

GENRES ET FRONTIÈRES DANS LE CHAMP FRANCOPHONE SUBSAHARIEN

Elian Sedrik NGODJO

Université de Limoges, France

Rattaché au laboratoire EHIC

yains22@gmail.com

&

Innocent BEKALE NGUEMA

Université de Lille, France

Rattaché au laboratoire ALITHILA

bekalenguemainnocent@yahoo.fr

Résumé : À l'aube des littératures subsahariennes francophones, les frontières génériques semblent flottantes. La plupart des textes narratifs des premiers prosateurs se rangent laborieusement – et parfois arbitrairement – dans une famille générique spécifique. Romans, nouvelles et contes fondent et se confondent formellement, brouillant leur identification. Une intranquillité catégorielle qui mettra un certain temps avant de se dissiper. Entre méconnaissance des genres européens en cours d'adaptation, influence subreptice des traditions orales africaines et ambition de « scripturaliser » l'oralité, la vérité peut s'avérer à la croisée des chemins. Et si plusieurs faits peuvent éclairer cette confusion des années 1920 à 1950, les textes narratifs produits à cette période découvrent des formes hybrides. Or, peu avant les Indépendances, les auteurs écartent cet amalgame attaché à la pratique des récits narratifs, et leurs frontières retrouvent chacune progressivement une autonomie, que le présent article s'attèle à décrypter.

Mots-clés : Littératures subsahariennes, genres, frontières, création.

NARRATIVE GENRES AND THEIR BORDERS IN THE AREA OF FRENCH-SPEAKING SUB-SAHARAN AFRICA

Abstract : At the onset of French-speaking sub-Saharan literatures, generic borders seem to be floating. Most of the narrative texts of the first prose writers line up arduously - and sometimes arbitrarily into a specific generic family. Novels, short stories and tales fuse and are absolutely confused, which blurs their identification. A categorical instability that will take some time before dissipating. Between the ignorance of European genres that is under adaptation, the surreptitious influence of African orality and the ambition to "scripturalize" orality, the truth can turn out to be at a crossroad. And if several facts can clarify this confusion of the years 1920 to 1950, the narrative texts produced at this period discover hybrid forms. Or, shortly before the Independences, the authors set aside this amalgamation associated with the practice of narrative storytelling, and their borders are each currently regaining an autonomy, which the present article attends to decrypt.

Keywords : Sub-Saharan literatures, genres, borders, creation.

Introduction

Leur passé commun questionne leur affinité. La nouvelle et le roman, deux genres empruntés à la tradition littéraire occidentale, puis adoptés et adaptés aux traditions et réalités africaines, font florès au début des littératures africaines francophones. Aussi certaine soit la stabilité de leurs armatures aujourd'hui, un certain flou les caractérisait dans les décennies 1920 et 1930. Ce brouillage morphologique – qui permet de situer la nouvelle au centre du roman et du conte – rend poreuse la notion même de frontière générique. Le principe d'autonomie des genres s'effrite en raison d'une nébuleuse complète sur le plan formel. Pour la nouvelle, lorsqu'on l'« aborde [...] en tant que mode narratif, un constat retient l'attention, lié aux variations de ses formes qui n'autorisent pas à la caractériser à partir de traits spécifiques la déterminant mais en tenant compte des aspects qui l'apparentent aux autres genres », remarque Damien Bédé (2003, p.312). Les premiers prosateurs africains ont ainsi entretenu un trouble autour de leurs textes, rendant tout compte fait, moins probante leur classification dans une famille générique précise. Même le conte, depuis toujours pratiqué en Afrique, se retrouve également entremêlé à cet imbroglio. Durant cette période de confusion, une œuvre pouvait appartenir à plusieurs genres à la fois. La présente réflexion tente, avant tout, d'interroger les phénomènes ayant forgé la perméabilité des frontières entre ces trois genres narratifs, avant de questionner les caractéristiques qui définissent leur genericité, c'est-à-dire les espaces perméables ou non, où se structure chaque section générique. À partir de l'histoire littéraire, nous éluciderons le processus de reconstitution des frontières devenues très stables aujourd'hui, entre la nouvelle et le conte, puis entre la nouvelle et le roman dans le texte subsaharien.

