



HAL
open science

Batouala de René Maran : les durables malentendus d'un commencement

Anthony Mangeon

► **To cite this version:**

Anthony Mangeon. Batouala de René Maran : les durables malentendus d'un commencement. *Littérature*, 2022, 205, pp.72-82. hal-03636053

HAL Id: hal-03636053

<https://hal.science/hal-03636053>

Submitted on 8 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Batouala de René Maran : les durables malentendus d'un commencement

Introduction

Batouala a désormais cent ans. Un siècle après sa publication, ce roman de l'écrivain guyanais René Maran (1887-1960) reste un jalon incontournable des littératures francophones, et pourtant ce n'est ni un roman inaugural (ce n'est en effet pas le premier roman antillais), ni un roman fondateur (il n'a pas vraiment suscité de tradition sur son modèle esthétique). Sa réception reposa de fait, d'emblée, sur un double malentendu, puisqu'il devint rapidement célèbre, d'une part, en raison de sa préface anticoloniale et de sa prestigieuse distinction littéraire (il reçut le Prix Goncourt en 1921), et d'autre part en raison de son sous-titre (« véritable roman nègre ») qui laissait espérer tout à la fois une esthétique primitiviste et une poétique authentiquement africaine. Or force fut de constater, dès les années vingt, que le récit lui-même déjouait les promesses de son avant-propos, ainsi que les horizons d'attente de ses lecteurs, puisqu'il n'offrait en réalité qu'un tableau assez limité de la situation coloniale, tout en privilégiant une esthétique symboliste déjà surannée à son époque. Un hiatus supplémentaire s'est de surcroît mis en place lorsque René Maran a tant remanié son texte, en 1928 puis en 1938, que le roman que nous lisons depuis n'est assurément plus celui qui fut primé en 1921. Il s'agira donc de se demander en quoi *Batouala* constitua un commencement doublement paradoxal : dans l'œuvre de Maran, d'abord, qui en fit le point d'entrée d'une « nouvelle littérature africaine » autant influencée par ses positionnements spécifiques au sein de la littérature française et coloniale, que par les réalités étranges qu'elle se donnait pour objet ; dans le champ des littératures francophones, ensuite, où tant de gens différents se réclamèrent de ce texte pour fonder leurs propres esthétiques, que la lecture de *Batouala* est aujourd'hui autant celle du roman lui-même que celle de ses interprétations, et qu'elle reste ainsi un moment inaugural toujours renouvelé des études littéraires africaines comme des études littéraires francophones.

Batouala : brève histoire d'un roman et de sa réception

On a abondamment écrit sur la genèse de *Batouala* et sur sa réception : dès le volume d'hommages consacré à René Maran par les éditions Présence africaine en 1963, son « très cher ami Manoël Gahisto », ainsi que l'auteur le nommait lui-même dans sa dédicace de 1921, retraçait, à partir de lettres échangées à l'époque, l'histoire de cette lente et douloureuse parturition – en poste dans l'administration coloniale de l'Oubangui-Chari, le romancier consacra six années, de 1912 à 1918, à cette « reconstitution de la vie d'un nègre en général, et d'un chef en particulier¹ ». La publication récente, aux éditions Présence africaine toujours, de la *Correspondance Maran-Gahisto* permet aussi de comprendre combien l'obtention du Prix Goncourt, le 14 décembre 1921, même avec une seule voix d'avance sur Jacques Chardonne et sa *Cavalière Elsa*, ne devait rien au hasard : une fois son roman achevé, l'écrivain sut en effet coordonner, à distance de la France, et en s'appuyant sur un impressionnant

¹ Lettre de René Maran à Manuel Gahisto, datée du 10 avril 1914 citée dans *Hommage à René Maran*, Paris, Présence africaine, 1965, p. 131 ; et reprise dans *Correspondance Maran-Gahisto*, introduction de Romuald Fonkoua, Paris, Présence africaine, 2021, p. 207. Sur les six années consacrées à l'écriture, voir la « préface » de *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921, p. 9.

