

La littérature des Africains de France, de la “postcolonie” à l’immigration

Après la négritude, après le tiers-mondisme, la littérature de la “postcolonie” et la problématique du retour au pays natal, est venue l’écriture des “néropolitains” des années quatre-vingt, qui renversaient le regard “ethnographique” des Africains sur l’Europe. Aujourd’hui, une littérature liée à l’immigration et à la condition des Africains de France est peu à peu en train de voir le jour.

Dans un article paru en 1998 dans la revue *Notre Librairie*⁽¹⁾, l’écrivain Abdourahman A. Waberi découpait l’histoire littéraire africaine en quatre générations : celle des pionniers (1910-1930), celle de la négritude (1930-1960), celle de la décolonisation et du désenchantement postcolonial (à partir des années soixante-dix) et puis celle des “enfants de la postcolonie” (clin d’œil aux *Enfants de minuit* de Salman Rushdie), qui s’est signalée à partir des années quatre-vingt-dix et à laquelle il appartient. Cette dernière se caractérise selon lui par deux signes distinctifs : 1- tous ces écrivains, à quelques exceptions près, sont nés après l’année des décolonisations africaines subsahariennes (1960) ; ils usent sans complexe de leur double identité africaine et française ; 2- ils récuse l’idéologie tiers-mondiste de leurs aînés et s’assument comme des bâtards internationaux. D’où la disparition de la problématique du retour au pays natal, au bénéfice de celle de l’arrivée en France. Une tendance dont *Bleu-Blanc-Rouge* (1997), le roman du congolais Alain Mabanckou, serait le titre emblématique.

Mais ce découpage générationnel n’est pas partagé par tous. Dans un article intitulé “Littérature et postcolonie”⁽²⁾, Lydie Moudileno souligne la confusion entre génération et mouvement littéraire. Si de son côté Abdourahman A. Waberi annonce l’émergence d’une nouvelle génération postcoloniale, Lydie Moudileno se montre plutôt prudente : elle estime que ces jeunes écrivains, de par leur position à l’intersection de plusieurs territorialités géographiques et intellectuelles, posent un défi à l’historiographie littéraire. Elle propose donc que l’on distingue littérature parisianiste et postcoloniale.

Quelles que soient les critiques opposables à Abdourahman A. Waberi (et elles ne manquent pas), son article a le mérite d’attirer l’attention du lecteur sur l’émergence du roman de l’émigration africaine en France, même si en passant il oublie de signaler que cette génération a été précédée par ce que Bennetta Jules-Rosette appelle le nouveau parisianisme noir⁽³⁾. Par cette expression, il faut entendre les

par **Boniface Mongo-Mboussa**, critique littéraire à la revue *Africultures*

1)- Abdourahman A. Waberi, “Les enfants de la postcolonie : esquisse d’une nouvelle génération d’écrivains francophones d’Afrique noire”, *Notre Librairie*, n° 135, septembre-décembre 1998.

2)- Lydie Moudileno, “Littérature et postcolonie”, *Africultures*, n° 28, mai 2000.

3)- Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African writers’ Landscape*, university of Illinois Press, Chicago, 1998.



jeunes écrivains et artistes africains qui ont émergé en France autour des années quatre-vingt, après la vogue de la négritude, et que certains appellent les “négropolitains” : Blaise N’Djehoya, Simon Njami, Yodi Karone, Bolya Baenga... On ne manquera pas non plus de penser à cette fameuse bande à Manu (du nom du célèbre musicien camerounais Manu Dibango). C’est ce nouveau parisianisme, dont Bernard

“Un Blanc en Afrique porte
le poids d’une culture,
d’une histoire, d’une pensée.
Un Africain en Europe porte le poids
d’une race, d’une densité biologique.”
Pius Ngandu Nkashama, *Vie et mœurs*
d’un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze

