



Ziglobitha,  
Revue des Arts, Linguistique,  
Littérature & Civilisations

Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

## **Entre exotisme et idéologie coloniale : que retenir au sujet des romans de l'espace francophone ouest-africain?**

---

**Kokou Sahouegnon**

Université de Bretagne Occidentale-UBO-Brest, France  
Centre d'Etudes de Correspondances et Journaux Intimes-CECJI.

[ksahouegnon@yahoo.com](mailto:ksahouegnon@yahoo.com)

**Résumé :** Pour notre part, il existe bel et bien une littérature coloniale qui continue de dicter ses lois de par les textes des écrivains colonisés à travers leurs œuvres dont les genèses sont dans l'idéologie de la conquête coloniale. La littérature coloniale contribue à affermir l'œuvre géopolitique, à approfondir les rapports de l'altérité et de l'ailleurs des peuples soumis par l'expansion coloniale, le développement de l'entreprise coloniale ou de son idéologie.

**Mots-clés :** Colonisation-Exotisme-Intertextualité-Littérature.

### **Between exotism and colonial ideology : what to remember about the novels on the French speaking West African space?**

**Abstract :** For our part, there is indeed a colonial literature which continues to dictate its laws through the texts of colonized writers through their works whose genesis is in the ideology of colonial conquest. Colonial literature helps to strengthen the geopolitical work, to deepen the relationship of otherness and elsewhere of peoples subjected by colonial expansion, the development of the colonial enterprise or its ideology.

**Keywords:** Colonization-Exoticism-Intertextuality-Literature.

## Introduction

La réussite de l'idéologie coloniale est surtout due à la présence des forces françaises sur les différents territoires africains conquis. L'objectif d'une telle installation est d'assimiler les peuples colonisés en leur dictant leurs lois et d'avoir la main mise sur eux afin de promouvoir la langue française dont la maîtrise était la seule condition de réussite sociale. On peut donc mieux comprendre ces déclarations de Joseph Gaucher (1968, p. 18) que nous reprenons dans *Les débuts de l'enseignement en Afrique francophone* :

Reprendre en main au nom du Roi de la France, Louis XVIII, les territoires désignés par le traité de Paris, étudier, suivant un plan de colonisation, les possibilités d'extension et de pénétration, y œuvrer pour faire des territoires colonisés une colonie où s'épanouira progressivement la civilisation ou idéologie française.

L'idéologie coloniale œuvre alors pour un double objectif : révéler aux colonisés leur véritable âme et décrire les particularités psychologiques de ceux qui sont expatriés. Ainsi à en croire Marius-Ary Leblond (1926, p. 9), « *la véritable littérature coloniale doit aller jusqu'à l'âme ; elle doit donner le suc du cœur autant que l'essence des couleurs.* »

Cependant, la littérature coloniale, en s'efforçant de nous préciser ses caractéristiques, c'est-à-dire tout ce qu'elle ne veut pas être : l'exotisme et en nous définissant ses objectifs, le réalisme littéraire, s'accompagne d'une acceptation<sup>1</sup> à la fois thématique, idéologique et sociologique qui s'en tient plutôt à la surface. L'exotisme apparaît dans l'aire historique comme étant une terminologie saisissable. On considère en général qu'il résulte d'un rapport à l'autre et à son discours. Examiné de cette façon, on peut se demander ce qu'est l'exotisme. Est-il une culture occidentale inculquée réussie qui s'inscrirait dans la mission civilisatrice coloniale ? L'histoire du mot et son étymologie obligent à retenir plusieurs sens et interprétations qui sont pour la plupart du temps contradictoires.

Ceci nous obligera à retenir un certain nombre de romans représentatifs des différentes tendances qui, de 1920 à ce jour, ont caractérisé, simultanément ou successivement, l'écriture romanesque en Afrique francophone de l'ouest. Nous avons choisi de consacrer notre étude à l'œuvre romanesque d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM (OLBQ) et particulièrement :

---

<sup>1</sup> L'expression « Littérature coloniale » continue de diviser les critiques littéraires contemporaines. Pour mieux cerner cette dernière, Jean-Marc Moura retient trois acceptations du terme. Se référer à ses articles sur « *La littérature coloniale et exotisme* » pour comprendre chaque acceptation.

OLBQ, 1960, *Un piège sans fin (UPSF)*, Paris, Présence africaine,  
OLBQ, 1965, *Le Chant du lac (LCDL)*, Paris, Présence africaine,  
OLBQ, 1970, *Un enfant d'Afrique (UEDA)*, Paris, Présence africaine,  
OLBQ, 1979, *L'Initié (LINI)*, Paris, Présence africaine.

De ce fait, à propos de telle ou telle remarque que nous ferons sur tel ou tel aspect de l'un des romans de notre corpus, nous serons régulièrement amené à opérer des rapprochements avec d'autres romans de l'Afrique de l'ouest, selon une approche d'intertextualité afin de parvenir à une étude objective qui rende compte de l'identité d'une littérature. Dans cette perspective, nous avons retenu les romans suivants :

Hazoumè Paul (HP), 1938, *Dogucimi (DOMI)*, Paris, Larose,  
Ahmadou Kourouma (AK), 1968, *Les soleils des indépendances (LSDI)*, Montréal, Presses de l'Université,  
Sembène Ousmane (SO), 1973, *Le Docker noir (LDN)*, Paris, Présence Africaine.

## 1. Définition de l'exotisme

Georges Condominas (2006, p. 591-592) affirme que « *l'exotisme est quotidien* » tandis que Marc Augé (1994, p. 10) confirme, à son tour, que « *la mort de l'exotisme est la caractéristique essentielle de notre actualité.* » De ces visions des choses, on imagine que l'exotisme n'est alors qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un que chacun appréhende selon sa sensibilité et sa conception des données. La définition du mot exotique porte bien cette nuance. Ce qui est exotique ne l'est pas forcément au niveau de l'Européen ou de l'Africain : un objet exotique, par exemple, n'a rien de lointain ni d'étranger pour les peuples des régions où il se trouve puisque les habitants des pays chauds peuvent aussi le qualifier de bizarre et de ce fait le considérer comme exotique. Cette vision étriquée<sup>2</sup> de l'exotisme est bien celle de l'occident qui, dans notre contexte, serait purement assimilé à la colonisation.

« L'exotisme », écrit R. Lebel (Tome1, p. 25) « a ses traditions et ses origines. » Issu du grec « *exôticos* », il signifie ce qui est étranger ou extérieur au sujet. Le mot exotique, adjectif, est utilisé pour la première fois en 1552 dans le

---

<sup>2</sup> Les habitants des pays dits « exotiques » ne vont pas considérer les fruits qu'ils mangent au quotidien comme étranges, étrangers ou lointains. « Exotique » est d'ailleurs souvent synonyme de « tropical », ce qui là aussi relève d'une catégorie géographique créée par l'Occident ; les zones tropicales peuvent en effet être vues comme lointaines depuis la zone dite « tempérée », mais les habitants de ces zones eux-mêmes ne vont sûrement pas voir leurs propres régions comme lointaines, ni bizarre. (Staszak, J.-F., « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in *Le Globe*, n° 148)

*Quart Livre* de Rabelais<sup>3</sup>. En effet, Rabelais introduit le mot exotique en pensant aux marchandises « exotiques » exposées dans les docks de Medamothi, l'île de « nulle part » où Pantagruel et Panurge décident de faire escale (F. Lestringant, 1997, p. 5-16). Le mot fait penser également aux pratiques du voyage, soit la distance et le mouvement. Il serait tout ce qui provient d'une terre lointaine. Ainsi défini de cette manière, il s'applique bien à l'Afrique, qui est souvent considérée comme un continent oublié, sans avenir et lointain où il faut combler les imperfections par les hommes européens, avides de savoirs nobles. A la suite de ces analyses, on peut se demander, à propos de l'avenir des œuvres africaines, selon la conception européenne : sont-elles africaines exotiques, puisque venant des pays lointains ? Sont-elles exotiques, parce qu'elles ne sont pas produites dans le pays de Balzac et de ce fait, ne respectent pas *a priori*, l'art de Balzac ?

