

Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane

Fernando Lambert

Volume 37, Number 2, 2001

La littérature africaine et ses discours critiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/009008ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/009008ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lambert, F. (2001). Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane. *Études françaises*, 37(2), 63–77. <https://doi.org/10.7202/009008ar>

Article abstract

Mohamadou Kane was a strong supporter of the thesis of the specificity of African literature. His first works were devoted to the African folk tale, which he defined both as traditional oral tale and written modern folk tale. His main contribution was to establish that the sources of the African novel can be found in the African story-telling tradition. He accomplished this by identifying traditional story-telling forms in the novel and by carrying out a wider study of traditional models and their relationship to the African novel. He also laid down the basis for a true African literary history.

Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane

FERNANDO LAMBERT

En avril 1973, Léopold Sédar Senghor ouvrait le colloque de Yaoundé, « Le critique africain et son peuple, comme producteurs de civilisation », par une allocution intitulée « Pour une critique nègre », invitant les critiques africains à penser par eux-mêmes et pour eux-mêmes, et soulignant le décalage de la première critique, avant tout européenne, qui continuait « d'employer les méthodes du XIX^e siècle¹ », alors que les écrivains africains avaient créé une nouvelle poésie, un nouveau roman. Afin d'éviter, de façon définitive, de juger les œuvres africaines selon des critères européens, il propose « d'inventer, avec un nouveau vocabulaire et un nouveau style, une nouvelle méthode, négro-africaine, de la critique [...] »².

Senghor posait, en ses propres termes, la thèse de la spécificité de la création africaine. La première critique faite par des Africains reprend cette thèse et certains parmi eux, et non le moindre, Thomas Melone, du moins tout à ses débuts, ont été jusqu'à déclarer que les critiques africains étaient les seuls habilités à faire une critique profonde et complète de la littérature négro-africaine. Mohamadou Kane, homme de culture et de mesure, a partagé la thèse de la spécificité, mais il n'a exclu en aucun cas la possibilité qu'un critique non africain consciencieux, méthodique et bien informé, puisse faire une lecture critique pertinente et respectueuse des spécificités de cette littérature. Il a été formé à une école où le critique littéraire devait être d'abord un homme

1. Léopold Sédar Senghor, « Pour une critique nègre », dans *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 427.

2. *Ibid.*

d'une très grande culture, devait aussi posséder une sensibilité aux valeurs esthétiques et entretenir une relation étroite avec le texte littéraire et son contexte de production. Il est éclairant que Kane nomme expressément Gustave Lanson.

Quatre grandes étapes marquent la démarche critique de Mohamadou Kane tout au long de sa carrière bien remplie : l'étude du conte, des formes traditionnelles du roman, plus largement des modèles de la tradition et de l'histoire littéraire africaine. Le critique sénégalais s'est principalement intéressé au texte narratif.

Le conte africain

La production littéraire qui, avec les épopées, témoigne le plus clairement de la spécificité de la culture et de la création africaines est sans conteste le conte. C'est donc à un corpus de contes que Mohamadou Kane consacre sa première grande étude, *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*³. Le choix des trois recueils de contes de Birago Diop⁴ est significatif à plus d'un titre. L'éventail de contes que présente Birago Diop est en effet représentatif de l'ensemble des contes de l'Afrique de l'Ouest, donc de toute une région et pas seulement du Sénégal. On sait que Birago Diop, pendant qu'il exerçait ses fonctions de vétérinaire, a recueilli ces récits au Sénégal et dans l'ancien Soudan français, auprès des grands conteurs, représentés par cette figure mémorable d'Amadou Koumba⁵. De plus, Mohamadou Kane travaille sur des contes écrits et publiés en français, alors que Birago Diop a entendu conter ces récits dans quelques langues africaines, surtout le wolof, le pular, le mandingue, le bambara, le fong, etc., recourant même à un traducteur lorsqu'il ne connaissait pas la langue.

Les objectifs du chercheur sénégalais sont manifestement doubles. D'une part, caractériser le conte africain en étudiant les contes d'origines

3. Mohamadou Kane, *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar, Université de Dakar, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, Langues et littératures, n° 16, 1968. Ouvrage réédité sous le titre *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981. Il s'agit de sa thèse de doctorat de 3^e cycle.

4. Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba* (autre graphie de Coumba), Paris, Présence Africaine, 1947, réédité en 1961 ; *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1958 ; *Contes et lavanes*, Paris, Présence Africaine, 1963. Quelques contes ont aussi été publiés dans la revue *Awa*.

