: A Reply." African Literature Today 5 (1971): 129-136.

- Case, Frederick Ivor. "Négritude and Utopianism." African Literature Today 7 (1975): 65-75.
- . "Edouard Glissant and the Poetics of Cultural Marginalization." World Literature Today 64.4 (1989): 593-598.
- Chapman, Abraham. "The Black Aesthetic and the African Continuum." Pan-African Journal 4.4 (Fall 1971): 397-406.
- Chemain, Roger et Arlette Chemain. "Pour une lecture politique de Le regard du roi de Camara Laye." Présence Africaine 131 (1984): 144-168.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Éditions Robert Laffont, 1982.
- Chinweizu. "The Responsibilities of Scholars of African Literature." Bernth Lindfors (ed.) Research Priorities in African Literatures. München, New York, London, Paris: Hans Zell Publishers, (1984): 13-19.
- Chréacháin, Fírinne ní. "Precolonial Africa Or: Of Men and Gods According to Kourouma. A Critique of the "Négritude Position." Contemporary French Civilization 14.2 (1990): 227-244.
- Condé, Maryse. "Négritude césairienne, négritude senghorienne." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 409-419.
- Cook, David. "The Relevance of the King in Camara Laye's Le Regard du Roi" Christopher Heywood, (ed.) Perspectives in African Literature. New York: Africana Publishing Corporation, 1971.
- Cooke, Michael G. "The Descent into the Underworld and Modern Black Fiction." The

- Iowa Review 5.4 (Fall 1974): 72-90.
- Cottenet-Hage, Madeleine et Kevin Meehan. “‘Our Ancestors the Gauls...’ Schools and Schooling in Two Caribbean Novels.” Callaloo 15.1 (1992): 75-89.
- Coulon, Virginia. “Francophone Literatures” Bernth Lindfors (ed.) Research Priorities in African Literatures. München, New York, London, Paris: Hans Zell Publishers (1984): 123-144.
- Dokolo, Augustin. “Par attachement à l’Afrique.” Congo-Afrique 6 (1966): 269-272.
- Damachi, Ukandi G. “Education Is Out of Step With Needs.” Africa Report (May 1972): 12-16.
- Damato, Diva Barbaro. “The Poetics of the Dispossessed.” (trans. from Portuguese by Leila Cristina Darin & Leonina C Menesez de Souza) World Literature Today 64.4 (1989): 606-608.
- Damaye, Dandge Laobele. “Afrique: l’indépendance en question.” Présence africaine 115.3 (1980): 3-28.
- Dash, J. Michael. “Writing the Body: Edouard Glissant’s Poetics of Re-Membering.” World Literature Today 64.4 (1989): 609-612.
- . “Engagement, Exile and Errance: Some Trends in Haitian Poetry 1946-1986.” Callaloo 15.3 (1992): 747-760.
- . Edouard Glissant. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- De Decker, Henry. “Les Idéologies dans la société moderne.” Congo-Afrique 7.19 (Novembre 1967): 427-435.
- Diakité, Paul. “Le Maître de la Parole de Camara Laye: L’Art et l’artisan du verbe.”

- The USF Language Quarterly 24.1 & 2 (1985): 16-18 & 22.
- Diop, Alioune. "Signification du Festival de Dakar." Congo-Afrique 6 (Juin-Juillet 1966): 285-291.
- Dipoko, Mbella Sonne. "Cultural Diplomacy in African Writing" Per Wäsberg (ed.) The Writer in Modern Africa. New York: African Publishing Corporation, (1969): 59-70.
- Dommergues, André. "Le Culte du serpent en Afrique noire." Présence Africaine 114.2 (1980) 132-143.
- Dorsinville, Max. "Senghor or the Song of Exile" Exile and Tradition: Studies in African and Caribbean Literature. Rowland Smith (ed.), New York: Africana Publishing Company and Dalhousie University Press, (1976): 62-73.
- Edwards, Paul and Kenneth Ramchand. "An African Sentimentalist: Camara Laye , The African Child. African Literature Today 4 (1970): 37-53.
- Emenyonu, Ernest Nneji. "Ezeulu: The Night Mask Caught Abroad by Day." Pan-African Journal 4.4 (Fall 1971): 407-419.
- . "African Literature Revisited: A Search For African Critical Standards." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 379-397.
- Erickson, John. "Sartre's African Writings: Literature and Revolution." L'Esprit Créateur 10.3 (Fall 1970): 182-196.
- Esonwanne, Uzo. "The Nation as a Contested Referent." Research in African Literatures 24.4 (Winter 1993): 50-62.
- Fabijancić, Ursula. "Le Regard du Roi: Roman anti-existentialiste ?" Bulletin of the School of Oriental and African Studies 49.2 (1986): 377-382.