1. Les coulisses de la porosité des frontières génériques

En Afrique subsaharienne francophone, l'avènement de la littérature sous la forme moderne¹ apporte des bouleversements importants dans la pratique littéraire. En choisissant de fixer désormais sur support matériel leurs savoirs philosophique, religieux, social, médical, politique..., longtemps transmis oralement et sauvegardés dans la mémoire collective, les premiers écrivains subsahariens se sont empressés de recourir, pour la plupart, aux formes narratives allogènes dont le roman et la nouvelle. Les textes de ces néophytes en écriture révèlent, sans peine, une maîtrise peu satisfaisante des genres exploités, d'où la production des ouvrages génériquement fragiles. Pour comprendre cette confusion, il paraît nécessaire d'interroger la conception des genres dans les traditions orales africaines, afin de saisir les difficultés qui ont pu émerger suite à leur rencontre avec les formes narratives empruntées à la tradition littéraire européenne. Cet imbroglio narratif rappelle et justifie l'apparente apparenté qu'on attribue à la nouvelle, au conte et au roman.

La prépondérance de l'oralité au sein des sociétés africaines dites traditionnelles a – et continu encore – influé quelque peu sur la pratique de la littérature écrite. C'est au travers des genres oraux tels que la devinette, le conte, le proverbe, l'épopée... que se déploie la parole poétique dans le paysage social et traditionnel. La maîtrise de ces genres est importante pour le « maître de la parole ». Celui-ci permet à son auditoire, à son interlocuteur... de distinguer par exemple le conte de la légende, le proverbe de la devinette, etc. Une telle gestion savante des

¹ Entendons ici l'adoption et l'adaptation de la littérature écrite d'une part, la pratique des genres des traditions européennes (en l'occurrence la nouvelle et le roman), de l'autre.

genres oraux se détermine par leurs fonctions sociales implicites, puisqu'un lien étroit s'établit naturellement entre la pratique de la littérature dite traditionnelle et son utilité au quotidien : « la poésie orale [...] est liée à la vie de tous les jours et, [elle est] proférée à tout moment par n'importe qui, une mère en train de chanter une berceuse pour endormir son bébé, ou des enfants jouant aux devinettes », ainsi que l'affirme Jacques Chevrier (2003, p.194).

Certaines fonctions sociales caractérisent donc les genres oraux. Avec leurs domaines d'application, ces fonctions sont diverses et variées et parfois en rapport avec les circonstances d'énonciation. Le chant par exemple, lors d'une cérémonie de naissance, permet de célébrer la vie, contrairement à un office de deuil où il remplit un(ou des) rôle(s) différent(s). Les fonctions génériques s'expliquent aussi par la dynamique oratoire et la sémantique des énoncés, elles-mêmes régies par des normes sociales et liées aux activités quotidiennes. De fait, le conte exige pour sa déclamation, particulièrement dans la société traditionnelle, une plage horaire de nuit et un foyer comme topo. Le généalogiste ou griot – dans les sociétés ouest-africaines –, considéré comme un dépositaire de la tradition orale, pour sa part, exerce lors des sorties solennelles, des observances culturelles ou des événements majeurs... Son rôle étant, selon la spécialité et l'habileté de chacun, de faire re-vivre l'histoire, de décliner les généalogies ou de flagorner (l'ego) des individus. Le poète épique quant à lui, à l'image du diseur de Mvett² au Cameroun, en République du Congo, au Gabon et en Guinée équatoriale, doit au préalable effectuer une initiation rituelle lui conférant autorité et légitimation. Chaque catégorie générique présente ainsi son système de codes, de règles qui constituent autant de paramètres distinctifs.

Dans sa forme moderne – en adoptant l'écriture comme mode d'expression –, les littératures francophones au sud du Sahara se sont au début exprimées par les genres narratifs empruntés à l'Europe. Pour la plupart des premiers écrivains africains, l'écriture d'une fiction est une expérience nouvelle. Bercés par les genres oraux et balbutiant dans l'usage des formes narratives dites occidentales, ces auteurs n'ont pu engendrer qu'une littérature hybride, atypique et disparate, ayant surtout suscité des controverses portant sur l'affiliation générique des textes. L'application consciencieuse des normes régissant le fonctionnement de la nouvelle et du roman a été, pour ces auteurs, presque impossible. Et l'intranquillité catégorielle générée a astreint la critique à l'éviction de quelques ouvrages dans l'étude des littératures subsahariennes (Ngandu Nkashama, 1979, p.5). Dans une étude ayant pour objectif à la fois d'esquisser un panorama et une réflexion sur le roman contemporain en Afrique, Jacques Chevrier (2003, p.98) aussi fait l'impasse sur des ouvrages des premiers écrivains, considérant qu'« après que les remous causés par « l'affaire » René Maran se furent apaisés, il fallut attendre 1935 pour découvrir *Karim ; véritable roman sénégalais* ».