5. L'ancien Soudan français couvrait pratiquement toute l'ancienne AOF (Afrique occidentale française), soit le Sénégal, la Guinée, le Mali, la Haute-Volta (Burkina Faso), le Niger, la Côte d'Ivoire, le Dahomey (Bénin), le Togo.

diverses rassemblés par Birago Diop. Le corpus du grand conteur sénégalais est effectivement représentatif du conte africain. D'autre part, éclairer le passage « du conte traditionnel au conte moderne d'expression française ». En premier lieu, Mohamadou Kane fait œuvre de pionnier : il est le premier critique à considérer les contes africains comme des textes littéraires. Jusqu'alors, les ethnologues européens regardaient les textes oraux comme porteurs d'une culture mais trop rudimentaires pour qu'on leur reconnaisse un caractère littéraire. Pourtant, plusieurs parmi eux avaient assisté à des soirées de contes où l'art de la belle parole était évident. Le critique sénégalais est aussi le premier à établir un lien entre la tradition orale africaine et la production littéraire africaine de langue française.

Il ne faut pas s'étonner toutefois qu'un travail de pionnier, revisité trente ans plus tard, puisse comporter quelques ambiguïtés. Le même corpus, les contes de Birago Diop, sert à caractériser, d'une part, le conte traditionnel et, d'autre part, le conte moderne d'expression française. Pour le critique, le passage de l'oralité en langue africaine à l'écriture en langue française ne change pas de façon significative les caractéristiques du conte africain traditionnel.

La critique actuelle distingue plus clairement les deux catégories de contes. Le conte traditionnel est celui qui, aussi bien en langue africaine que dans sa traduction en français, se situe en quelque sorte hors du temps et livre des récits de portée culturelle, philosophique, religieuse, morale, dont les points d'ancrage précis dans une histoire, dans des lieux sont effacés. Cela est vrai pour le plus grand nombre des contes de Birago Diop. Le conte moderne, pour sa part, peut reprendre le modèle narratif du conte traditionnel, mais ce qui le distingue de ce dernier, c'est qu'il traite de situations contemporaines de l'écriture.

Le cas se présente déjà dès le premier recueil de contes de Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba*. Le dernier conte du recueil, « Sarzan », se démarque de tous les autres contes. Ici, le récit se déroule dans un village soudanais, Dougouba. Il s'agit du retour d'un enfant du village, Thiémokho Kéita, qui revient avec le grade de sergent (Sarzan) et avec le projet de « civiliser » les gens de son village. Le « civilisateur » connaît beaucoup de déboires. On pourrait citer comme autre conte moderne, dans le sens où nous l'entendons maintenant, « L'arbre fétiche⁶ » de Jean Pliya. Un arbre sacré qui bloque le passage d'une route que l'on veut prolonger dans l'ancienne capitale du Dahomey (aujourd'hui le Bénin),

6. Jean Pliya, *L'arbre fétiche*, Yaoundé, CLÉ, 1971. La nouvelle donne son titre au recueil.

Abomey, doit être abattu. L'exigence du progrès entraînera la mort exemplaire d'un homme.

Il reste que la caractérisation qui est faite du conte traditionnel, dans cette première recherche majeure, demeure toujours pertinente. Après avoir situé le conte comme manifestation privilégiée de la culture africaine et en avoir défini les diverses fonctions sociales et morales, il précise la matière, les thèmes et les principaux personnages du conte. Plus de la moitié de l'étude porte sur l'art du conte, dont il expose la nature, l'univers et la technique. À la base, « la conjonction de l'art de la parole et de l'art du geste⁷ ». Les caractéristiques fondamentales du conte identifiées par M. Kane sont encore utilisées par les chercheurs : formule initiale et formule finale qui assurent respectivement la rentrée dans l'univers du conte et la sortie de ce monde où se mêlent le quotidien et le merveilleux ; utilisation du chant, de la danse et du proverbe, porteur de leçon ; l'interpellation du public à participer ; les contraintes de l'oralité : histoire linéaire, car le retour en arrière est difficile, narration centrée sur un personnage principal, action unique ; juxtaposition de la narration et de la représentation, le conteur faisant alterner la narration de l'histoire et les interventions des personnages qu'il joue lui-même.