Le mot, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en français, connaît un rayonnement, mais aussi dans d'autres langues européennes comme l'allemand où deux substantifs sont créés-*Exotik* renvoyant à l'acception française et *Exotismus* désignant l'emploi d'un mot en langue étrangère. L'exotisme exprime alors une esthétique répandue parmi de nombreux peintres et hommes de lettres européens dont certains, à l'image de Pierre Loti, deviennent de véritables professionnels de l'Ailleurs<sup>4</sup>. Ses sens du mot sont positifs dans le contexte de l'expansion européenne. C'est alors au XIX<sup>e</sup> siècle qu'apparaît le substantif « exotisme » avec deux connotations bien précises : « ce qui est *exotique* » et « le goût pour ce qui est *exotique*. »

Ainsi considérant le second point de vue, nous pouvons donner raison à Victor Segalen (1999, p. 41), qui envisage l'exotisme, en dehors de toute autre vision comme « *la notion du différent ; la perception du divers et la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même* ». Il dénonce « l'expansion agressive de la civilisation occidentale, qui réduit l'univers au Royaume du Tiède, ce moment de bouillie visqueuse sans inégalités, sans chutes, sans ressauts, figuré d'avance grossièrement par la dégradation du divers ethnographique... » (Victor Segalen (1999, p. 41). Ce que préconise Moura (1992, p. 134) à travers ces quelques lignes, « c'est la recherche authentique de l'autre qui est source d'un enrichissement et de jouissance. » Selon J.-M. Mourra, c'est à la fin XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle que l'on passe d'une valeur objective (l'étranger) à une valeur impressive (l'étrange), donnant naissance à l'exotisme (1992, p. 23). En effet, ce qui est plus bizarre, « lointain », est ainsi moins familier parce que frappé d'ignorance. Peu importe les tendances ou les bords, le mot connaît une évolution qui permet de

---

<sup>3</sup> « Exotique » dans *Le Trésor de la Langue Française*.

<sup>4</sup> Officier de marine et romancier, Pierre Loti (1850-1923) incarne l'exotisme pour les Français de la III<sup>e</sup> République. Signe des temps, il est élu à l'Académie en 1891 où il rend compte de la fascination pour l'Ailleurs de ses contemporains [*Discours de réception*, 07/04/189]

le considérer non uniquement comme un éloignement mais plutôt comme un caractère de ce qui est spectaculaire, né de cet éloignement. L'exotisme peut désormais être aimable, il ne doit pas faire peur ou interroger : c'est là son aspect positif. Les barbaries orchestrées en Afrique, dans les œuvres de ses écrivains ne doivent plus faire peur mais au contraire plaire. Lorsque, par exemple, le romancier béninois OLYMPE BHÉLY-QUENUM aborde de grands thèmes comme celui du mysticisme (*LINI*, 1979), de l'initiation du mythe des morts et des dieux lacustres (*LCDL*, 1965), il ne cherche pas à résoudre une question dogmatique propre à la civilisation fɔn<sup>5</sup>. Il tente de mettre en lumière la question de l'oralité liée au différents sens ou connotations que les mots peuvent avoir. L'exotisme atteste de cette ambiguïté fascinante :

Longtemps les habitants d'Oukô avaient fui la médecine européenne parce qu'elle revêtait à leurs yeux un caractère trop administratif ; les praticiens étaient tous des Blancs devant qui les autochtones éprouvaient une certaine gêne à se déshabiller, au propre et au figuré, à parler franchement de leurs maladies parfois honteuses et mystérieuses...Qu'en Afrique, deux et deux ne font pas quatre nécessairement et qu'il y a toujours, implexe à cette addition, quelque unité en deçà ou au-delà du résultat admis dans le monde des Blancs. (OLBQ, 1979, p. 155)

L'auteur met alors en exergue un discours dans *LINI* où on peut comprendre quelque chose d'anormal. Cet anormal n'est en rien semblable au merveilleux d'une fiction convenue car l'impossible peut bien devenir possible dans des cadres bien propres et cela particularise quelquefois tout un continent dans bien des domaines. Les qualificatifs « *bizarre, étrange, lointain* » reconnus à l'exotisme créent des malaises polysémiques aux yeux de l'Occidental, réputé rationnel.

T. Todorov (1989, p. 356) examine la dimension contradictoire de l'exotisme : valoriser ce que l'on ne connaît pas, ou ce que l'on connaît moins. Il parle d'« *un éloge dans la méconnaissance.* » « L'exotisme », écrit-il, « *est un mode de relation à l'autre dont le postulat est que l'autre est essentiellement différent de soi.* » A cet égard, renchérit-il, « *l'exotisme et le racisme procèdent de logiques similaires.* » Au contraire du racisme, l'exotisme attribue, toutefois à la différence, une valeur positive. En ce sens, l'exotisme valorise non un contenu stable, mais un pays ou une culture définis exclusivement par le rapport que l'observateur entretient avec eux. L'exotisme valorise ce qui est étranger, étrange ou inconnu et, partant, suppose que l'autre ne soit pas connu intimement sous peine que s'estompe son

---

<sup>5</sup> Ethnie au sud du Bénin. Les gentils sont les Fɔn et la langue que parlent ces gentils est fɔn.

pouvoir d'attraction. L'exotisme est, dans une large mesure, une attitude paradoxale.

Il nous semble y avoir là une définition assez complète de l'exotisme qui prend en compte les deux versants du thème. Ces quelques traits évoqués par rapport à l'exotisme ont pour rôle de déterminer les enjeux et les sources de l'exotisme qui sont pour la plupart d'ordre idéologique, politique et économique. C'est à travers l'exotisme que l'Europe appréhende le monde ou domine le reste du Monde. C'est pourquoi, des auteurs postcoloniaux comme D. Chakrabarty (2009, p. 381), cité par Jean-François Staszak dans son article « Qu'est-ce que l'exotisme ? », invite à « provincialiser l'Europe », c'est-à-dire à ne plus la considérer comme un centre et une norme : un ici absolu.

## 2. L'exotisme et particularisme chez OLYMPE BHELY-QUENUM

Si l'exotisme relève d'un point de vue, d'un discours et d'une construction, nous allons examiner, comment, à travers un processus de déconnection du contexte, l'Europe arrive à juger les œuvres africaines comme étant étranges, lointaines, bizarre. Cela nous permet d'aborder quelques particularismes africains dans les œuvres, objets d'études.

Si l'exotisme littéraire se caractérise par l'apparition de l'étranger dans une œuvre, si l'originalité première de l'exotisme est de réaliser l'identification de l'objet de la quête et des lieux et de l'espace, ces derniers deviennent alors les éléments mêmes de recherche. L'écrivain crée alors un monde extraordinaire qui le rend particulier et fera objet de critiques qu'on le veuille ou non. On pourrait se demander alors : pour qui l'écrivain écrit-il ? Pour un public, à coup sûr qui le critiquera ?

La réputation des auteurs africains est basée sur la surface commerciale de leur éditeur. Pour nous, en effet, le refus d'une maison d'édition de diffuser un roman typiquement africain est lié à d'autres facteurs qui se réduisent aux doses très concentrées des stéréotypes<sup>6</sup> et clichés qui mettent fin à l'universalité, dans une œuvre littéraire. Il s'agit là d'un manque d'originalité, un élément indispensable pour qu'il y ait communication véritable en littérature. Ce manque d'originalité, dans notre présente analyse s'assimile à une idée participant à une tradition culturelle basée sur l'oralité que nos auteurs, objets d'études,

---

<sup>6</sup> La notion de stéréotype est ambiguë. Habituellement, on distingue le cliché et le stéréotype. Le premier relève de la stylistique et se définit comme un effet de style figé par l'usage, manifestation d'un servile esprit d'imitation. Le second est une idée préconçue, une croyance exagérée associée à une catégorie, et ne concerne pas uniquement le domaine littéraire. L'écriture exotique joue de ces deux procédés, soit en utilisant des clichés pour signifier le caractère étranger d'un univers ou d'un personnage, soit en reprenant une thématique par avance assignée à tel espace lointain.

revendiquent. Ces notions attestent un manque d'imagination et sont donc négatives en elles-mêmes. Il se pose alors le problème du réalisme dans les œuvres à condition qu'elles s'établissent sur des normes culturelles, idéologiques dont seules ces notions soient les éléments de références.