La dilution des frontières a pu s'opérer grâce à ce qu'il sied d'appeler : l'absence d'une *conscience des genres*, c'est-à-dire la méconnaissance des paramètres, des spécificités génériques, lesquels distinguent un genre de l'autre. Ce problème s'ajoute à un autre de type civilisationnel : le passage d'une tradition orale à l'écriture et ses conséquences. Tchicaya U Tam'si – parlant de son pays le Congo comme il parlerait d'un quelconque pays d'Afrique subsaharienne – estime, à l'image d'autres écrivains, que « la grande révolution qui s'est produite dans ce pays, c'est l'arrivée de l'écriture

² Le « Mvett » chez les peuplades fangs est à la fois un instrument de musique traditionnelle et l'épopée qui retrace, entre autres, la migration de ce groupe ethnolinguistique.

aux mains des gens qui, traditionnellement, n'avaient que la parole » comme mode d'expression littéraire (propos recueillis par D. Maximin, 1988, p.88). L'influence de la tradition orale, conjuguée à la non-maîtrise des propriétés de chaque genre, ne pouvaient aboutir qu'à une pratique approximative. Une conscience claire des genres aurait inéluctablement entraîné un mimétisme de qualité, du moins sur le plan formel.

Le passage de la littérature orale à celle écrite peut donc légitimer le trouble générique des premiers textes narratifs, puisque l'insertion dans des supports écrits, à titre d'adaptation ou de transposition d'éléments de récits oraux, a la particularité d'insuffler une dynamique singulière pouvant modifier jusqu'à l'organicité structurelle des supports. S'opère dès lors un phénomène d'interinfluence générique participant à la création d'œuvres hybrides à l'instar de *La Violation d'un pays* de Lamine Senghor (1927). Si Paul Vaillant, qui en est le préfacier, lui donne tantôt l'étiquette de « récit », tantôt celui de « légende merveilleuse », le texte en lui-même s'ouvre sur le modèle du conte : « Il y avait une fois, dans un pays perdu aux fins fonds des brousses... », et se termine comme un discours politique : « VIVE LA REVOLUTION !!! » (Midiohouan, 1999, p.20). « Le Réprouvé » (Massyla, 1925) et *Ngando* (Lomami-Tchibamba, 1948) s'inscrivent dans cette lignée de textes génériquement indéterminés. Pour Claudine Richard (1992, p.18), le dernier cité est « le chef-d'œuvre de confusion de genres » ; car si ce récit jouit d'une certaine notoriété en sa qualité de « grand roman d'Afrique noire », l'auteur et son préfacier parlent, quant à eux, de « conte ». Le premier est sous-titré « roman d'inspiration d'une sénégalaise ». Selon Guy Ossito Midiohouan (1999, p.20), cet ouvrage est « présenté par Léopold Sédar Senghor, que l'on ne peut soupçonner d'ignorer l'esthétique des genres, comme une nouvelle ».

Il nous est donc loisible d'observer que de multiples textes narratifs vacillent entre roman, conte, nouvelle et récit. Durant les premiers pas de la littérature subsaharienne, leurs frontières restaient flottantes, car les traits distinguant un genre de l'autre paraissaient trop fins pour ranger avec sûreté chaque texte dans une catégorie précise. Il tient de rappeler que cette pratique approximative de la nouvelle n'était pas délibérée. Il s'agissait donc moins d'un choix esthétique qu'une méconnaissance de la pratique des genres. Dans la mesure où la volonté des auteurs était bien de mimer les codes d'écriture européens. La filiation de la nouvelle avec le roman et le conte viendrait à la fois de ce tâtonnement mimétique et de l'influence de l'oralité africaine. La nouvelle demeure dans cette période, un genre partagé entre le roman et le conte, vu qu'il est ardu de confondre les deux derniers. Aussi, cette affinité équivoque brouille-t-elle l'identification de la naissance de la nouvelle dans ce champ littéraire, comme le note Guy Ossito Midiohouan (1999, p.19) : « Il est difficile de dater avec précision la naissance de la nouvelle en Afrique noire d'expression française. On peut tout au plus affirmer que sa genèse se confond avec celle de la prose narrative, et bien savant qui pourra dire exactement le genre (roman, récit, nouvelle ou conte) auquel ressortissent de nombreux prosateurs africains de la première génération. »