L'apport du critique sénégalais vaut non seulement par les données nouvelles de ses recherches, mais tout autant par les questions judicieuses qu'il pose. Chez lui, c'est une constante et un art. À titre d'exemple, la conclusion de son étude des contes de Diop, exemplaires des contes africains, pose la question de l'avenir du conte en Afrique, du rapport entre le conte circulant dans l'oralité et le conte écrit, des transformations rendues nécessaires par le recours à l'écriture, ne serait-ce que la nécessité de compenser l'absence de la communication polymorphe de l'oralité. Cette vision, formulée en 1968, est remarquable de lucidité et de perspicacité.

Les formes traditionnelles du roman africain

La démarche critique de M. Kane passe du conte au roman, mais la perspective reste la même, la présence des formes traditionnelles dans le roman africain. Le critique justifie son choix : il y voit un moyen de démarquer le roman de son origine européenne et de montrer l'originalité du roman africain, qui emprunte aussi à la tradition africaine du

7. Mohamadou Kane, *op. cit.*, 1968, p. 51.

récit. Il est bien conscient toutefois que le premier roman africain est une réponse, en quelque sorte, au roman colonial français qui présentait une image déformée de l'Africain et de l'Afrique. Les premiers romanciers africains assuraient ainsi le passage d'un exotisme léger et facile à un réalisme sociologique. Mais pour Kane c'est en identifiant principalement la présence des formes traditionnelles dans cette nouvelle création qu'il devient possible d'en préciser les traits spécifiques. Nous sommes en 1974. La position du critique est avant-gardiste. Il s'agit encore et toujours de spécificité que le critique explique par les « liens de continuité des littératures orales et écrites⁸ ».

Pour être en mesure de faire une critique pertinente du roman africain, il faut définir des « critères spécifiques⁹ ». Il faut également dépasser l'étude des thèmes et considérer davantage les formes, les structures narratives du roman. On a trop facilement oublié que les romanciers africains, formés il est vrai à l'école occidentale, ont hérité d'une autre expérience du récit, celle de leur enfance et des soirées de contes. L'enfance, on le sait, est un creuset culturel que nulle expérience subséquente ne peut occulter totalement. Ce qui, au regard de la critique européenne, peut apparaître comme des faiblesses ou des insuffisances, se révèle en fait traduire les marques d'une autre culture.

Le premier critère spécifique, parce qu'il est lisible dans l'ensemble des romans, est une action habituellement unique, comme dans *Karim*¹⁰ d'Ousmane Socé Diop, *Maïmouna*¹¹ d'Abdoulaye Sadj, *Une vie de boy*¹² de Ferdinand Oyono ; dans quelques cas rares, comme *Doguicimi*¹³ de Paul Hazoumé, on trouve une action principale à laquelle des actions secondaires viennent se greffer ou, comme dans *Le devoir de violence*¹⁴ de Yambo Ouologuem, plusieurs actions successives. En règle générale, on trouve donc au centre de cette action un personnage qui se détache des autres. Pour Kane, cette technique narrative ne relève pas de « l'insuffisance de la maîtrise des techniques de création chez bien des romanciers¹⁵ », mais plutôt du modèle oral où le conteur doit éliminer tout ce qui pourrait susciter la confusion. La narration gagne ainsi en clarté.

8. Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire*, n^{os} 3-4, juill.-déc. 1974, p. 537.

9. *Ibid.*, p. 539.

10. Ousmane Socé Diop, *Karim*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1935.

11. Abdoulaye Sadj, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1958.

12. Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

13. Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Larose, 1937.

14. Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

15. Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *loc. cit.*, p. 553.

Un deuxième critère spécifique, qui révèle par voie de conséquence une caractéristique du roman, est la structure à trois temps de la plupart des romans africains. La récurrence de cette forme n'est pas due au hasard. Une première explication pourrait considérer cette forme comme normale, dans le contexte de la colonisation, ou plus largement dans le cadre d'une rencontre obligée entre des cultures. La construction idéologique qui, dans un premier temps, oppose le village à la ville, l'Afrique à l'Occident, la tradition à la modernité, entraîne le passage d'un lieu à un autre, d'une culture à une autre. Mais on constate qu'il s'agit d'un phénomène plus profond et qui perdure après les indépendances, l'acculturation à laquelle chaque individu et la société tout entière sont soumis.

Que cette structure narrative à trois temps se soit imposée et s'impose encore à tant de romanciers conduit le critique sénégalais à chercher une explication plus fondamentale. Le modèle qui s'impose à lui est celui de l'initiation traditionnelle : le départ du lieu de l'enfance pour se rendre dans un autre lieu, normalement un lieu sacré où le maître initiateur soumet les candidats à des épreuves et leur enseigne les valeurs et les croyances du groupe, de sorte qu'à leur retour les initiés peuvent s'inscrire dans leur société et y jouer un rôle. Le modèle du récit initiatique se retrouve dans le conte, mais déjà désacralisé. Il reste le voyage du personnage, les épreuves rencontrées en route et les conséquences heureuses ou malheureuses du comportement du personnage, selon qu'il a respecté ou non les tabous ou les codes qui lui ont été enseignés par sa famille ou sa société.