- Gérard, Albert. "La Francophonie dans les lettres africaines." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 371-386.
- Gleason, Judith Illsley. This Africa: Novels By West Africans in English and French. Evanston: Northwestern University Press, 1965.
- Görög-Karady, Veronika. "African Oral Literature" Bernth Lindfors (ed.) Research Priorities in African Literature. München, New York, London, Paris: Hans Zell Publishers, (1984): 45-61.
- Gudijiga, Christophe. "Quatre thèmes dans l'oeuvre de Camara Laye." Congo-Afrique 6.3 (Mars 1966): 139-148.
- . "Dramouss: Un nouveau roman de Camara Laye." Congo-Afrique 7.15 (1967): 257-259.
- Hale, Thomas A. "From Written to the Oral Tradition and Back: Camara Laye, Labou Condé and Le Maître de la Parole: Kouma Lafôlô Kouma." The French Review 45.6 (1982): 792-797.
- Harrow, Kenneth W. "The Mystic and the Poet: Two Literary Visions of Islam in Africa." Africana Journal 13.1-4 (1982): 152-172.
- . "The Poetics of African Littérature de Témoignage" Stephen Arnold (ed.) African Literature Studies: The Present State. Washington D.C.: African Literature Association, Three Continents Press, Inc., and The Institute For Research in Comparative Literature (The University of Alberta), (1985): 135-149.
- . Thresholds of Change in African Literature: The Emergence of A Tradition. Portsmouth, New Hampshire: Heinemann, 1994.
- Hengue, Paul. "Foumbon ou le destin d'une ville ancienne." Présence Africaine 148

(1988): 91-98.

Hezekiah, Randolph. "René Maran and the Search for Identity." Black Images 2.1

(Spring 1973): 21-24.

Hill-Lubin, Mildred A. "African Religion: That Invisible Institution in African and

African-American Literature" Kofi Anyidoho et al. (eds.) Interdisciplinary

Dimensions of African Literature. Washington D.C.: African Literature Association

and Three Continents Press, Inc., (1985): 197-210.

Irele, Abiola. "Camara Laye: An Imagination Attuned to the Spiritual." West Africa (7

April 1980): 617-618.

---. "Narrative, History and the African Imagination." Narrative 2.1 (Spring 1973):

21-24.

---. The African Experience in Literature and Ideology. Bloomington and Indianapolis:

Indiana University Press, 1990 (1981).

Izevbaye, D.S. "The State of Criticism in African Literature." African Literature Today

7 (1975): 1-19.

Jack, Belinda Elizabeth. Negritude and Literary Criticism: The History and Theory of

"Negro-African Literature in French. London: Greenwood Press, 1996.

Jahn, Jahnheinz. "Freedom in Exile: On the Mobility of African Authors." Pan-African

Journal 4.4 (Fall 1971): 473-476.

John Elerius E. "Tradition and Development: The West African Experience." The USF

Language Quarterly 24.1 & 2 (1985): 43-47.

Johnson, Lemuel A. "Crescent and Consciousness: Islamic Orthodoxies and the West

African Novel." Research in African Literatures 11.1 (Spring 1980): 26-49.