2. Des limites évanescentes à l'unité des frontières

De nos jours, la brume environnant la pratique de récits tels que le roman, la nouvelle et le conte s'est dissipée, et chaque genre se distingue aisément des autres. Grâce à la critique littéraire, les critères les spécifiant sont plus ou moins connus, et chaque écrivain a désormais une conscience claire du genre qu'il pratique. En effet,

outre quelques invariants communs, chaque genre en Afrique dispose d'une certaine autonomie fonctionnelle due aux paramètres qui lui sont résolument propres, c'est-à-dire que chacun se structure à partir des propriétés qui forgent à la fois son identité et son autonomie :

La nouvelle, le roman, la fable et le conte n'ont pas été structurés par les mêmes contraintes explicites et ils n'ont pas connu les diktats des anciens arts poétiques ; leur définition est de ce fait plus difficile à arrêter, cependant leur écriture renferme une forme antérieure connue et met en œuvre un ensemble des conventions, de sorte que les classes de textes ne se mélangent pas. Chacun des textes rentre dans une tradition et correspond à une idée que le lecteur s'en fait. Celui qui ouvre le roman n'attend ni le même type d'histoire ni la même stature des personnages que le lecteur de l'épopée.

Rullier-Theuret (2006, p.4)

En somme, la porosité des frontières génériques entre les années 1920 et 1930 est davantage une affaire d'ambiguïté formelle. Il est nécessaire d'analyser les nœuds où se nouent à la fois la porosité et l'autonomie des frontières entre la nouvelle et les deux autres récits narratifs (le roman et le conte).

2.1 *L'im-perméabilité limitrophe entre la nouvelle et le conte*

Dans la période préindépendance, la nouvelle se confond, entre autres, avec le conte. L'une des thèses souvent évoquées est qu'elle serait une métamorphose du conte traditionnel³. En d'autres termes, il s'agirait d'une sorte de modernité du conte ou, à en croire Damien Bédé (2003, p.81), son « prolongement ». Cette idée prendrait assise sur la forte influence de la tradition orale. Plusieurs récits de nouvelles sont inspirés, et surtout inextricablement mêlés aux récits traditionnels comme l'épopée, le mythe, la fable, le conte et bien d'autres encore. Pour les premiers prosateurs, il s'est agi davantage de figurer dans des genres européens, leur représentation du monde, leur imaginaire africain, plutôt que d'« africaniser » intentionnellement la pratique des dits genres. Le résultat obtenu semble fortuit, un heureux hasard pour la critique qui y perçoit une certaine identité africaine. La nouvelle et le conte, mis à part leur brièveté, se nourrissent du même imaginaire et de la même représentation sociale. L'un comme l'autre peut également s'abreuver aux sources d'autres genres oraux, ainsi que l'explique, dans une moindre mesure, Séwanou Dabla (cité par B. Magnier, 1992, p.26) : « [...] rien n'empêche le nouvelliste africain de se placer entre tradition et modernité, d'utiliser les ressources du conte, la tonalité des légendes dans son texte ». *Ngando* (1948) de Lomami-Tchibamba pourrait être un exemple de cette application. L'œuvre décrit le rapt du jeune Musolinga par un crocodile marin dans le lac du village. Elle fait référence au mythe saurien, très populaire dans l'imaginaire bantou, particulièrement dans l'ex-Zaïre. Si le merveilleux enrobant l'histoire rappelle le conte traditionnel, la structure narrative, la dose de réalisme qui imprègne le récit aussi, nous renvoient en revanche à une nouvelle dite longue. Dans la littérature africaine en général, les éléments caractéristiques du conte marquent aussi bien la nouvelle que le roman ; si bien qu'on est souvent en présence des structures romanesques particulières, lesquelles structures peuvent rappeler certains mythes ou

³ Dans l'article intitulé « La nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives » (2003), Damien Bédé propose une réflexion sur la filiation nouvelle/conte, et souligne la modernité ou la régénération du conte à partir de la nouvelle. Il en est autant pour le nouvelliste Francis Bebey (1989), qui nomme cette forme de modernité « diraconte ».