L'exotisme de Segalen se détache de toute représentation convenue pour peindre l'autre, dépourvue de l'idéologie occidentale. Surtout OLBQ et les autres auteurs d'études, malheureusement, en se détachant à leur tour de l'exotisme même africain, s'inscrivent dans un autre réalisme, celui-là européen, et c'est là que ces auteurs nous étonnent. Ce qui dérange, ce n'est pas la personne même de ces auteurs. Ce sont à coup sûr les termes de leur pays natal, irremplaçables d'ailleurs, inhérents au virtuel. Ils font preuve d'un abus. Ils utilisent des mots dont les sens portent atteinte à la grammaticalité française. Tout ceci crée une dichotomie au niveau du langage. Ce qui fait dire à Lucien Guissard :

L'œuvre des écrivains est mélangée. Le démarrage est lent... Il faut leur souhaiter de polir sans relâche une langue volontiers commune... C'est le langage qui demande encore des soins... (Guissard, 18 septembre 1960)

Curieusement, nos auteurs sont l'objet de critiques au niveau de la langue. C'est dans ce sens qu'on pourrait comprendre, l'un de ces écrivains, OLBQ (1973, p. 6), lorsqu'il déclare : « *Les véritables écrivains africains sont ceux qui n'ont pas honte de leurs traditions et coutumes qu'ils peignent sans falsification* ».

Le dictionnaire Robert (2016) définit le mot *falsification* comme « action de falsifier, d'altérer, de dénaturer volontairement quelque chose pour tromper. » Par exemple, ce qu'OLBQ dénature, c'est son cadre de description, l'espace, ses personnages afin de leur insuffler un nouveau souffle qui atteste de son exotisme. Son exotisme réside dans sa manière de valoriser sa culture, ce qui du reste crée une distanciation au niveau de « l'autre », et donc le caractère lointain. Il va au-delà du message des lieux grâce au langage. Il prend pied dans le monde des âmes en nous racontant une aventure, dont le pittoresque, tantôt cruel, tantôt incongru, se charge progressivement d'une signification psychologique inattendue. Dans *UPSF, Affognôn*, un personnage prisonnier, décide d'en finir avec la vie au moment où Ahouna dort. Son cadavre est découvert par le garde Hounnoukpo qui se hâte d'avertir les Européens présents, Toupilly et Mauthonier :

Affognon s'assit, mit la boucle de la ceinture entre ses doigts de pied et, en tirant sur l'autre extrémité du morceau de cuir (...):

Gou<sup>7</sup>, mon père a été ton forgeron et ton serviteur ; je n'ai jamais cru en toi ni en aucun dieu, mais c'est vers toi seul que toute ma pensée se dirige à cet instant de ma vie. On a coutume de te sacrifier des chiens ; je suis moins qu'un chien, je suis au-dessous de la bête puisque je ne suis pas un homme libre, mais c'est ma personne tout entière que je t'offre en sacrifice, car tu es un dieu pareil aux autres, un inconnu et un invisible (...)

Il n'était pas onze heures, et le corps d'Affôgnon prenait déjà des proportions extravagantes. Quelques mouches étaient subrepticement entrées dans le cachot quand Hounnoukpo l'avait ouvert ; lorsqu'on l'ouvrit de nouveau pour l'enterrement, les mouches étaient en pleine action. (OLBQ (1960, p. 204-209)

OLBQ conduit le lecteur à une synthèse du réel dont les souvenirs contribuent malgré tout à une explication du destin et c'est là que se trouve son exotisme, un véritable dépassement qu'il opère. L'exotisme d'OLBQ demeure une fenêtre sur sa vie intérieure qui se justifie par son milieu social : offrir des sacrifices aux dieux. L'artifice lexical « *gou* » est entaché de signaux codés où se révèlent les réalités étrangères, au Bénin, qui ne sont pas découvertes mais reconnues à travers ces particularismes. Le lexique renvoie aussi aux représentations préconçues qu'élabore l'imaginaire social qui devient code de vie normale dans un contexte culturel donné et admis. La coutume socio-culturelle d'OLBQ veut que les corps des suicidés soient jetés aux charognards, par exemple. Ainsi Toupilly, un Européen, fit appel au devin Djékou qui « fera connaître la volonté des dieux » car renchérit-il : « *Je tiens à respecter les coutumes des aborigènes de la terre dont je suis un hôte et que je commence à considérer un peu comme la mienne aussi...* » (OLBQ, 1960, p. 211)

On comprend que Toupilly se trouve devant une réalité à laquelle il ne peut se soustraire car l'expression « *je tiens à respecter les coutumes des aborigènes* » en dit long. L'implicite sémantique laisse deviner que ce n'est pas trop son affaire, qu'il n'est pas habitué à cette façon de faire. Il prend alors ces réalités comme étant une étape indispensable pour une véritable communication. L'exotisme chez OLBQ, on le voit, a une finalité : rendre chaque objet qu'on présente aux lecteurs avec son odeur, son dessin, sa couleur, l'ensemble complet de l'existence et de la manière de faire de tout un peuple :

---

<sup>7</sup> *Gou, Ogoun, Ogou* : Cette graphie est empruntée à un alphabet autre que celui du français, et n'apparaît en général que dans des contextes spécialisés. Gou signifie en langue *fɔn* : Dieu de fer, de l'oxyde ferreux extrait du minerai par les forgerons. Tous les outils construits en métaux divers, sauf les métaux précieux (or, argent...). L'avions et la locomotive sont des matérialisations terrestres d'Ogoun.



Djékou, en murmurant des incantations, offrit les morceaux de kola à la terre, au ciel et aux quatre points cardinaux, puis aux dieux et aux mânes des ancêtres, enfin au corps d’Affôgnon recouvert de pagne ; après cette cérémonie, il ouvrit soudain ses mains jointes jusqu’alors, en laissant tomber les quatre quartiers de noix qu’elles renfermaient. (...)

Les dieux n’avaient pas changé d’avis... On jeta le corps d’Affôgnon dans la fosse creusée deux heures plus tôt par un petit groupe de prisonniers, et l’oncle Djékou y laissa tomber les quartiers de kola dont il s’était servi pour consulter les dieux. On boucha le trou, et le vieil homme retourna chez lui, les entrailles et le cœur noué. (OLBQ, 1960, pp. 212-213)

Cet extrait assimile des énoncés à caractères ethnographiques et géographiques qui confirment l’authenticité africaine. Ce faisant, OLBQ s’éloigne de l’expérience commune du lecteur et crée une écriture paradoxale d’une réalité mal connue qui ne peut s’incarner qu’à condition de concilier l’étrangeté dénotative sous-jacente. Sa force est de créer un discours irréal qui se veut réalisable et accepté dans un univers spécifique compte tenu de cette dose de croyance. Son écriture désigne parfois cette réalité spirituelle que le discours a des difficultés à appréhender.

Dans *LINI*, le lexique se retrouve dans chacun des personnages différemment et se résume en ces termes. Ainsi Marc parle respectivement de « *grandes forces africaines* » (*LINI*, p. 45) ; « *les forces premières de l’homme (...), les forces parapsychologiques* » (*LINI*, p. 279) ; « *des forces de l’Afrique traditionnelle* » (*LINI*, p. 176-282) ; des « *puissances ancestrales et de forces obscures de chez nous* » (*LINI*, p. 116) ; « *les puissances innommables* » (*LINI*, p. 184) ; de « *forces obscures qui échappent à toute logique* » (*LINI*, p. 64) pour répondre aux Européens qui souhaitent être initiés à « *cette puissance ...presque occulte* » (*LINI*, p. 240) dont parlait Corinne. Implicitement se laisse envisager le caractère d’étrangeté, de bizarre, d’incompréhensible dans ce roman. Le lecteur se retrouve ainsi face à des réalités que seul, l’initié à ces forces peut appréhender : est-ce là le but du romancier ? Ecrire pour tomber dans l’impasse linguistique où une multitude d’interprétations, dont le sens des mots, pose problème dans le discours ?