Magnier esquisse les lignes fortes en des termes identiques à ceux de Waberi : “*Débarrassés d’une rhétorique vieillie et de quelques habits d’emprunt trop usés, ces jeunes écrivains ont déposé là les bagages de l’Histoire et empruntent des parcours originaux qu’ils aiment fréquenter en solitaires, ce qui ne les rend pas nécessairement insensibles aux malheurs de la collectivité. [...] Les écrivains pionniers de la ‘vie parisienne’ subissaient le traumatisme de l’ailleurs et découvraient les difficultés de l’exil, mais ils savaient leur séjour limité et avaient l’assurance d’un retour au pays natal, dans un délai plus ou moins long. Les ‘nouveaux héros’ n’ont pas cette perspective – qu’ils ne souhaitent pas forcément – et ils vivent souvent des aventures qui, elles n’ont plus, ne manquent pas d’ambiguïté sur une terre qui ne leur est pas étrangère sans pour autant totalement leur appartenir.*”⁽⁴⁾

Le rêve d’un changement radical des rapports franco-africains

Si l’on compare ce texte de Bernard Magnier à celui d’Abdourahman A. Waberi, on s’aperçoit très rapidement qu’ils ont certains points communs : la double identité des auteurs, le refus d’être otages comme leurs aînés de la tragique histoire africaine... La seule chose qui les différencie ici est le contexte dans lequel ils écrivent. Alors que les enfants de la “postcolonie” (pour parler comme Waberi) émergent à la fin des années quatre-vingt-dix, les négropolitains, eux, prennent la parole au moment où la gauche française arrive au pouvoir et où certains Africains et africanistes rêvent d’un changement radical des rapports franco-africains dans le domaine de la coopération. Ce rêve, deux amis, Bernard Piniau, directeur du centre culturel français à Lubumbashi (Zaïre, aujourd’hui République démocratique du Congo) et l’universitaire-écrivain congolais Pius Ngandu Nkashama tentent de le réaliser dans le champ de la culture, en proposant une double exposition entre le Zaïre et la France : “*L’idée maîtresse, écrira plus tard Pius Ngandu, avait été celle d’une falsification des signes culturels de part et d’autre. Les Français, en général, ignorent totalement que des mutations historiques importantes ont bouleversé le visage de*

4)- Bernard Magnier, “Beurs noirs à Black Babel”, in “Dix ans de littératures. 1980-1990. I – Maghreb – Afrique noire”, *Notre Librairie*, n° 103, octobre-décembre 1990, pp. 102-103.

l'Afrique depuis la fin des empires coloniaux ; les Africains, eux, idéalisent l'Europe en un éden mirifique, où le bonheur se ramasserait en brassées entières sur les boulevards des provinces."⁽⁵⁾

Tout de suite, le projet séduit les responsables politiques, notamment des anciens employés de la Maison pour tous de la rue Mouffetard, dans le V^e arrondissement de Paris, devenus conseillers généraux de l'Essonne, département présidé par les socialistes. Il est alors décidé que l'exposition sera précédée d'une campagne de sensibilisation sur l'Afrique – assumée par un spécialiste africain – dans les écoles et les milieux culturels de l'Essonne. Elle sera réalisée avec une équipe du centre culturel français de Lubumbashi, et la campagne portera en France sur le Zaïre et dans la province zaïroise du Shaba sur la France. Des relations seront instaurées entre les deux populations par des échanges de correspondances entre jeunes, une communication des études et des œuvres d'art entre les hommes de culture et les artistes des deux pays. Progressivement, le projet prend corps et bénéficie d'un large soutien matériel et financier des ministères français de la Culture et de la Coopération. Dans la foulée, Pius Ngandu Nkashama est nommé par un arrêté ministériel conseiller technique en littérature et arts africains.