épopées africaines. *Mémoire de porc-épic* (2007) d'Alain Mabanckou en est un exemple. Ce texte n'est pas perçu comme une épopée, ne se confond nullement avec le conte, quand bien même sa structure sort des standards classiques du roman.

Lors du passage à l'écrit, le caractère oral du conte subsiste par le biais de quelques éléments invariables : la formule d'entrée, l'aspect abstrait ou merveilleux des personnages, de l'histoire, la moralité (celle-ci se dégage nettement ou implicitement à la fin du récit). Ces facteurs sont le *substratum* particularisant ce genre. Cependant, on peut constater que divers textes, peut-être pour des raisons esthétiques, s'approprient certains aspects du conte : c'est le cas des récits nommés « La Mère » et « La Communauté » d'Ousmane Sembène (1962). Ils miment tous deux la contexture du conte classique. Dans la première nouvelle, à la manière du conteur, l'auteur amorce le récit comme s'adressant à un auditoire fictif : « [...] je t'ai parlé des rois et de leur façon de vivre » (Sembène, 1962 : 37). Dans la deuxième, le nouvelliste Sénégalais décrit un univers merveilleux mettant en scène une société où vivent conjointement hommes et bêtes, avec une divinité en partage. Dans ce cas, le texte est davantage analogue au conte qu'à la nouvelle. Dans le même élan, d'autres récits peuvent intégrer ces modèles, en particulier « L'homme qui avait tout donné » de Jean Pliya (1971) et « Sarzan » de Birago Diop (1961). Malgré un réalisme évident, ces nouvelles font écho, sur le plan structurel, au conte. Au terme de chacune, par exemple, se dégage manifestement une morale, un des paramètres immuables du conte, qui sert entre autres en Afrique, à la survie des valeurs morales et à l'éducation des jeunes générations. Damien Bédé évoque d'autres récits suivant ce fonctionnement :

Au niveau de la technique narrative, « Quêtes », « Kafulu, une tortue bien tortueuse ou les aventures de Kafulu et sa rencontre avec Pali-Pali », « Le pays de Rass » etc. dans leur construction et orientation, par leur caractère linéaire et leur structure ternaire, suivent le cheminement du conte initiatique.

Bédé (2003, p.315)

Il semble donc laborieux, s'agissant des textes commis à cette période préindépendance, d'opposer radicalement les caractéristiques de l'un, à celles de l'autre. Cette filiation générique s'illustre mieux lorsque les deux modes narratifs partagent un même support, c'est-à-dire que les récits de conte et ceux de la nouvelle sont publiés dans un même volume qui, très souvent, s'intitule : « recueil de contes ». La nouvelle « Sarzan », parue dans le recueil *Les Contes d'Amadou Koumba*, en est une illustration. Il tient de souligner que les différentes nouvelles précitées, pénétrées d'onirisme et de merveilleux ou de quelque cachet rappelant le conte, paraissent comme de pâles reproductions du conte initiatique. Ce tropisme qui oriente la nouvelle vers le conte et le roman permet, pour une partie de la critique, une classification interne de ce genre⁴. Aujourd'hui, on peut cependant observer que la nouvelle a conforté sa frontière avec le conte, et sa pratique s'effectue de plus en plus sans risque de confusion. Si dans le conte des contraintes structurelles sont privilégiées – le recours à des cryptages stylistiques et narratifs pour des besoins esthétiques : principe de linéarité, *incipit* avec des formules types, recours à l'intemporalité, à l'indécision spatiale et à des personnages imaginaires, etc. –, la nouvelle, elle au contraire transporte le lecteur dans un univers qui lui est proche et

⁴ On pourrait par exemple, en ce qui concerne la nouvelle (ou le roman), parler de nouvelle policière, fantastique, de science-fiction, etc.

familier. Elle s'ancre dans une dimension spatio-temporelle plutôt réaliste, en définissant des personnages qui s'immiscent dans le quotidien social, auxquels peuvent aussi s'identifier le lecteur. Le nouvelliste africain, qui se plaît quelquefois à jouer avec les frontières génériques, les croisant et les décroisant à gré, ne cède ou ne permet plus pour autant la porosité des frontières avec le conte, et même avec le roman.