Les personnages romanesques accomplissent eux aussi un voyage initiatique qui les conduit à se déplacer d'un milieu à un autre et à affronter un certain nombre d'épreuves. Ils quittent leur village, leur famille, les expressions quotidiennes de leur culture, parfois le pays, pour se retrouver dans un lieu étranger, l'école occidentale, la ville ou la métropole, où de nouveaux maîtres et de nouveaux agents assimilateurs leur enseignent les valeurs d'une autre culture. Le retour à leur milieu d'origine devient impossible. Pour ceux-ci, l'initiation a été ratée. Cette forme narrative, le voyage ou l'initiation, est une caractéristique aussi bien du roman africain de la période coloniale que de celui de la post-indépendance, même si cela peut paraître paradoxal. Faut-il y voir la force fondamentale du modèle initiatique traditionnel ?

L'oralité fournit aussi d'autres modèles que le roman africain fait siens. *Le devoir de violence* de Ouologuem reprend la forme des récits généalogiques ou historiques des griots qu'il métisse avec le langage

religieux de l'islam. Le narrateur n'est pas lié par le déroulement chronologique des événements. Son seul souci est de « faire ressortir la continuité d'une époque à une autre¹⁶ ». Le narrateur est souvent le personnage principal du récit qu'il régit à sa guise. Le critique sénégalais y voit la reprise du modèle du conteur, soucieux de maintenir ses relations avec son public, et il opère même un glissement du narrateur à l'auteur réel du récit qui manifesterait de cette façon son souci de resserrer ses relations avec ses lecteurs¹⁷.

L'intentionnalité dont le texte serait ainsi porteur permet au critique de faire une place, en passant, à la question de l'autobiographie, parce que les premiers romanciers africains ont beaucoup puisé dans leur propre expérience. L'autobiographie n'a pourtant rien d'africain. Sa fréquence dans la production romanesque de la première génération s'explique facilement, selon le critique sénégalais, par l'opposition entre le mode de fonctionnement de l'oral en regard de celui de l'écrit. Dans l'oralité, le conte est créé par un conteur, mais il se retrouve rapidement dans le patrimoine commun et n'importe qui peut ensuite le raconter sans devoir citer son auteur. Ce conte devient un bien collectif. À l'opposé, dans l'écriture, le roman appartient à son auteur et ce dernier peut y étaler ses sentiments personnels, se mettre en scène totalement ou partiellement. Les jeunes romanciers ont « abusé de la latitude qui leur était offerte par le passage de l'oralité à l'écriture, de dire inlassablement ce qu'ils ressentaient profondément¹⁸ ».

Toutefois, ce souci du romancier de garder le contact avec son public, à l'instar du conteur, se manifeste surtout par la présence dans le récit d'une « voix » qui raconte, commente les événements et qui n'est pas celle des personnages. Kane identifie cette voix à celle de l'auteur. La narratologie avait pourtant réglé ce phénomène narratif en 1974, en désignant cette voix comme étant celle du narrateur, celui qui raconte dans le texte. Cette mise au point étant faite, les observations du critique gardent leur pertinence. Ce dernier souligne que dans le roman africain, en particulier le premier roman, le narrateur s'attribue une place beaucoup plus grande que celle qu'il laisse aux personnages et qu'il exerce une fonction phatique. Celui-ci, tout comme le conteur, interpelle souvent le public, ou plus précisément son lecteur virtuel ou narrataire, par l'emploi du « vous » ou s'inclut dans son récit par le recours au « nous ».

16. Ouologuem, *op. cit.*, p. 560.

17. *Ibid.*, p. 561.

18. *Ibid.*, p. 562.

En termes narratologiques, la narration l'emporte et de beaucoup sur la mise en scène ou le discours rapporté. Ce rapport entre narration et monologue/dialogue reprend sans conteste le modèle du conte où le conteur se réserve une large place aussi bien dans la narration que dans la gestuelle, la danse et le chant.