- Jones, Eldred. "The Decolonization of Africa" Per Wästberg (ed.) The Writer in Modern Africa. New York: Africana Publishing Corporation, (1969): 71-78.
- . "Myth and Modernity: African Writers and Their Roots." African Literature Today 18 (1992): 1-8.
- Joubert, Jean-Louis et al. Les Littératures francophones depuis 1945. Paris: Bordas, 1986.
- Julien, Eileen. "A Narrative Model For Camara Laye's Le Regard du roi." The French Review 45.6 (1982): 798-803.
- . "Avatars in the Feminine in Laye, Senghor and Diop" Antonio Bell-Villada et al. (eds.) From Dante to García Márquez: Studies in Romance Literatures and Linguistics Presented to Anton Conant Piper by Former Students, Colleagues and Friends, Williamstown, Massachusetts: William College, (1987): 336-348.
- Kabongo, Tshijuke. "Les Cultes africains comme manifestation de la résistance au colonialisme belge (1920-1948)." Présence Africaine 104.4 (1977): 46-59.
- Kanawati, Roda. "L'Aliénation amoureuse dans l'univers romanesque de François Mauriac." Australian Journal of French Studies 19.2 (1982): 148-152.
- Kane, Mohamadou. "Sur les 'formes traditionnelles' du roman africain." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 536-568.
- Keita, Cheick M Cherif. "Didactisme et images du passé" Kofi Anyidoho et al. (eds.) Interdisciplinary Dimensions of African Literature. Washington D.C.: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1985): 66-73.
- Kesteloot, Lilyan. Anthologie négro-africaine: Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle. (1978). Verviers, Belgique: Les Nouvelles

- Éditions Marabout, 1981,
- . Les Écrivains noirs de langue française: Naissance d'une littérature. Bruxelles: Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1965.
- . "La Poésie africaine francophone d'hier et d'aujourd'hui." Revue Francophone de Louisiane 3.1 (Spring 1988): 3-8.
- King, Adele. The Writings of Camara Laye. Exeter, New Hampshire: Heinemann Educational Books, Inc., 1980.
- Klíma, Vladimír, Karsten Legère and Petr Zima, (eds.) African Culture and Integration. Praha: Oriental Institute in Academia, 1976.
- Kunene, Daniel P. "The Chaka Controversy: New Light on the Role of the Missionaries" Kofi Anyidoho et al. (eds.) Interdisciplinary Dimensions of African Literature. Washington D.C.: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1985): 113-127.
- Lacour, Claudia Brodsky. "Contextual Criticism or "History" vs. "Literature." Narrative 1.2 (May 1993): 93-104.
- Lacovia, R.M. "Frantz Fanon: A Rehabilitation of Our Living Dead: Part 1, Section 1: Through European Mirrors." Black Images 1.3 & 4 (Winter & Autumn 1972): 47-62; 66.
- Lahens, Yanick. "Exile: Between Writing and Place." Callaloo 15.3 (1992): 725-746.
- Lambert, José. "À la recherche d'une carte mondiale des littératures" János Riesz et Alain Ricard (eds.) Semper Aliquid Novi, Littérature comparée et littératures d'Afrique (Mélanges offerts à Albert Gérard). Tübingen: Gunter Narr Verlag, (1990): 109-121.

- Laobele Damaye, Dandge. "Afrique: L'indépendance en question." Présence Africaine 115.3 (1980): 3-28.
- Laroche, Maximilien. "The Myth of the Zombi" Rowland Smith (ed.) Exile and Tradition: Studies in African and Caribbean Literature. New York: Africana Publishing Company and Dalhousie University Press, (1976): 44-61.
- Larson, Charles R. "Laye's Unfulfilled African Dream." Books Abroad 43.2 (Spring 1968): 209-211.
- Lawson, William. "The Radiance of Camara Laye, Interview With the Author." Yardbird Reader 4 (1975): 78-89.
- Lazarus, Neil. "Disavowing Colonization: Fanon, Nationalism and the Problematic of Representation in Current Theories of Colonial Discourse." Research in African Literatures 24.4 (Winter 1993): 70-98.
- Lecherbonnier, Bernard. Initiation à la littérature Nègro-Africaine. Paris: Fernand Nathan, 1977.
- Lefranke, Mbo. "Structure et thème du merveilleux dans le roman négro-africain: Cas du Regard du roi de Camara Laye." Annales Aequatoria 9 (1988): 183-198.
- Leiner Jacqueline. "Interview avec Camara Laye." Présence Francophone 10 (1975): 153-167.
- Losambe, Lokangaka. "Expatriate Characters in the Early African Novel." Phylon 47.2 (June 1986): 148-158.
- . "Expatriate Characters in the Post-Independence African Novel." Phylon 48.3 (1987): 204-215.
- Macaulay, Jeannette. "The Idea of Assimilation" Cosmo Pieterse and Donald Munro