La coopération à l'envers

Pendant dix mois, de la fin 1981 au début 1982, Pius Ngandu Nkashama visite les écoles, les lycées, une dizaine de foyers culturels et Maisons des jeunes de l'Essonne pour introduire la culture zaïroise. Mais très vite le projet bute sur des malentendus culturels et des préjugés. C'est cette expérience amère que Pius Ngandu Nkashama retrace dans son livre témoignage : *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*. Dans une démarche identique à celle d'Albert Memmi dans *Le portrait du colonisé et du colonisateur* (1953), Pius Ngandu part d'une expérience vécue à son interprétation, en passant par l'introspection. Tout au long d'une centaine de pages, il décrit sa douloureuse relation avec la responsable de la culture dans le département de l'Essonne, les lourdeurs administratives, l'hostilité permanente de ses associés, le paternalisme, bref son échec. Parmi les raisons qui expliquent celui-ci, il faut souligner particulièrement la difficulté de communication avec l'Autre, ainsi que l'image toujours totalisante et réductrice de l'Afrique. Conçu dans

5)- Pius Ngandu Nkashama, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, L'Harmattan, Paris, 1987, p. 25.



l'allégresse, le projet débouche sur un cauchemar, voire sur une névrose. Il suffit de s'arrêter sur les titres des chapitres du livre pour s'en convaincre : "Éblouissement et peur", "Les matins qui ne chantent pas", "Première étape : le vide", "Voyage au bout de l'ennui", "Douleurs et souffrances", "Les neiges de l'Essonne". À propos des conditions climatiques, l'épisode de la portière de la voiture enneigée est très émouvant, tant par son contenu que par la manière dont il est narré : "Tu ne comprends pas, oh ! porte maudite, tu ne comprends certainement pas. C'est trop dur pour toi. Tu ne comprendras jamais, parce que tu ne t'es jamais trouvée dans une situation aussi pénible. C'est le pays du Blanc. Tu saisis. De l'homme blanc. Il me juge sur un hochement de tête tardif, sur un toussotement intempestif, sur un cillement mal accordé. Si je suis en retard, ce n'est pas moi qu'ils vont condamner, mais tous les nègres de tous les pays et de tous les siècles. J'aurais beau t'invoquer à mon secours, tu es du même bord qu'eux."⁽⁶⁾

6)- *Ibid.*, p. 62.

La personnification de la portière illustre bien la détresse de Pius Ngandu Nkashama et nous éclaire sur sa solitude. Embarqué dans un projet dans lequel on n'avait pris en compte ni les résidus de l'histoire coloniale, ni l'attente du public, Pius Ngandu Nkashama se retrouve face à une impasse. D'où son manque de distance par rapport à son vécu, au point qu'il arrive à des confusions regrettables, par exemple lorsqu'il compare la colonisation au fascisme, ou encore lorsqu'il tient sur l'Européen un discours totalisant et réducteur. Discours qu'il reproche pourtant à l'Autre. Cette confusion atteint son paroxysme à la fin du témoignage dans le chapitre qui tient lieu d'épilogue, où l'auteur, pour se venger des humiliations subies lors de ce projet culturel, refuse de payer la contravention que lui inflige l'agent de police pour excès de vitesse et en tire même fierté. Ce petit détail apparemment anodin montre toute l'ambiguïté de Pius Ngandu lui-même sur ce projet et atténue considérablement la portée de son témoignage. Au fond, l'échec de ce beau et généreux projet ne réside-t-il pas dans ce lumineux passage sur lequel s'ouvre le livre : "Un Blanc en Afrique porte le poids d'une culture, d'une histoire, d'une pensée. Un Africain en Europe porte le poids d'une race, d'une densité biologique."⁽⁷⁾

7)- *Ibid.*, p. 8.

L'escalade du mont préfectoral

Cette amère expérience survient au moment où les éditions Autrement publient *Un regard noir, les Français vus par les Africains* (1984), un essai qui montre comment la France se transforme grâce à l'influence des immigrés. Il s'agit, selon l'éditeur, d'un "regard à rebours". En réalité, cette idée reprend le concept d'"ethnologie à rebours", mis en pratique par des chercheurs sénégalais à la suite d'un colloque à Brest en juin 1982 sur la "culture de l'oralité". *Un regard noir* alterne deux textes. Le premier, du romancier Blaise N'Djehoya, réactualise

Un Nègre à Paris (1956), de Bernard B. Dadié, à travers des chroniques loufoques. Son héros, Makossa, débarqué de son Afrique natale, pose un regard ironique sur les us et coutumes de la société française. L'autre regard est celui de Massaër Diallo, chercheur au Centre d'études de civilisation, à Dakar, qui mène une enquête sur la clientèle blanche des marabouts en France. Le projet vise en fait à déconstruire l'opposition entre un Occident rationnel et une Afrique magique, prélogique.