La mort de Djessou dans *LINI* surprendrait celui qui n’est pas averti de ces réalités. En effet,

La foudre est tombée ; Djessou est mort (...). C’est que les divinités se seraient liguées contre lui (...). Le silence tomba et le grand du Dieu-Tonnerre pénétra dans la case de Djessou au toit calciné, (...) Le grand-prêtre aspergea le corps avec une décoction dans une gourde qu’un de ses acolytes lui présenta (...).

Impossible ! Impossible ! Impossible !

Ô impossible !

Les dieux ne tuent pas les purs !  
Les purs meurent tranquilles  
Guidi-gbâ ! Guidi-gbâ ! Guidi-gbâ !  
Agbâ ! Agba ! Agbâ !... (OLBQ, 1979, p. 344)

L'étrangeté chez OLBQ, ici, se caractérise par un style descriptif appliqué à des réalités éloignées. La foudre a été déifiée et donc personnifiée et en conséquence pourrait tuer, nous laisse voir OLBQ. Une note en bas de page résout à coup sûr le problème afin d'éviter toute polysémie linguistique. L'écriture, loin de s'inscrire dans la tradition reconnue<sup>8</sup>, participe à un exotisme littéraire à l'éclat de la vie tropicale : il s'agit d'un ailleurs qui demeure inaccessible et fascinant, fascinant parce qu'inaccessible.

Marc qui s'exclame devant un coq noir qui lui barre la route vers minuit, l'empêchant de continuer son petit chemin, lui qui était habitué aux forces obscures :

Sur son chemin, un coq traversa la route ; Marc étonné murmurait : "Etrange ! Vraiment étrange !... Un coq à pareille heure ? Quand les phares lui firent apercevoir un python qui ondulait dans l'avenue tandis que ses oreilles percevaient des bruits lointains. Que se passe-t-il ? C'est vraiment l'heure à laquelle les puissances du monde nègre se déchaîneraient et se manifesteraient ? (OLBQ, 1979, p. 211)

Ainsi les réalités et croyances africaines sur la nature desquelles la lumière est loin d'être faite deviennent des problèmes caractérisés par une inquiétude métaphysique et philosophique. L'exotisme n'est plus désormais un moyen de créer ou de susciter une attention à des aspects qui déroutent, mais constitue des faits, qui en eux-mêmes demeurent insignifiants pour des personnages, qui ne sont pas familiarisés avec cet univers. L'exotisme d'OLBQ, à notre sens, oppose deux types de sociétés : celle riche, représentée par l'Europe et celle de l'Afrique, pauvre et heureuse. En dés-exotisant ses personnages, en les rendant innocents, OLBQ s'exotise et propose une critique à travers ses écrits. L'antithèse, rappelons-le, est riche d'un développement philosophique que seul l'esprit averti peut comprendre...

Paradoxalement, on constate un certain refus catégorique, chez OLBQ de localiser avec détail l'endroit ou le cadre où se déroulent la plupart des actions de ses romans. Il ne donne jamais le nom authentique des villes mais crée tout simplement des noms de toute pièce à partir de sa langue *fɔn* ou *yoruba*. Comme on le sait, tout patronyme en Afrique est porteur de signification. Ainsi on

---

<sup>8</sup> Nous pensons ici à Balzac : sa théorie sur le réalisme littéraire.

imagine que les noms donnés aux villes laissent voir des réalités socio-culturelles qui leur sont liées. OLBQ considère alors plus utile le symbolisme que l'exactitude géographique. Si le lecteur ne partage pas la même langue que l'auteur et encore moins ne parle pas la langue *yoruba* : que se passe-t-il ?

Dans *UPSF*, l'action se déroule au nord du Dahomey : « Mon père s'appelait Bakari, (...), véritable homme du Nord », (*UPSF*, p. 12) qui demeure un endroit vague et sans précision. *Kiniba*, par exemple, village d'Ahouna, n'a jamais existé. C'est un nom créé par l'auteur. L'origine du mot trouve sa naissance dans une langue étrangère à celles parlées au Bénin. Il provient du Swahili et signifiant « le lion a cherché l'horreur, le malheur ». Ceci pour justifier le malheur qu'a connu le village dans le roman. De plus, *Ganmê* est un mot *fɔn* signifiant « encercler dans les fers. » En effet, la prison dans le roman se situe à *Ganmê*. *Le Chant du lac (LCDL)*, quant à lui, se situe en pays *fɔn*, au sud du Dahomey, actuel Bénin. *Hadomé*, pays où se situent les événements du roman, *Le chant du lac*, est une anagramme du nom Dahomey qui n'a jamais existé non plus. Les langues que parlent les personnages confirment nos propos :

Héélu ! Héélu<sup>9</sup> ! murmurèrent les auditeurs » ; « De taille élancée, vêtue d'un bubà<sup>10</sup>, drapé de pagens en cotonnade imprimé et la tête serrée dans un foulard en soie de tons marron et jaune, Mme Ounéhou sortit de sa maison. (OLBQ, 1965, p. 18 ; 29)

Dans *LINI*, OLBQ use de matériaux propres à son milieu, à sa culture pour donner à son récit une atmosphère intérieure, une touche africaine, relevant par ce « *fa*<sup>11</sup> » une richesse du patrimoine culturel africain : il s'agit d'un procédé qui lui est propre et dont l'objectif est de donner au discours littéraire une couleur locale, c'est-à-dire d'enraciner le discours dans un univers propre à l'Afrique. En plus de mots africanisés ou propres au contexte africain, le langage hybride de cet auteur contient aussi des mots d'origine de sa langue maternelle. Il essaie de lutter contre le stéréotype de l'auteur africain en créant son propre langage à la fois africain et individuel.

Le récit, rappelons-le, se déroule dans deux mondes : celui occidental et africain où Marc Tingo, spécialiste de la science occidentale doit être initié aux

---

<sup>9</sup> Cette graphie est empruntée à un alphabet autre que celui du français, et n'apparaît en général que dans des contextes spécialisés. *Héélu !* signifie en langue *fɔn* : Malheur ! Malédiction, in *Le chant du lac (LCDL)*, p. 18

<sup>10</sup> Cette graphie est empruntée à un alphabet autre que celui du français, et n'apparaît en général que dans des contextes spécialisés. *Bubà* signifie en langue *yoruba* : chemisette de femme, sorte de marinière, in *Le chant du lac (LCDL)*, p. 29

<sup>11</sup> Divinité qui prédit l'avenir.

forces nègres archaïques, sans autre précision détaillée. On comprend alors l'origine du titre donné à ce roman qui n'est rien d'autre que la synthèse de son contenu qui annonce l'initiation aux pouvoirs mystiques. L'univers spatial dans lequel se déroule l'intrigue est vague, sans précision et ne retrouve nulle part ; un univers rempli d'être vivants en communauté avec des indices toponymiques : « Djên'kêdjê, Ganmê, Zata<sup>12</sup> ». Seuls ces indices attestent qu'on se retrouve en milieu *fɔn*, une ethnie du Sud du Bénin car ces mots<sup>13</sup> ont une signification dans la langue *fɔn*.

Quant à *UEDA*, la localisation n'est pas précisée : *Yougourou*, village du père d'Ayao n'existe pas. A ce sujet, citons juste le commentaire qui a suivi le roman :

On pourrait en conclusion, se demander pourquoi OLBQ ne précise pas le pays dans lequel vit le héros de son roman, *Un enfant d'Afrique*. A coup sûr, l'écrivain se fonde sur des souvenirs d'enfance dans son pays natal ; mais il est tout à fait clair qu'il veut que son livre soit lu non seulement dans sa patrie, mais aussi dans d'autres pays africains. Il semble donc que le cadre d'*Un enfant d'Afrique*, c'est, tout d'abord, les pays limitrophes du golfe de Guinée tel que le géant Nigéria, le pays le plus peuplé d'Afrique. Il ne s'agit pas, certes, d'un fait du hasard si les noms du Nigéria et des villes Ifè, Ibadan, Lagos, Enugun apparaissent dans le livre, à côté de ceux qui relèvent de la pure fiction. (OLBQ, 1970, p. 328)

Seuls des indices linguistiques permettent de situer *Yougourou* : les enfants parlent soit le yoruba, soit le bambara, soit le haoussa. On est donc bien dans une région vague de l'Afrique. Dans chacun des romans, OLBQ intègre donc des formes issues de la littérature orale africaine. Il puise dans sa langue et dans sa culture pour donner un parfum authentiquement africain à ses textes. Pour nous, il s'agit d'une véritable intégration car elles prennent place dans le texte, non comme simple ornement sociologique mais en tant que vrais articulateurs destinés à déstructurer le récit en tant que récit en s'inscrivant dans une position purement panafricaine.