2.2 La nouvelle et le roman : unité et variétés

On opposera volontiers la nouvelle au roman sur deux niveaux foncièrement liés. Le premier concerne l'univers formel. L'écriture de la nouvelle exige des moments forts, le culte de la synthèse qui revendique un travail de finesse et de sagacité pour écourter le récit. La singularité de ces exigences ne s'oppose pas *a priori* au roman, qui s'en distingue fort bien, malgré tout. Si la nouvelle s'identifie clairement par l'uniformité dimensionnelle, le roman se caractérise à l'opposé par sa pluridimensionnalité ; car celui-ci s'aventure où s'interdit la nouvelle. Autrement dit, dans le roman, les éléments narratifs – multiplication des personnages, diversification des lieux, étirement de la temporalité, variation et prolifération des intrigues... – sont plus développés, alors qu'à l'opposé, la nouvelle, elle s'inscrit dans la sobriété lexicale, l'uniformité des espaces, la restriction des personnages, la concentration du récit à un seul objet... La nouvelle apparaît ainsi comme une esquisse ou un résumé du roman. Elle a d'ailleurs été souvent considérée comme un roman miniaturisé, immature, en devenir. La concision de la nouvelle, sa brièveté, sa densité... la présentent parfois comme une chute, tandis que le roman déploie un assortiment narratif lui permettant de s'étirer avant de présenter la fin de l'histoire. Cet atout permet au nouvelliste d'attaquer rapidement les maux qu'il souhaite mettre en exergue. Emmanuel Dongala, à titre d'exemple, fait le choix esthétique dans « Une journée dans la vie d'Augustine Amaya » (2005) – récit de onze pages – de narrer une seule journée de la vie d'une commerçante pour rendre subtilement compte, par effet métonymique, du quotidien d'une classe sociale atrocement marginalisée.

Le critère de longueur est sans doute déterminant pour signer une différence notoire entre les deux genres, mais peut paraître insuffisant. Le principe de brièveté ne peut seul délimiter la nouvelle. Il suffit, s'agissant des ouvrages publiés avant les Indépendances, d'observer le décalage entre l'organisation structurelle et narrative, et l'étiquette générique assignée aux textes. *Les Trois volontés de Malic* (1920) et *Ngando* (1948) pour ne citer que cela, dévoilent sans peine cet état de fait. Ils sont désignés comme des nouvelles ou des romans, mais ne présentent pas toujours les spécificités du genre auquel ils sont associés⁵.

Le deuxième niveau concerne le contenu des deux genres. On l'a dit précédemment, la nouvelle apparaît tel un roman au stade embryonnaire. En d'autres termes, le roman n'est qu'un potentiel devenir de la nouvelle, une simple variable, une option hypothétique, ainsi que le laisse aussi entendre Pierre Klein (1977 : 8), dans une étude sur la nouvelle sénégalaise : « La nouvelle possède tous les caractères du roman à l'exception de la durée. Or cette concentration du temps présente des avantages, notamment celui de cristalliser l'histoire autour de ses points

⁵ Il convient de signaler qu'entre le roman et la nouvelle, au-delà des éléments susmentionnés, la confusion se nourrit principalement de la notion de longueur. Cette observation est toutefois différente s'agissant de la distinction roman/conte. En fait, plus le texte est court, plus son degré de similitude à la prose romanesque est moins significatif. *A contrario*, en gagnant en volume, la nouvelle approche dangereusement des proportions du roman, et la possibilité de confusion générique croît.

forts, d'éviter leur dilution dans les détails et réduire considérablement « les arrêts narratifs. » Cette vision faisant du roman un prolongement de la nouvelle se justifierait par ce qu'on peut appeler la « politique du contenu », qu'il faut ici entendre comme l'ensemble des modalités, des stratagèmes narratifs mobilisés par l'auteur dans le but de développer une thématique ou un sujet. Cette politique du contenu sert la fixité des frontières, parce que le traitement réservé aux thèmes diffère d'un genre à l'autre.