Un autre critère spécifique du roman africain est l'attachement de l'écrivain aux formes du discours africain dont la forme privilégiée est le proverbe. La référence à la sagesse des anciens, au groupe social, à un ensemble de valeurs morales demeure un trait caractéristique du roman. Le proverbe est intégré au récit et il y tient la même fonction que dans l'oralité, celle de condenser une vision et de donner sens aux événements et aux comportements des personnages. Le langage est à l'occasion marqué par des formes de la langue d'origine. Ahmadou Kourouma a porté ce procédé à son utilisation extrême dans *Les soleils des indépendances*¹⁹.

Un dernier critère identifié par Kane est le mélange des genres. Le roman comme genre laisse déjà à l'auteur une immense liberté dans le choix des formes narratives. Le roman africain également. Il ne fait pas de doute, pour le critique sénégalais, que la présence dans le roman de contes, de chansons, de récits allégoriques, de proverbes, de poèmes, relève de l'influence de la littérature orale qui n'établit pas de barrières entre les genres. Elle permet de passer de l'un à l'autre dans un même récit. Elle intègre sans problèmes les uns aux autres. Il est significatif que le roman africain contemporain continue à faire un grand usage de cette longue pratique africaine.

Ce parcours des formes narratives traditionnelles montre clairement que, pour rendre compte de la spécificité du roman africain, il n'est pas suffisant de se référer au roman européen. Les romanciers africains, qui ont découvert le roman par la production romanesque européenne — c'est un fait —, ont puisé abondamment dans les modèles narratifs de la tradition orale africaine. Cette tendance s'est fortement accentuée, grâce à un projet d'écriture plus conscient et plus explicite, dans le roman africain depuis les années 1980. La conclusion de Kane en 1974 est que le roman africain « reste l'un des plus patents témoignages de l'interpénétration en Afrique de cultures locales et de cultures européennes²⁰ ».

19. Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970 (1^{re} éd., Presses de l'Université de Montréal, 1968).

20. Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *loc. cit.*, p. 568.

Les modèles de la tradition

La démarche critique de Mohamadou Kane progresse de deux façons, d'abord dans la continuité, des acquis nouveaux venant s'ajouter aux données déjà rassemblées, et aussi sous la forme d'une spirale, le parcours revenant sur certaines questions, mais toujours à un niveau supérieur et avec des données nouvelles.

La troisième étude majeure du critique sénégalais porte sur *Roman africain et tradition*²¹. Après l'étude des formes caractéristiques du roman africain, le chercheur a voulu apporter un contrepoids à une certaine critique en mal de renouvellement qui prête « plus d'attention aux théories littéraires, à l'idéologie politique qu'aux œuvres » (RAT, 21). Kane s'élève contre cette « forme de scientisme » abusant « de jargons propres à d'autres disciplines » (RAT, 20). À son avis, en tenant un discours général sur les formes et les significations littéraires, ces critiques n'ont pas assez tenu compte « de l'ambiguïté de la situation de l'écrivain africain, de son rapport au contexte dans lequel il écrit, à la langue qui lui permet de véhiculer son message » (RAT, 21). Son travail porte donc essentiellement sur les œuvres et l'objet de sa recherche est clair : « [...] dégager les lignes de force du roman, [...] en souligner l'unité, [...] en retracer l'histoire et [...] procéder à une synthèse de ses éléments et problèmes caractéristiques » (RAT, 22). La démarche du chercheur s'annonce donc « classique », mais elle est méthodique, privilégiant le texte et pleine de la sensibilité d'un homme de lettres qui possède une vaste culture.

Une nouvelle dimension s'ajoute cette fois à l'analyse, l'étude des traditions dans le roman, afin de faire ressortir les différences culturelles et de déterminer ainsi de véritables aires culturelles. À titre d'exemple, la géographie culturelle du monde malinké dépasse les frontières des États actuels de l'Afrique de l'Ouest. De même, l'étude des traditions permet de confronter les représentations, dans le roman, des sociétés et des cultures de l'Afrique de l'Ouest et celles de l'Afrique centrale, et de dégager les différences et les convergences. Même la relation à la langue française n'est pas absolument identique au Sénégal et au Cameroun. Il y a, en effet, une grande diversité de sensibilités et de coutumes, que véhiculent les romanciers. Pour Kane, c'est dans la référence aux traditions que se trouvent les véritables réponses aux questions soulevées

21. Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1982. Cette publication reprend sa thèse de doctorat d'État, terminée en 1978. Dorénavant désigné à l'aide du sigle RAT, suivi du numéro de la page.

par le vaste corpus du roman africain, du moins du roman de langue française. C'est aussi le moyen de poser le problème du devenir des cultures africaines en contact de plus en plus étroit avec les cultures du monde. C'est enfin une solide connaissance des traditions qui permet une critique rendant compte des spécificités de ce roman. L'objet de cette recherche et de cette réflexion est, en termes précis, de déterminer la place et le rôle des traditions dans le roman africain ou encore de découvrir « les significations des traditions dans l'univers romanesque africain » (*RAT*, 26).