- (eds.) Protest and Conflict in African Literature. New York: Africana Publishing Corporation, 1969.
- Makouta-Mboukou, Jean-Pierre. Introduction à la littérature noire. Yaoundé: Éditions CLE, 1970.
- Mayes, Janis. "Bernard Dadié: Politics, Literature and the Aesthetics of the Chronique" in Bernard Dadié. The City Where No One Dies. Washington D.C.: Three Continents Press, 1986.
- Mba-Zue, Nicolas. "Spiritualité et croyances traditionnelles dans le roman négro-africain." Revue Francophone de Louisiane 5.5 (1986): 31-49.
- Mbele, Joseph L. "The Hero in the African Epic." Africana Journal 13.1-4 (1982): 124-141.
- McCullough, Richard Cysle. The Novels of Camara Laye: A Study of Selected Themes. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1980.
- Mercier, Roger. "La Littérature Négro-Africaine et son public." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 398-408.
- Mercier, Roger et M et S. Bettestini. Camara Laye: Écrivain guinéen. Paris: Fernand Nathan, 1964.
- Michelman, Fredric. "The West African Novel Since 1911." Yale French Studies 53 (1976): 29-44
- Miles, Milliam F.S. "Comparative Decolonization: French West Africa, French Caribbean, French India." Contemporary French Civilization 14.2 (1990): 276-291.

- Miller, Christopher L. "Response to Esonwanne: Alien Nation ?" Research in African Literatures 24.4 (Winter 1993): 63-68.
- . Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Miller, Robert Alvin. "Historicité et compréhension: Quelques problèmes herméneutiques posés par Soundjata ou l'épopée mandigüe de Djibril Tamsir Niane." Revue Francophone de Louisiane 3.1 (Spring 1988): 51-57.
- Moore, Gerald. Seven African Writers. London: Oxford University Press, 1962 (reprinted 1970).
- . "Reintegration With the Lost Self: A Theme in Contemporary African Literature." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 487-503.
- Mortimer, Mildred. Journeys Through The African Novel. Portsmouth, New Hampshire: Heinemann Educational Books, 1990.
- Mouralis, Bernard. "L'Image de l'indépendance haïtienne dans la littérature Négro-africaine." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 504-535.
- . "L'Enfant noir, héritier d'une tradition: L'Enfant noir (C. Laye)." Situation et Perspectives de la littérature Négro-africaine (Actes du Colloque de l'École des Lettres et Sciences Humaines, Abidjan, 16-25 avril, 1969, Série D, tome II, (1970): 43-44.
- . "Pour qui écrivent les romanciers africains ?" Présence Africaine 114.2 (1980): 53-78.
- . "La Littérature Négro-africaine: Quelle critique, pour quelle littérature ?" Kofi Anyidoho et al. (eds.) Interdisciplinary Dimensions of African Literature

- Washington D.C.: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1985): 27-34.
- . "L'Évolution du concept de littérature nationale en Afrique." Research in African Literatures 18.3 (Fall 1987): 272-279.
- Mudimbe-Boyi, M.E. "Harlem Renaissance et l'Afrique: Une aventure ambiguë." Présence Africaine 147 (1988): 18-27.
- . "Travel, Representation and Difference, Or How Can One Be A Parisian ?" (trans. by Mildred Mortimer) Research in African Literatures 23.3 (1992): 25-39.
- Mudimbe, Valentine. "Orphée Noir." Congo-Afrique 6.3 (Mars 1966): 149-153.
- Murdoch, H. Adlai. "(Re)Figuring Colonialism: Narratological and Ideological Resistance." Callaloo 15.1 (1992): 2-11.
- Nantet, Jacques. Panorama de la littérature noire d'expression française. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1972.
- Ngal, Georges M. a M. "La Critique et les anthologies littéraires nationales." Research in African Literatures 18.3 (Fall 1987): 320-342.
- . "Francophonie et anglophonie chez Albert Gérard" János Riesz et Alain Ricard (eds.) Semper Aliquid Novi: Littérature comparée et littérature d'Afrique. Tübingen: Gunter Narr Verlag, (1990): 29-36.
- Ngalasso, Mwatha Musanji. "Francophonie africaine, latinité gauloise: Destins parallèles ?" János Riesz et Alain Ricard (eds.) Semper Aliquid Novi: Littérature comparée et littérature d'Afrique. Tübingen: Gunter Narr Verlaag, (1990): 21-28.
- Ngate, Jonathan. Francophone African Fiction: Reading a Literary Tradition. Trenton, New Jersey: Africa World Press, Inc., 1988.