La brièveté de la nouvelle, sa concision, l'effet de chut, de l'inattendu, l'esthétique de l'utilité... sont donc le fruit d'un exercice de création strict et singulier, qui dévoile cette politique. Par sa stratégie narrative, le nouvelliste ou le romancier fixe une politique du contenu censée cataloguer son texte dans une famille générique ou, s'il le veut, en brouiller les pistes. Du coup, le nouvelliste qui veut produire une œuvre s'évertue à respecter un ensemble de codes, tout en y apposant une touche d'originalité. Parmi ces codes, la quête, lors du processus de création, d'un équilibre entre la narration et la substance même du thème. Ce travail astucieux aboutit souvent à des textes courts et largement suggestifs. Qu'il s'agisse d'Henri Lopes (1971), d'Ousmane Sembène (1962), d'Emmanuel Dongala (2005), d'Auguy Makey (2008), de Jean Pliya (1971) ou de Natacha Pemba (2015), tous obéissent à une opération descriptive subtile qui implique un travail stylistique inventif. La précaution de ces auteurs dans la manipulation du thème trouve sa pertinence dans la logique d'urgence. Les crises observées en société doivent être traitées dans l'imminence, dans l'instantanéité. Car, l'une des caractéristiques de ce genre est justement son investissement dans le vif du sujet. La nouvelle accorde une attention particulière aux thèmes sociaux brûlants, aux situations aussi bien alarmantes que troublantes, somme toute à cette actualité qui requiert un traitement immédiat. L'état de précarité vécu par le personnage central du récit « Une journée dans la vie d'Augustine Amaya », ou celle du personnage de « L'homme » d'Emmanuel Dongala (2005), s'offrent à la fois de façon succincte et copieuse au lecteur. Cette logique d'urgence est en inadéquation avec la générosité descriptive du roman. Elle induit d'aller à l'essentiel et réduit la densité de l'œuvre. Raison pour laquelle ce principe sied à la nouvelle, un récit court. Les récits tels que « Zamani » de Djibo Alfari (1995), « Terminus Mindoubé » d'Auguy Makey (2008) ou « Souleymane » d'Ousmane Sembène (1968), etc. obéissent tous à ce mode de fonctionnement.

Inversement, le roman, puisqu'il se risque à l'élargissement, apparaît d'emblée comme un creuset où prolifèrent des sujets multiples. Ainsi, les machineries déployées lors du traitement des thèmes s'avèrent différentes de celles employées par le nouvelliste. En effet, le roman est imprégné d'une certaine complexité qu'évite la nouvelle. Cette complexité pouvant résider dans une sorte de grammaire du roman, bâtie, entre autres, sur la multiplicité des événements et leur enchevêtrement, la pluralité des personnages et leur rôle, le goût du détail, du détour, symbolique ou non, le jeu des émotions à produire au travers des personnages, etc. Ces paramètres fournissent au texte romanesque une complexité qui lui est nécessaire, et qui est beaucoup moins évidente dans une nouvelle. Car le contenu devient dense, les sujets hautement variés, la structure particulière, faisant voyager le lecteur, au moyen des métadiscours quelquefois, dans le temps et entre les décors. Tous ces fragments narratifs mis bout à bout mènent précisément le roman à la réalisation de ce qui ne peut l'être dans la nouvelle, ou ce que celle-ci se doit d'éviter.

Conclusion

La nébuleuse autour de ces trois genres a rendu complexe la tâche des critiques, et même celle des auteurs eux-mêmes, lorsqu'il fallait ranger les premiers textes narratifs dans une classe générique. Avant les Indépendances, la nouvelle se pratique à l'ombre du roman et du conte avec lesquels elle se confond. Pendant qu'ils s'efforcent à reproduire les techniques narratives du modèle romanesque européen, les nouvellistes – qui s'ignorent encore ou presque – écrivent sous influence, inconsciemment inspirés, pour une part non négligeable, par des genres oraux, ou plus généralement la tradition orale. Cette influence et l'absence de conscience des genres ont permis l'éclosion d'une littérature disparate et bigarrée, marquée par une porosité des frontières génériques criantes. L'appréhension approximative des caractéristiques propres à chaque genre par les premiers auteurs apparaît comme une explication plausible. Dans la mesure où l'écriture est pour eux une expérience nouvelle, leurs œuvres accréditées comme relevant des genres de la littérature (« roman » ou « récit ») ne correspondaient pas souvent aux formes narratives réelles de ceux-ci, tels qu'ils sont notamment définis dans la typologie classique. Et ce, selon Ngandu Nkashama (1982 : 82), du fait « d'une ignorance réelle dans la pratique de ces genres ». Depuis les Indépendances, ces genres se distinguent plus ou moins par leurs caractéristiques, si bien que le roman n'est plus forcément le devenir de la nouvelle, qui elle-même se suffit désormais, parce que pouvant se différencier aussi bien du roman que du conte traditionnel. La rupture et la reconstitution des frontières génériques sont à la fois historiques et formelles.