Les résultats de cette analyse fine et nuancée sont regroupés autour de trois grands axes : « tradition et identité », « tradition et progrès », « tradition et perspectives ». Nous sommes en 1982. La production romanesque africaine possède la « masse critique », c'est-à-dire qu'elle s'est suffisamment affirmée, en nombre et en qualité, pour être soumise à une lecture diachronique et témoigner d'une évolution dynamique. Elle est porteuse d'une problématique en mouvement.

L'étude du rôle des traditions distingue trois étapes qui soulignent des temps forts dans la relation des romanciers avec la tradition, sans exclure que les préoccupations des Africains ainsi mises en évidence soient présentes, mais à un titre moindre, dans l'ensemble du corpus romanesque. La première relation porte sur la question de l'identité. Dans le prolongement du roman colonial écrit par des Européens, les romanciers africains apportent un autre regard sur l'Afrique et ils entreprennent la réhabilitation des traditions. Ils avaient comme devanciers les africanistes et le mouvement de la Négritude. Le contexte de la naissance et du développement du roman africain en pleine période coloniale est éclairant. L'écriture devient pour les écrivains africains un moyen d'affirmation important. En se référant aux traditions, les romanciers insistent sur le discours de la différence qui les amène à se poser dans leur altérité par rapport aux colonisateurs. Dans cette première phase, l'identité culturelle est dominante.

La deuxième relation met en présence la tradition et le progrès. Mais Kane ne pose pas ces deux termes dans un rapport d'opposition, traditionalisme contre modernisme. Il les montre plutôt en interaction, dans un rapport dialectique. L'univers représenté, comme les personnages, est marqué par la dualité : faut-il s'identifier à un passé qui semble révolu ou postuler un monde moderne dont on ignore ce qu'il sera ? Cette phase montre bien que « la réalité » ne comble pas les attentes des personnages. La déception des romanciers connaît son comble

avec les lendemains des indépendances, qui n'ont pas chanté comme on avait pu le rêver. Cette phase est celle de l'engagement des écrivains où la dominante est le politique ou plus précisément celle où le culturel est mis au service du politique. La tradition est alors vue comme un moyen de résistance et d'opposition à la colonisation.

Le troisième temps fort interroge l'avenir des traditions : quelles sont les perspectives réservées aux traditions dans l'Afrique colonisée puis nominalement indépendante, traditions dont le sort repose prioritairement sur les Africains eux-mêmes ? Le roman de cette période traite principalement des grands conflits de toute société en mutation : conflits de générations, de religions, de cultures. Les trois domaines conflictuels sont en fait très liés. Ce sont les jeunes qui vivent le plus durement ces différents conflits. Ils se sentent en général plus proches du monde nouveau que de la tradition africaine. Toutefois, bien avant la fin de leur trajet vers le monde moderne, ils se rendent compte qu'ils se retrouvent dans une impasse, sans références à leur origine parce que non initiés, sans insertion véritable dans la nouvelle société, alors que les vieux, également intéressés par les promesses du monde nouveau, conservent toujours leurs repères, tentant de prendre leur part et pouvant se replier devant l'échec. La femme, étant donné sa place dans la société africaine, aura porté plus longtemps que les autres le poids de la tradition et son « émancipation », beaucoup plus complexe, s'est faite plus lentement et plus tardivement. Il ne faut pas s'étonner non plus que la contestation de la part des jeunes s'exerce tout aussi bien à l'endroit des représentants de la tradition qu'à l'égard de la colonisation et de ses représentants, et plus tard à l'égard des représentants africains du pouvoir.

Même si la fonction du roman n'est pas d'apporter aux questions des solutions réelles, les romanciers proposent des pistes rêvées ou imaginées pour améliorer les situations. Les romanciers tentent donc de dégager des horizons nouveaux, car le retour pur et simple à la tradition n'est plus possible, étant donné les mutations que les sociétés ont connues. L'Afrique est aux prises avec un ensemble de contradictions que le seul dépassement de la tradition ne peut réussir à réduire. Il y a eu plusieurs attitudes à l'endroit de la tradition : elles vont du rejet exprimé à la recherche d'un équilibre entre « l'ancien et le nouveau ». Avec le développement de la production romanesque, on observe que, chez beaucoup d'écrivains qui ont représenté et thématiqué la tradition, on trouve l'affirmation de la nécessité d'une conciliation entre tradition

et modernisme. Seydou Badian a formulé cette conciliation de façon magistrale : le nouveau doit rajeunir l'ancien et l'ancien doit donner forme au nouveau²².