réseau de correspondants et d'amis écrivains, une habile campagne en faveur de son récit où la préface, tardivement conçue, fit précisément office d'étendard politique autant que de profession de foi littéraire². Tout récemment encore, dans un numéro de la revue en ligne *Continents Manuscripts*, publiée par l'Institut des textes et manuscrits modernes, Charles W. Scheel a complété le dossier en livrant à son tour une genèse de la première édition de *Batouala* et notamment de sa célèbre préface, où il esquisse les étapes de cet autre « lent processus de maturation qui a conduit Maran à inclure dans ce texte les passages sulfureux qui allaient déchaîner les passions dans les institutions coloniales de la République et lui valoir d'être interpellé jusque devant l'Assemblée nationale³ ».

Pour illustrer l'importance de René Maran et de son premier roman (publié) dans l'histoire littéraire, les critiques ont souvent, et à fort juste titre, souligné son rôle de médiateur entre les mouvements littéraires et culturels de l'Amérique noire, et ceux de la négritude francophone⁴. Les écrivains de la Renaissance de Harlem l'ont en effet revendiqué comme un modèle, les théoriciens et poètes de la Négritude s'en sont réclamé comme d'un précurseur, et Maran a ainsi très tôt occupé, dans l'espace littéraire de l'Atlantique noir, cette intéressante position d'être tout à la fois un repère et un trait d'union, un intercesseur et un inspirateur⁵. Dès qu'on examine cependant quelle fut la véritable réception de ses textes, de ses positions esthétiques et de ses engagements politiques par les uns et par les autres, ce sont d'emblée, au-delà de l'hagiographie et des filiations proclamées, d'importants quiproquos qui se laissent découvrir. Lorsque l'œuvre de René Maran fait l'objet, dans l'Amérique noire des années vingt, d'une bruyante publicité, l'attribution du Goncourt à *Batouala* suscitant immédiatement, outre-atlantique, une avalanche de comptes rendus dithyrambiques dans diverses revues noires⁶, ce sont moins les qualités littéraires d'un « véritable roman nègre » (pour reprendre le sous-titre du récit) que l'accomplissement et la reconnaissance d'un « écrivain noir » en France qu'on célèbre chez le lauréat du prestigieux prix littéraire. De même, lorsque Léopold Sédar Senghor salue, dès 1935, dans son article du premier numéro de *L'Étudiant noir*, ce qu'il appelle « l'humanisme noir de René Maran », son éloge va précisément à rebours des vues assimilationnistes de l'écrivain guyanais qui déplorait au contraire « l'anthroponégrisme » de ses congénères afro-américains, enfermés selon lui « dès l'enfance dans leur race », « ramen[a]nt tout à elle et « ne cherch[a]nt plus à s'en évader », comme il le dénoncera dans son portrait du philosophe Alain Locke publié par la revue *Présence africaine* en 1948⁷.

Dans son ouvrage de 2018 (*Archéologie du texte littéraire dit « francophone », 1921-1970*), comme dans son article récent paru dans *Continents Manuscripts*, Ferroudja Allouache a, de son côté, opéré un scrupuleux travail sur la presse et les anthologies ou manuels de

² *Correspondance Maran-Gahisto*, op. cit.

³ Charles W. Scheel, « René Maran : genèses de la première édition (1921) de *Batouala*, véritable roman nègre, et de sa préface », *Continents Manuscripts*, n°17, René Maran, 2021, <https://doi.org/10.4000/coma.7748>, § 42.

⁴ Maran écrivit en Afrique, de 1910 à 1912, un premier roman, *Djogôni, histoire d'un métis* qui resta longtemps inédit. Sur les relations entre Maran, le mouvement du New Negro et celui de la négritude, voir Michel Fabre, « Autour de René Maran », *Présence africaine*, n°86, p. 165-172 et Brent Hayes Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

⁵ Voir Anthony Mangeon, « La réception littéraire et politique de René Maran par l'Amérique noire : influences ou malentendus ? » in Lourdes Rubiales (ed), *René Maran, Francofonia* n°14, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005, p. 87-99.