Références bibliographiques

- Alfari, D. (1995). Zamani, in Collectif, *Les Cauris veulent ta mort ! et huit autres nouvelles du Niger, Ténéré/ Sépia, Niamey/Saint-Maur*.
- Bebey, F. (1988). *La Lune dans un seau tout rouge : nouvelles et diracontes*, Hatier, Paris.
- Bédé, D. (2003). Conte et nouvelle en Afrique noire : réflexions sur deux formes narratives en prose, *Éthiopiennes*, n° 70, Hommage à L. S. Senghor, 79-98.
- Bédé, D. (2003). La nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives, *Présence Africaine*, n° 167-168, 312-322.
- Chevrier, J. ([1974] 2003). *La Littérature nègre*, Armand Colin, Paris.
- Diop, B. (1961). *Les Contes d'Amadou Koumba*, Présence Africaine, Paris.
- Dongala, E. ([1981] 2005). *Jazz et vin de palme*, Le Serpent à plumes, Paris.
- Kadima-Nzuji, M. (2000). *Littérature Zaïroise de langue française de 1945 à 1965*, Karthala, Paris.
- Klein, P. (1977). *Anthologie de la nouvelle sénégalaise*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar.
- Lomami-Tchibamba, P. (1948). *Ngando*, Éditions G. A. Deny, Bruxelles.
- Lopes, H. (1971). *Tribaliques*, Clé, Yaoundé.
- Mabanckou, A. (2006). *Mémoire de porc-épic*, Éditions du Seuil, Paris.
- Magnier, B. (1992). *Sewanou Dabla : à la conquête des nouveaux territoires*, *Notre Librairie : La Nouvelle*, n° III, 23-27.
- Makey, A. (2008). *Gabao news*, L'Harmattan, Paris.
- Mapaté Diagne, A. (1920). *Les Trois volontés de Malic*, Éditions Larousse, Paris.
- Massyla, D. (1925). *Le Réprouvé*, *Revue africaine littéraire et artistique*.
- Maximin, D. (1988). *Tchicaya/Sony, le dialogue interrompu*, *Notre Librairie*, 92-93, 88-91.

- Midiohouan, G. O. (1999). *La nouvelle d'expression française en Afrique noire*, L'Harmattan, Paris.
- Ngandu Nkashama, P. (1982). Les formes d'une écriture narrative : la nouvelle, *Notre Librairie*, n° 63.
- Ngandu Nkashama, P. (1982). Le symbolisme saurien dans « Ngando » de Lomami-Tchibamba, *Présence Africaine*, n° 123, 153-187.
- Ngandu Nkashama, P. (1979). *La Littérature africaine écrite en langue française*, éd. Saint-Paul, Paris.
- Ozward, T. (1996). *La Nouvelle*, Hachette, Paris.
- Pemba, N. (2015). *Polygamiques*, La Doxa Éditions, Libreville.
- Pliya, J. (1971). L'homme qui avait tout donné, in *L'Arbre fétiche*, Clé, Yaoundé.
- Richard, C. (1992). Le renouveau d'une écriture, *Notre Librairie : La Nouvelle*, n° III, 17-22.
- Rullier-Theuret, F. (2006). *Les Genres narratifs*, Ellipses, Paris.
- Sembène, O. (1968). *Le Mandat*, Présence Africaine, Paris.
- Sembène, O. (1962). *Voltaïque*, Présence Africaine, Paris.
- Senghor, L. ([1927] 2012). *La Violation d'un pays et autres écrits anticolonialistes*, L'Harmattan, Paris.