La spécificité culturelle, selon Kane, a trouvé dans l'affirmation des traditions un moyen de la défendre tout en l'illustrant sous son vrai jour. L'analyse du large corpus romanesque retenu pour la recherche montre cependant que l'intérêt variable porté aux traditions fait qu'avec le temps celles-ci passent du premier au deuxième plan, quand elles ne sont pas ignorées par certains romanciers. L'étude du roman africain est faite ici avec un tel soin que le critique sénégalais dégage les multiples nuances caractérisant le traitement de ce thème fondamental. Il reste qu'en général le développement de la production romanesque se fait en bonne part dans la continuité avec l'esthétique traditionnelle, principalement sur le plan de l'expression et du jeu des formes, esthétique renouvelée de plus en plus par des modèles nouveaux. Kane voit là une voie prometteuse pour la littérature africaine et un modèle pour la construction de l'Afrique moderne.

L'histoire littéraire africaine

Une longue fréquentation du roman africain a conduit Mohamadou Kane à concevoir le projet d'une véritable histoire littéraire africaine, dans la bonne tradition des grandes littératures. Particulièrement soucieux du contexte de production de ce roman et de la relation de chaque œuvre avec un grand ensemble littéraire, il a rencontré plusieurs problèmes dans les recherches qu'il a réalisées. Les travaux existant déjà sur ces questions lui ont été de peu de secours. Il note que la critique n'a élaboré qu'une histoire fragmentaire, qui porte les traces de choix idéologiques aussi bien dans la périodisation que dans des phénomènes d'exclusion. De plus, la grande « diversité d'approches laisse supposer une pluralité d'histoires littéraires²³ ». Dans les différentes tentatives d'essais d'histoire littéraire, il relève un grand nombre d'omissions volontaires ou du moins de silences injustifiés. Les paramètres souvent employés dans ces essais sont d'ordre politique ou idéologique. Ils ne valent pas partout ni toujours. Une histoire littéraire africaine rigoureuse manque totalement à la critique africaine.

22. Voir Seydou Badian, *Le sang des masques*, Paris, Robert Laffont, 1976.

23. Mohamadou Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires. L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone*, vol. 24, n° 2, automne 1991, p. 9.

Pour réaliser cet instrument essentiel à la critique africaine, il pose un certain nombre de préalables, entre autres les problèmes « de la spécificité, de la délimitation de la littérature, de la périodisation, des tendances et écoles et de l'intertextualité²⁴ ». Il faut surtout tenir compte de la dynamique et de la continuité de l'histoire. Pour cela, il faut saisir la continuité des faits et mettre au jour leur interaction.

La spécificité africaine a souvent été mentionnée, mais elle demeure partiellement définie. Le besoin se fait sentir de préciser davantage ses bases propres et de l'appréhender non de façon statique mais en évolution. La littérature est elle aussi dans l'histoire. Le critique belge Albert Gérard est celui qui a fait le plus progresser la réflexion sur ce sujet. Le critique français Jack Corzani est plutôt d'avis qu'il faut passer d'une vision essentialiste à une vision historique de la littérature africaine, ce qui, en prenant en compte les différences entre les pays, conduit à parler de littératures nationales. Dans le cas des frontières actuelles de l'Afrique, la question demeure de savoir si l'État est plus déterminant que la région culturelle, celle-ci débordant fréquemment le cadre des États hérités de la colonisation.

Par ailleurs, il n'y a pas de spécificités, pas de littératures nationales, s'il n'y a pas de délimitation de la littérature africaine. On ne peut commencer par « écrire l'histoire de la littérature du monde noir, ou de l'Afrique, ou de l'Afrique francophone²⁵ ». Il y a un travail préliminaire à réaliser, celui de préparer en premier lieu des monographies, ce qui exige que l'on opte au préalable soit pour les littératures nationales, soit pour les littératures régionales, soit pour la littérature d'une aire culturelle. Le débat sur la littérature négro-africaine englobant tout le monde noir, sur la littérature africaine vue comme un grand ensemble, sur les littératures africaines, sur la littérature africaine de langue française, etc., est de plus en plus dépassé. Il est certain qu'il faut commencer par établir l'histoire littéraire africaine dans des cadres restreints afin de mieux cerner les problèmes propres à chaque espace. Le travail est d'ailleurs en voie de réalisation puisqu'il existe des histoires de la littérature du Bénin, du Congo ex-Zaïre, de la Côte d'Ivoire. En multipliant ces travaux, on peut évoluer vers une histoire plus scientifique de la littérature africaine.