⁶ Michel Fabre, *art.cité*, 1973, p. 171.

⁷ René Maran, « Le Professeur Alain Locke », *Présence africaine*, 1948, p. 135-138 ; citation p. 137.

littérature en France pour démontrer « l'impossible généalogie littéraire de René Maran » qui se serait, selon elle, trouvé « doublement mis à l'écart » dans l'histoire littéraire francophone et dans l'histoire littéraire française, « comme s'il n'était ni de son temps ni dans son temps, jamais à sa place⁸ ». Elle déplore finalement que Maran soit désormais « rapatrié parmi les auteurs francophones » où « sa place, encore une fois, pose question », affirmant en effet que « Les chercheurs en francophonie ont repris et pérennisé la dichotomie français/hors de France » et ainsi « consolidé l'absence de ressemblance entre certaines aires géographiques où la création en langue française se poursuit, et la France⁹ ».

Sans entrer dans cette interminable polémique sur le bien-fondé (ou non) des partitions entre littérature française et francophone, voire entre littérature antillaise et littérature africaine, dont le « cas Maran » révélerait très précisément les limites (Guyanais né en Martinique, il grandit en France à Bordeaux et embrassa d'abord une carrière dans l'administration coloniale en Afrique centrale, où il écrivit ses premiers romans, avant de devenir, à l'issue de son Goncourt, écrivain et journaliste à plein temps à Paris, du milieu des années vingt jusqu'à sa mort en 1960), on cherchera plutôt à sortir ici des malentendus qui ont commencé dès la parution de *Batouala*, en 1921, en situant ce roman dans l'histoire littéraire non plus à partir de sa réception, mais à partir de la poétique même de son récit. Les choses se compliquent cependant d'emblée dans la mesure où Maran a largement réécrit, en 1938, son roman de 1921. Par ailleurs, il a publié, en 1927, un deuxième roman, *Djouma, chien de brousse* qui se voulait lui-même une réécriture, dans un cadre temporel plus large et à partir d'un autre point de vue, de la première fiction éponyme de l'auteur. La poétique de *Batouala* se donnera donc à lire aussi dans les reprises et les variations d'une version et d'un roman à l'autre.

Il était deux fois *Batouala*

Cette formule, qui redouble l'*incipit* des contes de fées, doit elle-même s'entendre d'une double manière : au-delà de la réécriture d'un même récit par son auteur, elle désignera sa duplication en une autre fiction, *Djouma*, prenant alors le sens d'un autre embrayeur narratif (« Du temps que les bêtes parlaient »). Commençons donc par comparer les deux versions de *Batouala*.

Un premier constat s'impose d'emblée : alors que l'édition de 1921 comporte 189 pages, les douze chapitres du récit s'étendant sur 170 d'entre elles, celle de 1938 en compte 252, dont 179 dévolues à *Batouala*. Le récit y est désormais augmenté d'un 13^e chapitre et complété par une longue nouvelle d'une cinquantaine de pages, « Youmba, la mangouste ». Il apparaît ainsi très nettement que « Maran a éprouvé le besoin d'augmenter, notablement, la longueur de son texte », note le critique Michel Hausser qui, le premier, a comparé les deux versions de *Batouala*¹⁰. Au-delà de l'adjonction d'un récit secondaire, dont l'intrigue – centrée sur les aventures d'un animal – et la narration – à la première personne – s'avèrent à la lecture complètement étrangères au récit-titre, allongeant simplement l'ouvrage « pour atteindre

⁸ Feroudja Allouache, *Archéologie du texte littéraire dit « francophone », 1921-1970*, Paris, Classiques Garnier, 2018 ; « Impossible généalogie littéraire de René Maran », *Continents Manuscrits*, n°17, 2021, <https://doi.org/10.4000/coma.7064>, § 4.

⁹ *Ibid.*, § 40.