On pourrait nous reprocher de ne pas avoir replacé nos propos dans la littérature africaine existante. Nous avons estimé, pour pallier toutes critiques objectives, de puiser nos analyses dans le même univers socio-culturel qu'OLBQ, le Bénin actuel pour vérifier si le phénomène se généralise et se constate dans

---

<sup>12</sup> Cette graphie est empruntée à un alphabet autre que celui du français, et n'apparaît en général que dans des contextes spécialisés.

<sup>13</sup> Cette graphie est empruntée à un alphabet autre que celui du français, et n'apparaît en général que dans des contextes spécialisés.

l'espace ouest africain francophone. Cela justifie les marques de particularismes et autres qui se rencontrent au niveau des écrits de ces écrivains, objets d'études : il s'agit respectivement du Béninois HP avec son roman *DOMI*, du Sénégalais SO avec *LDN* et de l'Ivoirien AK avec *LSDI*.

### 3. Exotisme et particularisme chez les auteurs d'intertextualité

Si nous les avons choisis, c'est parce qu'ils répondent aux mêmes caractéristiques qu'OLBQ. En effet, Doguicimi (*DOMI*) de Paul Hazoumè (HP) est tout à la fois, un document sociologique et historique et un roman à l'éloge de la dignité féminine noire. En effet, le titre Doguicimi (*DOMI*)<sup>14</sup> même donné à l'ouvrage, rappelons-le, est, une métonymie signifiant en langue *fɔn* : « *remarquez comme je suis différente, unique... aussi bien au physique qu'au moral ou distinguez-moi* ». Il s'agit là d'une véritable catachrèse car dans *DOMI*, tout laisse imaginer des messages authentiquement africains. Pour s'en rendre compte, il suffirait, de se référer à son titre. Celui-ci porte le nom de son personnage principal, Doguicimi, la remarquable épouse du prince Toffa qui est considérée comme un archétype *danhoménou* de la beauté, de la générosité, du courage et de la grandeur d'âme. Les qualificatifs sont nombreux : un archétype de fidélité, cette vertu qui, en amour comme en toutes choses, est compliquée.

Hazoumè Paul, tout comme OLBQ, a réussi à donner à sa langue *fɔn* une saveur béninoise en insérant dans ses textes des éléments empruntés à la tradition orale et à la littérature : expressions littéralement traduites, stéréotypes, calques, images, chansons et proverbes puisés dans la culture *fɔn* ou *goun*, une langue toujours parlée au sud-est du pays. Il a souvent choisi des mots authentiquement *fɔn* au lieu des termes français : « *bambou*<sup>15</sup> » au lieu de mètre, des expressions qui désignent la couleur typiquement de la cour royale d'Abomey quand on sait que dans ce lieu les banalités sont souvent interdites. Au terme « année », il a préféré le terme « *saison sèche* » dans la séquence suivante : « *Il s'est passé six saisons sèches entre la première guerre de Hounjroto et l'arrestation de DOMI* » (Hazoumè, 1938, p. 308)

Face aux événements narrés, le lecteur se trouve alors confronté à deux possibilités de compréhension : une interprétation qui lui est donnée comme explicite et assurée celle de la grille culturelle *fɔn*. Une autre interprétation, beaucoup plus implicite, est suggérée seulement par quelques indices sans commentaire qui créent le doute et orientent le lecteur vers d'autres hypothèses que celle qui est donnée comme irréfutable. Nous nous référons à l'histoire du

---

<sup>14</sup> Cette graphie est empruntée à un alphabet autre que celui du français, et n'apparaît en général que dans des contextes spécialisés.

<sup>15</sup> Le mot est une unité de mesure authentiquement dahoméenne.

prince héritier qui demande à Doguicimi de devenir son épouse, et à la réaction de cette dernière, manifestée par son refus sans conditions et insolent :

Tu souhaites, peut-être, en secret, que les ancêtres et les fétiches de ta famille te délivrent de l'amour de Toffa qui assiège ton cœur malgré toi ? L'héritier du trône saura trouver un philtre qui te débarrassera infailliblement de l'amour qui t'importune, proposa une princesse (...)

Noucounzin, qui n'avait pas encore remarqué la colère de Doguicimi, lui lança une dernière supplique : Ne rejette pas notre sang, Doguicimi. Tu oublies que Vidaho est prince royal.

Ces paroles, qui signifiaient pour elle le mépris des princesses pour son mari, la firent éclater : "Toffa aussi est prince du sang (...)

Femme du peuple, j'ai été élevée avec l'idée de ne jamais me prostituer quand le Destin aurait fait de moi l'épouse même d'un esclave, car tous les ancêtres se dresseraient contre celle dont la conduite déshonorerait sa famille. Même malheureuse en ménage, je dois y demeurer jusqu'à la fin de les jours et garder la pureté et la fidélité de l'épouse digne de ce nom (...)

Je serais même une princesse que je n'userais jamais de la liberté d'amour que la coutume vous donne. Il m'aurait suffi d'aimer un homme. Aucun sortilège, aucune promesse, rien ne peut me détacher de Toffa. (Hazoumè, 1938, p. 251-252)

L'exotisme de HP est son refus de placer les principaux protagonistes du récit, le narrateur textuel et le lecteur dans un même univers culturel. Seuls le narrateur textuel et les personnages du récit parlent la même langue, le *fon* et le français à travers un discours et un code propres aux réalités coutumières. Ce choix d'une écriture « à la manière *fon* » est donc bien entendu une attitude de l'auteur qui lui permet de jouer sur plusieurs modes d'écritures : soit créer un effet de doute, de surprise, en donnant à sa langue, un caractère inhabituel et étrange, soit créer une complicité avec un éventuel lectorat *fon*. Il entend ainsi témoigner et valoriser l'authenticité culturelle des sociétés africaines en fixant une parole originelle, longtemps reléguée au rang de folklore et apporter là la preuve du bilinguisme. Son exotisme réside dans sa stratégie à opérer cette transformation du français et crée, revendique une identité qui consistait surtout à parsemer le texte français de mots empruntés à des langues locales : le cadre, les personnages, tout ce qui constitue le vernis littéraire semblent confirmer nos analyses et participent au caractère exotique de ce roman :

Les armes de ses soldats avaient rendu Agaja maître d'une grande partie de cette ville. Seul le quartier Docomê protégé par les Agoudas lui échappait. Ces Blancs eussent été blâmables s'ils avaient abandonné leurs alliés. La fidélité des Agoudas leur fait honneur, au contraire. Soyons justes. C'est au concours des Gincis et des Zojagués seuls que les Danhoménous durent de

trionpher définitivement sous le règne de Tégbésdou. (Hazoumè, 1938, p. 52)

Ce faisant, il reprend les procédés de Jean-Loup Chiflet (2001) dans son opuscule *Sky, my husband ! Ciel, mon mari !* qui s’amuse à traduire mot à mot<sup>16</sup> en anglais des expressions idiomatiques françaises et en français des expressions idiomatiques anglaises. HP recrée une langue française en introduisant des expressions idiomatiques *fɔn* comme « *le soleil a tourné le cou* » pour dire que le soleil s’est couché, (1938, p. 361).

Le langage de HP varie et n’est souvent pas le même partout. Il prend en compte le cadre social de ces personnes qui sont pour la plupart analphabètes et hésite pour ainsi dire entre des hauts et des bas accidentels, entre la recherche d’un récit évolué à l’ancienne tradition, celle du Dahomey, actuel Bénin. HP devient alors pour ainsi dire un traducteur et un transcripteur des réalités typiques de la cour royale, cadre référent<sup>17</sup> de son roman surtout quand on sait que dans ce milieu, la tradition doit être respectée à la lettre. Il substitue aux messages des informations linguistiques qui apportent plus de précision au fonctionnement de sa langue *fɔn*.