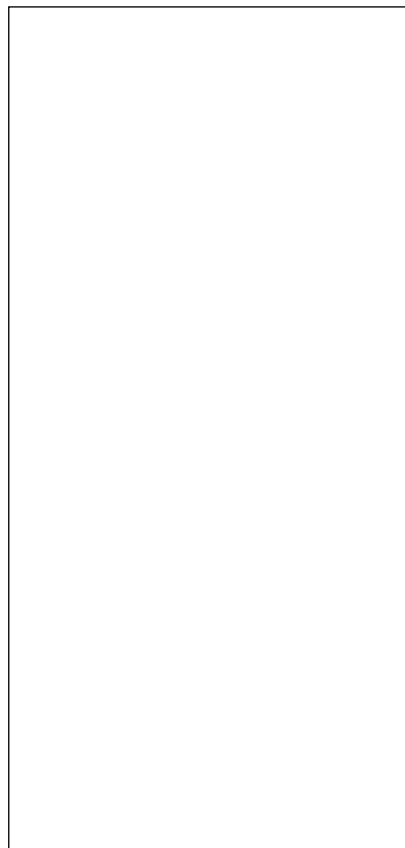
Ce projet ambitieux mais inabouti rebondira quelques années plus tard, en 1999, avec la romancière helvético-gabonaise Bessora. Dans son roman, *53 cm*, elle met en scène Zara Sem Andock, une anthropologue gabonaise qui se définit comme "gaugologue" et qui arrive en pirogue en France via la Seine pour étudier les mœurs et coutumes des primitifs gaulois. Mais avant de réaliser cette ethnologie à l'envers, elle doit "*escalader le mont préfectoral*" pour arracher une carte de séjour. Commence alors une description totalement cocasse de l'administration française. Servie par une langue fantaisiste, qui fait penser aux tics langagiers de Raymond Queneau, *53 cm* décrit avec beaucoup d'esprit les dérives des organismes gérant les questions migratoires.

Mais toutes ces démarches fort sympathiques et généreuses restent encore à l'état d'ébauches. Le livre de l'ethnologie à l'envers reste à écrire. Tout comme il reste à écrire le roman de l'émigration. Qu'il s'agisse de ceux "qui réécrivent les *Lettres persanes*" – Blaise N'Djehoya, Bessora – ou de ceux qui décrivent le voyage initiatique des étudiants, des dandys et des ouvriers africains en France⁽⁸⁾ – Alain Mabanckou (*Les arbres aussi versent des larmes*, 1997), Daniel Biyaouala (*L'impasse*, 1996 ; *Agonies*, 1998) – rares sont les écrivains qui mettent en scène les enfants issus de l'immigration. De ce point de vue, la démarche de Calixthe Beyala dans *Le petit prince de Belleville*, en 1992, et celle de Sami Tchak dans *Place des Fêtes*, en 2001, méritent d'être signalées.

Calixthe Beyala, le filon de l'immigration

La plupart des écrivains appartenant à la génération qui est arrivée en littérature autour des années quatre-vingt a aujourd'hui cessé de produire de la fiction : Caya Mackele est devenu éditeur, Thomas-Mpoyi Buat, après avoir fait une entrée remarquée avec son roman *La Re-produc-*

8)- Sur cet aspect de l'immigration, Boniface Mongo-Mboussa, "Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine", *H&M*, n° 1228, novembre-décembre 2000.



9)- Sur ce plagiat :
"Intertextualité et plagiat en littérature africaine", in *Palabres*, vol. I, n° 3-4, 1997. Lire précisément l'article de Véronique Porra : "Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire".

10)- Sur cette stratégie, lire les propos de l'écrivain Abdourahman A. Waberi, in Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Gallimard, coll. "Continents noirs", Paris, 2002.