¹⁰ Michel Hausser, *Les deux Batouala de René Maran*, Sodobi / Naaman, Bordeaux / Sherbrooke, 1975, p. 12.

une dimension standard¹¹ », l'écrivain a également altéré significativement la composition et la poétique de son récit. Pour comprendre cela, résumons-en rapidement les chapitres, en partant de l'édition originale.

Les deux premiers narrent une journée complète du héros éponyme, Batouala, depuis son réveil à l'aube (chapitre I) jusqu'à son retour de la chasse, le soir (chapitre II), après l'annonce, tambourinée sur longs troncs d'arbres évidés – les lin'ghas – d'une fête (« la grande "Yangba" ») bientôt organisée en l'honneur des « ga'nzas », de jeunes gens collectivement circoncis et excisés à l'issue de leur initiation.

Une fois mis en place son cadre géographique et historique (le village centrafricain de Grimari, où Maran lui-même fut affecté, de 1911 à 1915, à l'époque coloniale), son univers culturel (les traditions des Bandas, représentatifs du paysannat africain), et son personnel narratif (Batouala et ses neuf femmes, dont sa favorite Yassiguindja ; son ami et rival Bissibingui ; son chien Djouma), l'auteur passe en revue quelques événements sortant de l'ordinaire : le déchaînement d'un ouragan au chapitre III, six jours après le début du récit ; la fête des ga'nzas, aux chapitres IV et V, trois jours plus tard, durant laquelle Batouala empêche une première fois Yassiguindja et Bissibingui de s'unir charnellement ; les funérailles du père de Batouala, mort subitement à l'issue de la « Yangba », au terme d'une veillée de huit jours (chapitre VI).

Les trois chapitres suivants (VII, VIII, IX) se concentrent alors sur les relations d'amour et de jalousie entre Bissibingui, Yassiguindja, Batouala, où chacun des rivaux fomente l'assassinat de l'autre – le mari envisageant de surcroît de se débarrasser par ordalie de son épouse, soupçonnée d'infidélité, en l'accusant d'être responsable, par sorcellerie, de la récente mort de son père.

Les chapitres X et XI sont consacrés à un nouvel événement exceptionnel, une journée de chasse par le feu, à l'issue de laquelle Batouala est mortellement blessé par une panthère, après avoir sournoisement tenté de tuer Bissibingui. Le douzième et dernier chapitre met en scène la mort de Batouala, au terme d'une agonie de quinze jours : sur le point de trépasser, il prévient une nouvelle fois l'union charnelle entre son épouse et son rival, qui s'enfuient.

Ce résumé laisse immédiatement entrevoir deux principes de composition. Domine d'abord une poétique de la reprise, où le récit se déploie régulièrement au moyen de chapitres en doublons, qui reprennent les mêmes éléments narratifs, de l'un à l'autre, ainsi que certains énoncés récurrents, au sein d'eux-mêmes : ce sont notamment les paires I et II (une journée typique), IV et V (une fête), VII et VIII (une nuit dans la brousse), X et XI (une chasse), où les énoncés récurrents sont par exemple, tour et à tour et respectivement, « Pourquoi se lever ? » (I, p. 20, p. 22), « Ah, les blancs ! » (II, p. 37, p. 38), des couplets et refrains de chansons (IV, p. 66-67 ; V, p. 86-91), « la belle journée ! » (X, p. 153, p. 154, p. 158), etc. Cette poétique de la reprise – et notamment des récurrences énonciatives – se manifeste également dans les unités capitales (III, VI, IX, XII) qui procèdent toutefois d'un autre principe : celui de la singularisation et de l'intensification d'un événement (une tornade, des funérailles, une palabre nocturne, une agonie) annonçant ou mettant progressivement en scène la disparition d'un monde. Entre les paires et les unités de chapitres s'insèrent précisément les ellipses temporelles, dont la condensation permet à l'intrigue de s'étendre sur quatre mois, tout comme elle se déploie en quatre mouvements de trois chapitres chacun, selon une scansion alternant deux temps / une ellipse / un temps.