L’étrangeté de HP trouve sa raison d’être dans les propos de Georges Balandier pour qui *DOMI*, de par sa structure, n’est pas un roman au sens habituel du genre. Il relève ainsi l’insolite qui s’y trouve. Pour se justifier, il conclut que *DOMI* est « une œuvre complexe, peu respectueuse des genres, trapue et confuse comme le continent où elle naquit » (Georges Balandier, 1950, p. 393). On comprend que chez HP, les êtres et les choses revêtent un caractère spécial, celui de se conformer à la tradition ancienne, à l’âme africaine que seuls les Indigènes peuvent apporter à l’Occident, cette dimension vivante et psychologique des réalités ethnographiques, relevant ainsi au second degré les normes littéraires admises ou voulues, celles de l’universalisme que devrait avoir toute production littéraire.

Qu’on se souvienne qu’à sa parution, *LSDI* d’AK fut refusé par les maisons d’éditions à Paris. Un tel refus pourrait susciter la curiosité des critiques littéraires pour en comprendre les motifs : est-ce parce que l’art d’écriture de l’auteur ne répond pas à celui recherché dans l’arène parisienne ou y a-t-il d’autres critères ? Selon le rapport qui a été fait par le rapporteur François-Régis Bastide, le roman était mal écrit et il n’avait pas pu dépasser le cinquième feuillet. On imagine que l’auteur se particularise sans doute par une écriture car on se serait attendu à ce qu’AK écrivît à la manière de Camara Laye, auteur du prestigieux roman *L’Enfant noir* qui faisait la fierté de tout un continent par le

---

<sup>16</sup> C’est nous qui le mentionnons.

<sup>17</sup> Il reproche à HP d’avoir surtout parlé de la cour royale et de n’avoir pas accordé une place de choix à la vie et aux usages du peuple. Se référer à Lifchitz Déborah, « HP, 1938, *DOMI*, Paris, Larose, 511 p. » in *Journal de la société des Africanistes*. T.VIII, Fasc. I, 1939 : 210-215

contenu bien ordonné. Mais sa situation d'écriture est bien différente. D'abord, il essaie de malmener le français simple, neutre et sans relief appris à l'école en le malinkisant, c'est-à-dire en transposant directement en français des manières de dire, de sentir, de dialoguer propres au malinké, qui est la langue dans laquelle il pense et rêve.

Le titre du roman confirme parfaitement cette démarche. Il s'agit là chez AK de véritables transpositions-traductions et transpositions-inventions et les lecteurs malinkés reconnaissent l'expression sous-jacente dans leur langue. Ensuite, il va truffer le récit de calques proverbiaux malinké donnant à son texte une allure typiquement africaine puisque la joute par proverbes est très recherchée dans le rituel du dialogue social en Afrique de l'Ouest. Le discours d'AK devient ainsi un lieu de rencontre entre deux instances lectorales, celle de l'enchaînement des faits et celle de leur représentation africaine. Le code linguistique, à en croire Naget Khada, impose habituellement ses normes et ses orientations à ce que l'on voudrait dire.

AK l'a appris à ses dépens. Son discours crée des valeurs sémantico-référentielles nouvelles qui entraînent des phénomènes de variation dans la communication du sens surtout lorsqu'il s'applique à faire découvrir au lecteur les réalités culturelles ou idéologiques africaines : « *Le marabout grogna un soufflant « bissimilai », mais bafouilla le titre de la sourate à réciter dix-sept fois, grasseyait le nom du verset à dire sept fois* » (Georges Balandier, 1950, p.116)

L'exotisme d'AK réside dans le fait qu'il se surprend à défranciser la langue française sans qu'on puisse parler de transposition à partir du malinké. Il insère l'usage des mots d'origine islamique et non intégrés définitivement à la graphie du français et confirme son identité africaine. Lui-même conscient, nous fait cet aveu :

Lorsque j'écrivais LSDI, je n'étais pas aussi averti des questions littéraires. À cette époque je connaissais bien la langue malinké (...) Avant, je n'avais qu'un seul but : exprimer ce que la personne pensait sans trop me soucier de la forme. (Notre librairie, n° 103, Octobre-Décembre 1990, entretien avec Bernard Magnier).

L'exotisme d'AK, c'est aussi sa volonté d'établir une autre rupture sur le plan de l'expression romanesque en usant d'une écriture complexe qui combine, d'une part, des faits de langue, à travers une interférence entre français et malinké, lisible dans des effets de traduction, et, d'autre part, un processus d'oralisation du récit. Il arrive à produire des créations personnelles en faisant varier les suffixes qu'il associe à différents radicaux pour générer des nominaux, d'où son néologisme : « *Son père mort, le légitime Fama aurait dû succéder comme chef*



de tout le Horodougou. Mais il buta sur intrigues, déshonneurs, maraboutages et mensonges » (Notre librairie, n° 103, Octobre-Décembre 1990, entretien avec Bernard Magnier).

On comprend mieux les conclusions de G. Ngal selon lesquelles AK se particularise en se prêtant à des normes originales, telles qu'elles fassent évoluer une fiction verbale dont la conclusion est de doter les néologismes d'un sémantisme révélant une épaisseur culturelle nouvelle. Le discours devient lourd, change l'usage jusque-là admis et comporte un double souci d'expressivité : « *Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume...* » (Notre librairie, n° 103, Octobre-Décembre 1990, entretien avec Bernard Magnier).

Cette expression « *avait fini* » dans son écriture littéraire fonctionne comme une interférence linguistique de nature lexico-sémantique et entraîne une malinkisation de la langue française. Elle est synonyme d'africanisme et atteste dans le texte romanesque la vision du monde qu'il comporte. AK, lui-même, s'exprimant sur l'usage du français, nous explique sa stratégie. Selon lui, en effet, l'écrivain africain, renchérit-il, a deux possibilités : « soit, il raisonne en français et écrit, soit il raisonne dans sa langue maternelle et écrit en français. » Chez lui, c'est la langue orale, le malinké qui sous-tend la syntaxe française avec l'utilisation des mots et expressions étrangers et divers. Ces derniers constituent une sorte de réappropriation de la langue française dont lui-même a conscience :

Dans cet univers le français universel sera malmené, écorché. C'est bien fait pour le français universel, il l'aura mérité. On ne subjugué pas, ne viole pas innocemment tant de peuples dans l'univers en continuant à rester jaloux de sa virginité, à conserver sa virginité. (Discours prononcé par AK à Francfort, le 5 Octobre 1980)

R. Barthes dans son célèbre article « Structure du fait divers », publié en 1962 dans *Médiations* et repris dans *Essais critiques*, en 1964, donne une définition du fait divers. Pour lui, en effet, un fait divers serait une information monstrueuse, analogue à tous les faits exceptionnels ou insignifiants (...) il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même (...): désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme, à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs. L'exotisme d'AK ressemble bien à cette définition de Roland Barthes et s'opère à travers un certain nombre de déplacements aboutissant à des interférences entre le lieu où se déroule la scène et d'autres lieux, entre le temps présent et d'autres moments du temps. OLBQ tout comme AK, évolue dans un univers linguistique

très riche et varié. On imagine alors la richesse des langues vernaculaires d'Afrique de l'Ouest et l'impossibilité de trouver en français académique le mot ou l'expression juste qui rendra le mot ou l'expression malinké ou *fon*, comprenant qu'il fallait nécessairement déstructurer le français de France. Ce faisant, ils confèrent au propos de Massa Makam Diabaté un caractère fort spécial. En effet, Massa Makam Diabaté, écrivain sénégalais, répondant à une question de Bernard Steichen sur la notion des littératures nationales disait ceci :

J'essaie de donner à mon français, qui n'est pas le français de France, une coloration africaine, en y mêlant des proverbes, des récits et surtout en faisant, comme je l'ai toujours dit, quelques petits bâtards à la langue française [...]. (Ladislas Nzessé (2010, p. 251)

OLBQ, AK, HP, ayant adopté le français, doivent maintenant l'adapter et le changer pour s'y trouver à l'aise. Ils y introduiront des mots, des expressions, une syntaxe, un rythme nouveau. Ce qui du reste rentre en contradiction avec le français parlé en France et du coup pose la problématique de l'unicité de compréhension et d'interprétation de leurs écrits. Il s'agit à leur niveau d'une fantaisie contraire aux normes européennes<sup>18</sup> qui atteste de leur exotisme. Les éléments lexicaux de l'étranger, comme nous en avons recensé quelques-uns, émaillent leurs textes par leur néologisme, le nom de leurs personnages à connotation typiquement africaine, avec une toponymie renvoyant à un espace purement africain.