- Nkosi, Lewis. "Individualism and Social Commitment" Per Wästberg (ed.) The Writer in Modern Africa. New York: Africana Publishing Corporation, (1969): 45-49.
- Noss, Philip A. "The Cruel City." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 462-474.
- Nouty, Hassan El. "La Polysémie de L'Aventure ambiguë." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 475-487.
- Nwoga, D. Ibe. "The Limitations of Universal Critical Criteria" Rowland Smith (ed.) Exile and Tradition: Studies in African and Caribbean Literature. New York: Africana Publishing Company and Dalhousie University Press, (1976): 8-30.
- Nyerere, Julius. "Le Rôle de l'université dans le développement des nouveaux États." Congo-Afrique 7.11 (Janvier 1967): 27-34.
- Obiechina, E.N. "Cultural Nationalism in Modern African Creative Literature." African Literature Today 1 (1968): 24-35.
- Obumselu, Ben. "The French and Moslem Backgrounds of The Radiance of the King." Research in African Literatures 11.1 (Spring 1980): 1-25.
- Ohaegbu, Aloys U. "The African Writer and the Problem of Cultural Identity." Présence Africaine 101-102.1 & 2 (1977): 25-37.
- Okam, Hilary. "Aspects of Imagery and Symbolism in the Poetry of Aimé Césaire." Yale French Studies 53 (1976): 175-196.
- Okara, Gabriel. "The Ijaw Creation Myth." Black Orpheus 2 (January 1958): 9-17.
- Oke, Olusola. "Ferdinand Oyono and the Quest For Europe." Présence Africaine 104.4 (1977): 127-137.

- Okeh, Peter Igbonekwu. "Au-delà de la peau noire: Réflexions sur la littérature Négro-Africaine." Présence Africaine 101-102.1 & 2 (1977): 81-101.
- . "Two Ways of Explaining Africa: An Insight Into Camara Laye's L'Enfant Noir and Ferdinand Oyono's Le Vieux Nègre et la médaille" Rowland Smith (ed.) Exile and Tradition: Studies in African and Caribbean Literature. New York: Africana Publishing Company and Dalhousie University Press, (1976): 74-84.
- Okonkwo Rina. "Mojola Agbebi: Apostle of the African Personality." Présence Africaine 114.2 (1980): 144-159.
- Okpewho, Isidore. "The Dignity of Intellectual Labor: A Fiftieth Birthday Tribute" Kalu Ogbaa (ed.) The Gong and the Flute: African Literary Development and Celebration. (1994): 185-192.
- Ola, Opeyemi. "The New Africa: Beyond the Nation-State." Présence Africaine 101-102.1 & 2 (1977): 236-266.
- Oladitan Olarere. "Une lecture fanonienne du roman africain: Vue d'ensemble d'une approche." Présence Africaine 104.4 (1977): 60-85.
- Olaniyan, Tejumola. "On 'Post-Colonial Discourse': An Introduction." Callaloo 16.4 (1993): 743-749.
- Onyeoziri, Gloria Nne. "La Symbolique: Lieu plus ou moins analysable du sens." Revue Francophone de Louisiane 3.1 (Spring 1988): 45-50.
- Pageard, Robert. Littérature Négro-africaine: Le Mouvement littéraire dans l'Afrique noire d'expression française. Paris: Le Livre Africain, 1966.
- . "La Vie traditionnelle dans l'Afrique noire d'expression française." Revue de Littérature Comparée 48.3 & 4 (1974): 420-454.