11)- Calixthe Beyala, *Le petit prince de Belleville*, J'ai lu, Paris, 1993, p. 6. Ce roman a été publié pour la première fois chez Albin Michel en 1992.

tion (1986) a disparu de la scène littéraire ; Léandre-Alain Baker, l'auteur de *Ici s'achève le voyage* (1989) s'est converti au cinéma, Simon N'Jami s'intéresse davantage à l'art et à la photographie... Appartenant à cette "génération", Calixthe Beyala reste, en dépit des accusations de plagiat⁽⁹⁾ qui ont entaché sa réputation, l'unique écrivain de la bande des négropolitains ayant réussi à s'imposer sur la scène littéraire française. Cette réussite, elle la doit incontestablement à son talent, et aussi à la stratégie littéraire qu'elle a finement mise en place⁽¹⁰⁾ en exploitant deux thèmes qui bénéficient d'une bonne réception en Occident : la condition de la femme africaine et celle de l'immigré. Sur ce dernier point, son apport réside en ceci : elle est la première, du moins l'un des premiers écrivains africains à décrire l'immigration de l'intérieur.

Son roman, *Le petit prince de Belleville*, raconte, à travers le regard d'un enfant, les conditions d'existence des Noirs de Belleville. Elle montre la déchirure d'un jeune Mamadou Traoré, partagé entre son identité malienne et celle de sa société d'accueil. D'entrée de jeu, Calixthe Beyala donne le ton du récit : "*Je m'appelle Mamadou Traoré pour la gynécologie, Loukoum pour la civilisation. J'ai sept ans pour l'officiel et dix saisons pour l'Afrique. C'était juste pour ne pas prendre de retard à l'école.*"⁽¹¹⁾

Cette dualité traverse d'un bout à l'autre le roman de Calixthe Beyala. Elle apparaît même dans la structure du récit. La narration est conduite par Loukoum, qui, tout en parlant de lui-même réussit à peindre la vie quotidienne de l'immigré malien à Belleville. Mais en contrepoint de cette narration principale, il y a le journal intime d'Abdou Traore, le père de Loukoum, qui décrit de façon poignante sa perte d'autorité sur les siens, son incapacité à s'adapter aux mœurs et coutumes françaises. Comparé à son père, pour qui l'immigration devient un chemin de croix, Abdou Loukoum réussit à prendre une certaine distance par rapport à son vécu. Qu'il s'agisse du racisme dont il est victime de la part des parents de Lolita (il est follement amoureux d'elle), qu'il s'agisse du détournement de plusieurs millions de centimes aux

allocations familiales par son père qui déclare de fausses naissances, Loukoum garde énormément de distance par rapport à sa vie, puisqu'il arrive à en rire. En revanche, il devient sérieux lorsque Jean-Marie Le Pen décide de chasser tous les immigrés de France. Il écrit alors au président de la République, pour lui rappeler que son père a contribué à la libération de la France occupée par les nazis. En interpellant directement le président, et surtout en lui rappelant son besoin de mémoire, Loukoum entend rappeler à ceux qui veulent l'oublier qu'en matière d'immigration, il convient de distinguer les immigrés originaires des anciens empires coloniaux, dont l'histoire est intimement liée à celle de la France, des autres ressortissants des pays du Sud.

“Je m'appelle Mamadou Traoré pour la gynécologie, Loukoum pour la civilisation. J'ai sept ans pour l'officiel et dix saisons pour l'Afrique. C'était juste pour ne pas prendre de retard à l'école.”
Calixthe Beyala, *Le petit prince de Belleville*

Sami Tchak, le refus d'un monde en noir et blanc

Ce que Sami Tchak semble ne pas approuver. Dans *Place des Fêtes*⁽¹²⁾, il décrit de manière iconoclaste et violente la condition de l'immigré en France. En prenant comme protagoniste un jeune de banlieue, sans nom, sans biographie particulière et sans épaisseur psychologique, Sami Tchak montre que son personnage aurait pu être n'importe quel immigré (étudiant, travailleur...). La construction circulaire du roman dans un espace clos renforce l'absence d'horizon dans les vies des personnages évoqués. De sorte que le discours du narrateur (“né ici de parents venus de là-bas”, comme il se définit lui-même), qui repose essentiellement sur l'insolence et le ressassement, met leurs tristes vies en exergue, tandis que la structure circulaire exprime mieux leur impasse existentielle. Il y a chez Sami Tchak comme une volonté de faire boire au lecteur jusqu'à la lie ce vin amer qu'est la triste condition de son héros, ou anti-héros.