Ils utilisent aussi des mots qui n'évoquent pas une réalité précise mais créent une atmosphère implicite que le lecteur décode rapidement par des expressions mal connues. Ces mots pour la plupart figés entraînent l'imaginaire du lecteur vers des contrées bizarres, lointaines et attestent de l'exotisme de ses utilisateurs. Leurs objectifs, c'est de s'écarter d'une écriture trop rigide apprise à l'école.

Ainsi, pour fasciner leurs lecteurs et les faire participer aux réalités typiquement africaines, ils ont recours à des mots qui ne se trouvent pas dans la lexicologie française et créent donc pour ainsi dire une subversion morphologique et graphique. Il s'agit, à en croire à Jean Michel Djian (2010, p. 49), en parlant des auteurs ouest-africains et notamment d'AK, de « stratégies narratives et d'inventions syntaxiques et lexicales » qui tendent à rendre une

---

<sup>18</sup> Se référer à la notion de l'eurocentrisme des termes : l'Europe, ou plutôt l'Occident, s'arroge le droit de désigner ce qui est exotique, c'est-à-dire ce qui surprend, plaît ou choque en référence à une norme culturelle correspondant à l'aire euro-américaine.

réalité africaine dans le seul but de traduire sa vision du monde dans un discours traditionnel.

Le propre de ces auteurs est de jouer sur les deux tableaux, en favorisant à la fois une lecture bilingue, source de connivence, et une lecture unilingue, source d'exotisme, de leurs œuvres. La remarque de Makhily Gassama (1995) se justifie car ils « *cocufient la langue française en ramenant au domicile quelques bâtards faussement légitimés.* »

SO, auteur sénégalais du *LDN* n'échappe pas à l'exotisation. Sa production littéraire très riche a suscité de nombreuses études idéologiques et sociologiques plutôt qu'esthétiques. Qu'on se souvienne des critiques formulées par Dorothy S. Blair déjà évoquées à ce sujet. Pour cette dernière, on ne saurait entendre mieux SO que par son statut de plombier, de maçon, de soldat et de docker. En le lisant, ses lecteurs les plus curieux lui reprochent son style négligé, son esthétique douteuse et son médiocre talent d'écrivain.

Les raisons d'un tel statut reconnu pour SO sont liées au fait qu'il a été élevé dans différents milieux et par plusieurs parents pour la plupart divers. Elles se justifient également par le fait qu'il ait appris et exercé plusieurs métiers. Tout ceci, indéniablement, le conduit à pratiquer les langues diverses aux registres variés de ces métiers et milieux dans lesquels il vit. Tous ces éléments annoncent sa nature de multilinguisme le mettant dans un état diglossique à travers ses écrits. Il est alors tiraillé entre les différentes langues comme par exemple la langue de naturalisation (le français), celle acquise (le wolof) et celle de la mécanique ou de la pêche qui surgissent inconsciemment dans ses productions. Il rentre alors dans un conflit permanent avec ces langues ce qui, du reste aura un impact sur la réceptivité de l'œuvre.

Dans *LDN*, l'africanisme est une réalité très importante de l'écriture de SO dans la mesure où avec la langue d'écriture, on remarque d'autres éléments comme le temps, l'espace et surtout les thèmes et les personnages qui attestent de ce marqueur d'africanité. Ainsi son exotisme participe à une écriture de la langue française qui rompt avec le discours conventionnel respectant les normes prescrites et acceptées et le met désormais dans une position particulière et spécifique en rendant cette écriture « cramponnée » dans une sphère qui se veut africaine tout en écrivant en langue française.

SO décrit, dans *LDN*, la vie d'une communauté minoritaire à Marseille. Son objectif principal, en écrivant ce roman, est d'attirer l'attention sur l'existence déplorable des dockers noirs à Marseille, dont le destin s'est accentué par le manque de soutien des syndicats et la discrimination raciale. Ce faisant, SO crée une rupture avec les autres écrivains qui faisaient l'éloge du colonisateur de par leurs écrits. Le roman a vu sa naissance en 1956, en pleine période coloniale où la

plupart des auteurs écrivaient pour montrer les effets positifs du colonisateur. SO devient alors un créateur qui se particularise par son réalisme et son engagement. Ses personnages, ses récits qu'il décrit s'éloignent peu du vraisemblable. Il s'inspire d'une tradition orale dont il est resté solidaire, pour écrire en vue d'être le porte-parole des masses paupérisées. A ce sujet, l'avertissement de SO dans un autre roman *L'Harmattan* (1990) justifie l'écriture du romancier, car, ce dernier prétend parler comme un « griot » et en conséquence être le maître ou le dépositaire de la parole.

Ce faisant, il légitime son récit comme étant doté d'un pouvoir pour parler le registre de son peuple. On comprend alors pourquoi, dans le but de plaire à son peuple ou lectorat, il produit un discours directement accessible à son peuple en brisant les normes linguistiques de la langue dans laquelle il écrit afin de mieux intégrer les langues africaines. La question qui découle de cette façon qui lui est propre est de savoir si SO écrit pour une catégorie de personnes privilégiées par la langue, la région ou la race. De toutes les façons, tout laisse penser cela.

Cette question suscite une autre problématique, celle de savoir s'il est un écrivain habité par le sentiment géographique ? Pour répondre à cette préoccupation, lui-même ne nous fait-il pas cet aveu dans *Véhi-Ciosane* (2000), l'un de ses romans : « *je vous salue femmes d'ici, d'ailleurs. Profondeur océane ! Vous êtes terre* ». SO a donc un attachement à sa terre natale, à sa langue maternelle qu'il revendique. Et c'est pour cette raison que dans ses romans, il accorde une importance aux femmes, symboles de la tradition.

Si l'exotisme, en tant que construction d'une altérité géographique, opère un contraste entre deux groupes bien ordonnés : eux, ailleurs et nous, ici, et si l'ethnocentrisme est sans doute un invariant anthropologique, nous estimons que c'est bien en cela que se situe l'exotisme de SO pour la simple raison qu'il alterne des registres du français avec des parlers en langues africaines en œuvrant pour leur africanisation.

Son exotisme trouve sa raison d'être dans le fait qu'il emprunte au folklore sans le trahir et restitue la réalité africaine dans toute son éloquence, sa respiration et ses rythmes, donnant libre cours à son imagination. Ce qui est poursuivi ici, chez SO, c'est la détermination psychologique qui devient un objet de contre-littérature, capable de maintenir le réalisme littéraire et d'être un révélateur de la différence ethnologique et culturelle.

Si le romancier est fils de son temps, si son rôle est de peindre la réalité même si cette réalité est quelquefois entachée d'imaginaire, nous pensons

qu'OLBQ et les autres auteurs, objets d'études, sont des écrivains exotiques<sup>19</sup>. Leurs exotismes trouvent leur raison d'être parce que leurs écrits sont gorgés d'une certaine empreinte culturelle, issue du milieu où le roman a été produit. Nous estimons qu'il y a une présence de termes sociaux du décor et des termes de comportements des personnages du récit qui agissent selon un code particulier de valeurs explicites ou implicites qui jouent sur la compréhension du discours. Nous avons affirmé précédemment que dans ces conditions, seul le lecteur partageant les mêmes références culturelles et la même langue que l'auteur pouvait comprendre.