- Parrinder, Geoffrey. African Traditional Religion. London: S.P.C.K., 1962.
- Philipson, Robert. "Literature and Ethnography: Two Views of Manding Initiation Rites" Kofi Anyidoho. Interdisciplinary Dimensions of African Literature. Washington D.C.: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1985): 173-182.
- Pointer, Fritz H. "Laye, Lamming and Wright: Mother and Son.: African Literature Today 14 (1984): 20-33.
- Porter, Laurence M. "Lost on Translation: From Orature to Literature in the West African Folktale." Symposium 49.3 (Fall 1995): 229-239.
- Quillateau, Claude. Bernard Binlin Dadié, l'homme et l'oeuvre. Paris: Présence Africaine, 1967.
- Radhakrishnan, R. "Postcoloniality and the Boundaries of Identity." Callaloo 16.4 (1993): 750-771.
- Riesz, János. "Images d'Afrique – Mirages d'Europe dans le roman francophone africain des années 30 aux années 60" Ulla Schild (ed.) Jaw-Bones and Umbilical Cords (A Selection of Papers Presented at the 3rd Janheinz Jahn Symposium 1979.) Berlin: Dietrich Reimer Verlag (1985): 53-64.
- Rubin, J. Steven. "Laye: Commitment to Timeless Values." Africa Report (May 1972): 20-22, 24.
- Sainville, Léonard. "Les fondements négro-africains de la culture dans les Caraïbes et la lutte pour leur sauvegarde." Présence Africaine 101-102.1 & 2 (1977): 129-159.
- Schipper, Mineke. "Mother Africa on a Pedestal: The Male Heritage in African Literature and Criticism." African Literature Today 15 (1987): 35-54.

- . "National Literatures and National History." Research in African Literatures 18.3 (Fall 1987): 280-292.
- . "Culture, Identity and Interdiscursivity." Research in African Literatures 24.4 (1993): 39-48.
- Sellin, Eric. "Negritude: Status or Dynamics ?" L'Esprit Créateur 10.3 (1970): 163-181.
- . "Alienation in the Novels of Camara Laye." Pan-African Journal 4. 4 (Fall 1971): 455-472.
- . "The Manifold Ending of Camara Laye's Le Regard du roi." Modern Language Studies 10.3 (Fall 1980): 62-70.
- Sheffield, James R. and Victor P. Diejomah. "The Nonformal Alternative." Africa Report (May 1972): 16-19.
- Sine, Babacar. "Ethnophilosophie, philosophie et identité africaine." Présence Africaine 104.4 (1977): 105-113.
- Snyder, Emile. "A Reading of Aimé Césaire's Return to My Native Land." L'Esprit Créateur 10.3 (Fall 1970): 197-212.
- . "Aimé Césaire: The Reclaiming of the Land" Rowland Smith (ed.) Exile and Tradition: Studies in African and Caribbean Literature. New York: Africana Publishing Company and Dalhousie University Press, (1976): 31-43.
- Soyinka, Wole. "The Writer in a Modern African State" Per Wästberg. The Writer in Modern Africa. New York: Africana Publishing Corporation (1969): 14-21.
- . "Declaration of African Writers." Research in African Literatures 6.1 (Spring 1975): 58-59.

- . Myth and Literature. London, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1976.
- Speth, Janice. "Senghor and Adiaffi: The Legacy of Negritude" Sandra Barkan (ed.) African Literatures: Retrospectives and Perspectives. Washington D.C: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1990): 25-34.
- Taiwo, Tehumola. "Colonialism and Its Aftermath: The Crisis of Knowledge Production." Callaloo 6.4 (1993): 891-908.
- Tall-Abdrahman, Henri-Jacques. "Le Projet de francophonie." Congo-Afrique 7.15 (Mai 1967): 245-256.
- Tejani, Bahadur. "Cultural Continuity in Ancient and Modern Africa." Présence Africaine 148 (1988): 20-29.
- Ugah, Ada. "La Mer et la quête de soi: Une Lecture bachelardienne des romans d'Édouard Glissant." Présence Africaine 132 (1984): 108-125.
- Wa Thiong'O, Ngugi. "Writing Against Neocolonialism" Sandra Barkan. African Literatures: Retrospectives and Perspectives. Washington D.C.: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1990): 11-23.
- . Moving the Centre: The Struggle For Cultural Freedoms. London: James Currey, Nairobi: East African Educational Publishers and New Hampshire: Heinemann Educational Books, Inc., 1993.
- Wylie, Hal. "Negritude and Beyond: The Quest For Identity and Meaning" Kofi Anyidoho et al. (eds.) Interdisciplinary Dimensions of African Literature. Washington D.C.: African Literature Association and Three Continents Press, Inc., (1985): 43-51.

Yoder, Lauren W. "Wall Imagery and Initiation in Le Regard du Roi." The French Review 47.3 (1984): 329-335.