12)- Sami Tchak, *Place des Fêtes*, Gallimard, coll. “Continents noirs”, Paris, 2001.

Omniprésent, le sexe joue ici un rôle polysémique. Du point de vue du pacte de lecture, il a une valeur marchande, comme on l'a déjà vu chez Houellebecq, Christine Angot, Virginie Despentes. Mais il a également une fonction symbolique : il est le moyen par lequel l'auteur transgresse tous les tabous sociaux ; désacralisation de la mère africaine longtemps magnifiée par les écrivains africains, dérision du père qui, dans une certaine mesure, est le double du héros (celui-ci se voyant dans la vie de celui-là), critique acerbe des intellectuels africains. Ils sont réduits ici à leur statut réel : celui de mendiants arrogants et hypocrites. Et c'est peut-être ici que Sami Tchak innove réellement. En instruisant le procès des clercs, il pratique l'autodérision.



Tout comme il critique l'attitude de l'immigré africain, éternelle victime de l'Histoire, et du racisme de l'Autre, il prend ici le contre-pied de ce discours : non seulement il montre que le Noir peut aussi avoir des préjugés séculaires, mais il tente aussi de comprendre le discours du raciste blanc sur l'Africain, du moins les conditions qui rendent ce discours possible. Ce qui ne va pas sans prêter le flanc à des malentendus : le lecteur pressé et distrait pourrait croire à un discours lepeniste. Ce serait oublier toute la charge ironique du roman, car le propre d'un discours ironique est précisément son ambivalence. L'originalité de ce roman réside ainsi dans le fait qu'il refuse de peindre le monde en noir et blanc. Peut-être annonce-t-il ainsi (indirectement) l'avènement d'une littérature "black" ou "euroblack" (selon l'expression d'Achille Ngoye), puisque ses auteurs, étant à la fois d'ici et de là-bas, sauront faire la part du feu. ◀

Bibliographie

- ▶ Léandre-Alain Baker, *Ici s'achève le voyage*, L'Harmattan, Paris, 1989.
- ▶ Bessora, *53 cm*, Le Serpent à plumes, Paris, 1999.
- ▶ Calixthe Beyala, *Le petit prince de Belleville*, Albin Michel, Paris, 1992.
- ▶ Daniel Biyaouala, *L'impasse*, Présence Africaine, Paris, 1996.
- ▶ Daniel Biyaouala, *Agonies*, Présence Africaine, Paris, 1997.
- ▶ Thomas-Mpoyi Buatu, *La Re-production*, L'Harmattan, Paris, 1986.
- ▶ Alain Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, Présence Africaine, Paris, 1997.
- ▶ Alain Mabanckou, *Les arbres aussi versent des larmes ; suivi de Versets*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- ▶ Blaise N'Djehoya ; Massaër Diallo, *Un regard noir, les Français vus par les Africains*, Autrement, Paris, 1984.
- ▶ Pius Ngandu Nkashama, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, L'Harmattan, Paris, 1987.
- ▶ Sami Tchak, *Place des Fêtes*, Gallimard, coll. "Continents noirs", Paris, 2001.



Boniface Mongo-Mboussa, "Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine"

▶ Dossier *L'héritage colonial. Un trou de mémoire*, n° 1228, novembre-décembre 2000

Ange-Séverin Malanda, "Les chemins d'Europe des romanciers africains"

▶ Dossier *Les Africains noirs en France. II - La vie culturelle*, n° 1132, mai 1990