Il n'y aura pas d'histoire littéraire si l'on n'établit pas de façon rigoureuse une périodisation pertinente. L'histoire de la littérature africaine ne commence pas à Paris, autour des années 1930, avec le mouvement

24. *Ibid.*, p. 11.

25. *Ibid.*, p. 16.

de la Négritude. S'agissant de la littérature sénégalaise, Kane interroge les positions de certains critiques qui ignorent les œuvres des métis de Saint-Louis, certaines remontant jusqu'à 1850. Plusieurs tentatives de périodisation ont été tentées, mais globalement elles sont ponctuelles, incomplètes et insuffisantes. Il voit cependant dans la proposition de Hassan el Nouty (1970) un premier axe significatif : 1960, l'accession à l'indépendance des pays africains. Avec la périodisation de Dorothy Blair (1984), un autre pas est franchi : « les premiers résultats du système colonial » qui prennent en compte les écrivains métis de Saint-Louis ; « la génération de la Négritude » ; « l'après-indépendance : les vingt premières années²⁶ ». C'est toutefois Albert Gérard qui définit le mieux la problématique d'une histoire littéraire et qui détermine le plus clairement les grands moments de l'histoire littéraire africaine : l'infime élite africaine lettrée ; la prise d'écriture par des gens du peuple ; l'aube des indépendances, qui a vu la naissance de la Négritude et l'apparition d'une littérature de contestation où l'engagement politique va de pair avec l'engagement littéraire.

Après avoir reconnu l'apport de ses prédécesseurs, Mohamadou Kane propose pour un projet d'histoire littéraire africaine les étapes suivantes, grandement inspirées de ses propres travaux : les précurseurs (autour de 1850) ; l'encadrement colonial (1900-1930) ; la primauté du culturel sur le politique (1930-1945), soit la phase parisienne et la naissance de la Négritude ; la primauté du politique (1945-1960), militantisme et contestation ; mutations et perspectives, phase actuelle. L'histoire littéraire africaine doit ainsi établir la relation étroite de la production littéraire avec « son contexte d'évolution, avec le courant de civilisation qui l'a engendrée²⁷ ». La périodisation doit permettre « d'appréhender écoles et courants de pensée en leurs temps forts, d'enraciner l'histoire dans le véritable contexte de la littérature²⁸ », en tenant compte du fait que tout courant de pensée possède ses antécédents, connaît différentes étapes et génère une postérité.

Kane identifie même quelques axes, parmi d'autres, qu'une histoire littéraire africaine devrait étudier : « les rapports de l'idéologie coloniale avec la littérature africaine [...] les rapports entre le traditionalisme et le modernisme correctement situé [...] l'influence de la littérature traditionnelle, de la littérature française, des arts et de la musique, des sciences humaines, de l'évolution du goût et de la sensibilité²⁹ ». Le critique

26. *Ibid.*, p. 22.

27. *Ibid.*, p. 25.

28. *Ibid.*, p. 26.

29. *Ibid.*, p. 27.

sénégalais souhaite donc que la littérature africaine soit resituée dans l'histoire qui lui est propre, avant d'être soumise aux approches théoriques, qu'il juge trop généralisantes et peu susceptibles de prendre en compte sa spécificité.

Conclusion

Les travaux critiques de Mohamadou Kane ne sont pas connus comme ils mériteraient de l'être. Certains y ont puisé, mais sans resituer ce qu'ils ont emprunté à sa vision critique d'ensemble, vision dont la grande qualité est d'être d'une solide cohérence. En aucun moment, le critique sénégalais n'a cédé aux différentes modes qui ont marqué la vie de la critique littéraire depuis les années 1960. Ce qui est remarquable surtout, c'est qu'il a mis son excellente formation au service de la littérature africaine, tout spécialement le conte et le roman. Il l'a fait avec méthode, ténacité et un grand sens critique. Il a toujours fait preuve d'un flair, d'une espèce de sixième sens qui lui permettait de poser les questions pertinentes, d'ouvrir des voies nouvelles et d'identifier les problèmes spécifiques de la littérature africaine. Il nous manque une synthèse de son apport critique. L'objectif de cet article est d'en montrer l'intérêt.