Le roman devient alors une affaire de cible et le caractère universel tant recherché se trouve en conflit avec les normes. Ces caractéristiques par lesquelles OLBQ ainsi que les autres auteurs, objets d'études, revendiquent implicitement une identité, sont les bases de ce qu'on appelle « exotisme » en littérature. Nous pensons qu'il s'agit à leur niveau d'un exotisme qui se veut inné dont ils ne peuvent se départir, pour la simple raison que leur langue d'écriture est aussi une langue étrangère, donc exotique pour eux. L'effet d'exotisme crée non seulement un écart entre le lieu de production du roman où ces mentions sont banales et le lieu secondaire de sa réception permis par l'opération de traduction où elles sont plus ou moins étrangères au lecteur.

La conséquence, c'est qu'OLBQ et les autres, objets d'études, deviennent, des écrivains détachés. Et ils le savent car la langue d'écriture rappelle constamment leur exotisme et leur colonisation. Selon Eugène Pujarniscle, la littérature coloniale est une colonisation par le moyen du langage car la tâche de l'écrivain colonial consiste essentiellement à revêtir d'une forme européenne une matière non européenne, à peindre le milieu colonial avec des termes accessibles à tous (1931, p. 174). OLBQ y arrive-t-il ?

Et c'est ici que se trouve le bien-fondé de cette étude car la littérature coloniale se veut à la fois exotique et aporétique, comme une littérature de l'écart, de l'entre-deux car, bien entendu, la pratique et l'idéologie coloniales sont définies par l'Occident qui décide de la recevabilité de l'esthétique ou l'art des écrivains colonisés.

Mais c'est le propre de l'imaginaire dans la littérature générale de rayonner. Les péripéties de nombreux romans sont émaillés d'emprunts<sup>20</sup>, de

---

<sup>19</sup> Au sens occidental.

<sup>20</sup> « Pour faire du *shopping*, achat de robes... », *LINI*, p. 46

calques<sup>21</sup> et de diglossies<sup>22</sup> attestant de leur exotisme dans une autre sphère. Ce point de vue se trouve également justifié chez OLBQ et les autres auteurs, objets d'études car ils se retrouvent toujours qu'ils le veuillent ou non en conflit avec les mots, des pensées coloniaux qui sont comme des archétypes dans leurs récits.

En fonctionnant de cette manière, OLBQ atteste de son africanité, même si la couleur de la peau en dit long et permet de donner raison à Lebel Roland (1931) qui précise la qualité de l'écrivain africain :

... La curiosité coloniale a changé d'objet. Naguère l'imagination et la sensibilité étaient seules excitées ; aujourd'hui c'est l'intelligence qui est sollicitée. Il ne suffit pas de faire beau, il faut aussi vrai... C'est vers l'étude de l'homme que s'est tourné l'effort de la littérature coloniale gonflée de curiosité humaine. A côté du savant, de l'historien, de l'ethnographe, du folkloriste, il y a place dans cette étude pour le romancier, capable de découvrir des nuances, des particularités, des rapports qui ont échappé aux techniciens (...) Ils ont par-dessus tout aimé le pays dont ils voulaient être les interprètes. (Cité par Robert Cornevin, 1976, p. 18-19)

En interprétant les réalités de leur pays respectif, ces auteurs pensent d'abord dans leur langue en cherchant désormais à réhabiliter le passé africain à travers ses traditions, coutumes et us les plus importants. Ils font connaître au peuple colonisateur, si l'on en croit Abdoulaye Sadju, le peuple colonisé sous l'angle de l'universelle humanité et non une espèce singulière grevée de tares et de vices incurables<sup>23</sup>.

Cette démarche, nous pensons qu'il faut être un véritable africain pour la revendiquer. Et nos auteurs, ils le sont et le savent très bien. Car, l'on ne doit pas être étonné de l'importance accordée à la superstition, aux sorciers, féticheurs, aux pouvoirs occultes dont l'impact sur la société moderne semble important et qui, justifient l'apanage des écrivains africains et non ceux dotés de bagages littéraires et linguistiques les plus reconnus.

---

<sup>21</sup> « J'ai l'impression que tu lui as posé des questions et des questions et qu'elle a eu du mal à te faire *garder un peu ta langue dans ta bouche*. », UEDA, p. 38

<sup>22</sup> « C'est quoi, un *tlatère* ? » pour dire « *tracteur* », LINI, p. 201 ; et dans LCDL, p. 34 : « *I doit être enrhumé... Et avec ça les mêmes qu'ont pas peur de s'baigner...I sont comme les martins-pêcheurs.* » pour écrire « *Il doit être enrhumé... Et avec ça les mêmes n'ont pas peur de se baigner...Ils sont comme les martins-pêcheurs.* »

<sup>23</sup> « *Littérature et colonisation* » in Présence africaine, n°6, p. 139

## Conclusion

En lisant OLBQ ainsi les autres auteurs, objets d'études, le lecteur renoue avec une réalité et une image de l'Afrique mystérieuse que l'on imaginait morte. Si l'on se réfère aux critiques, c'est à coup sûr AK qui a poussé plus loin en insérant des éléments narratifs empruntés à l'oralité, qui est le propre de l'Africain, dans son roman. Lui-même au cours d'un entretien confirme : « *ce livre s'adresse à l'Africain*<sup>24</sup>. » Nous pensons que c'est ce combat que nos auteurs, objets d'études, ont essayé de chercher en prônant la valorisation de leur langue, ce qui du reste a eu des conséquences sur leurs écrits que nous essayons de démontrer tout au long de cette étude.

## Références bibliographiques

- Ahmadou Kourouma (AK). 1968. *Les soleils des indépendances* (LSDI). Montréal, Presses de l'Université.
- Augé, M. 1994. *Le Sens des autres*. Paris.
- Chakrabarty, D. 2009. *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*. Amsterdam Editions, Paris.
- Condominas, G. 2006. *L'Exotique est quotidien*. Sar Luk, Vietnam central, Paris.
- Eugène, P. 1931. *Philoxène ou littérature coloniale*. Paris, Edition Firmin Diderot.
- Georges, B. 1950. « La littérature noire de langue française », in présence africaine. Cahier spécial sur le Monde Noir. Paris.
- Hazoumé Paul (HP). 1938. *Doguiçimi* (DOMI). Paris. Larose.
- Jean-Marc, M. 1992. *Lire l'exotisme*. Dunod. Paris.
- Jean-Michel D. 1980. « La fonction des littératures modernes en Afrique noire. » Discours prononcé par Ahmadou, Francfort, à l'occasion du Symposium.
- Joseph, G. 1968. *Les débuts de l'enseignement en Afrique francophone*. Le livre Africain.
- Jean-Loup, C. 2001. *Sky, my husband ! Ciel, mon mari !* Paris. Édition Point.
- Jean-Michel D. 2010. *Ahmadou Kourouma*. Paris. Seuil.
- Lebel, R. 1931. *Histoire de la littérature coloniale en France*. Larose.
- Lucien Guissard. 18 Septembre 1960. « La Croix. »
- Marius-Ary, L. 1926. *Le roman colonial. Après l'exotisme de Loti Vald-Rasmussen*. Paris.
- Makhily, G. 1995. *Le français sous le soleil d'Afrique*. Paris. Karthala.
- « Notre librairie ». 1990. N° 103, Octobre-Décembre. Entretien avec Bernard Magnier.
- Olympe Bhély-Quenum (OLBQ). 1960. *Un piège sans fin* (UPSF). Paris. Présence africaine.
- OLBQ. 1965. *Le Chant du lac* (LCDL). Paris. Présence africaine.

---

<sup>24</sup> « *L'Afrique littéraire et artistique* », n°10, Avril 1970

- OLBQ. 1970. *Un enfant d'Afrique (UEDA)*. Paris. Présence africaine.
- OLBQ. 1979. *L'Initié (LINI)*. Paris. Présence africaine.
- Robert, C. 1976. *Littérature d'Afrique noire de langue française*. Presse Universitaire de France. Paris.
- Roland, B. 1964. « Structure du fait divers ». Essais critiques.
- Staszak, J.-F. in *Le Globe*, no 148. « Qu'est-ce que l'exotisme ? »
- Sembène Ousmane (SO). 1973. *Le Docker noir (LDN)*. Paris. Présence Africaine.
- Segalen, V. 1999. *Essai sur l'exotisme*. Paris.
- Todorov, T. 1989. *Nous et les autres*. Paris. Le Seuil.