¹¹ *Ibid.*

Cette structure est si régulière et équilibrée, sur le modèle rhétorique d'une période carrée, qu'on peut dès lors se demander pourquoi René Maran a choisi de la rompre en intégrant à son récit, en 1938, un treizième chapitre qui intervient, de plus, en troisième position et décale ainsi l'ordonnement initial (le chapitre III de 1921 devenant désormais le chapitre IV, le chapitre IV le chapitre V, etc.). Cette décision et cette position paraissent d'autant plus étranges que dans son *incipit*, ce nouveau chapitre III, dans l'édition de 1938, semble signifier qu'il aurait dû plutôt succéder au troisième initial, consacré aux désastres provoqués par une « tornade terrible » qui s'agite jusqu'au « déclin du jour¹² ». Lisons plutôt :

« Le lendemain de ce soir-là, peu avant le chant de la perdrix, Donvorro, la tornade, lasse d'avoir hurlé toute la nuit, s'éloigna brusquement, déviée de sa route par les monstrueux courants aériens qui drainent chaque matin dans leur erre les troubles clartés avant-courrières de l'aurore.¹³ »

Pour comprendre cette position, intéressons-nous davantage à son contenu : on peut alors très vite constater que ce nouveau troisième chapitre se conçoit tout à la fois comme une reprise du premier, avec un déplacement du point de vue, et comme une anticipation de la fin. On y voit en effet Yassiguindja opérer exactement les mêmes gestes que son mari Batouala dans le chapitre liminaire (se lever à l'aube, sortir de la case, y rentrer après avoir éprouvé le froid de la nuit finissante), puis se rendre à un rendez-vous matinal donné par Bissibingui, et rencontrer chemin faisant la panthère (Mourou) qui l'attaque : mais Yassiguindja l'esquive, comme le fera Bissibingui au chapitre XI (ou XII dans l'édition de 1938), et elle se voit ensuite sauvée par l'arrivée de Bissibingui, accompagné de Batouala dont la jalousie et les soupçons commencent dès lors à s'éveiller.

Le nouveau chapitre réunit donc de manière exemplaire les deux principes structurant la composition du récit dans son ensemble : celui de la reprise, et celui de l'anticipation / amplification, qui se trouvaient de fait déjà au cœur du chapitre III initial, où l'arrivée de la tornade était rétroactivement présentée à travers toute une série de signes négatifs, explicités dans des énoncés récurrents.

« Trois jours avant la fête des "ga'nzas" il y eut une tornade terrible, qui clôtura par des ravages une saison de pluies désastreuses.

Nul signe précurseur ne l'avait annoncée. [...] Calme, ni frais ni lourd, le vent agitait la dense tribu des feuilles. [...] Il ne faisait ni frais ni lourd. [...] Il ne faisait ni frais ni lourd. [...] Le vent tomba. Il fit soudain très lourd. [...] L'air fraîchit. Le vent augmente. C'est le "donvorro"¹⁴ ».

Désormais, la panthère y est rencontrée une première fois (p. 67-68) ; elle sera figurée ensuite comme un possible moyen d'éliminer son rival (chapitre VI et page 105 en 1921, chapitre VII et page 121 en 1938), et elle deviendra finalement la cause de la mort de Batouala (chapitre XI et pages 177-178 en 1921, chapitre XII et page 180 en 1938). Tout en perturbant la symétrie initiale des quatre mouvements qui structurent le récit, ce nouveau chapitre vient donc renforcer les principes de la reprise et de l'anticipation qui sont à son fondement. Grâce à cette adjonction, nous avons désormais deux rendez-vous entre Yassiguindja et Bissibingui

¹² *Batouala*, 1921, p. 51 et p. 61 ; 1938, p. 70 et p. 79.

¹³ *Batouala*, 1938, p. 54.

¹⁴ *Batouala*, 1921, p. 51, p. 52, p. 57, p. 59.

(III et VIII), comme nous trouvons chez eux deux tentations de partir (VIII et XIII), tandis qu'ils sont à deux reprises empêchés par Batouala de s'accoupler (VI et XIII). La panthère qui tuera Batouala s'y voit également désormais figurée, de même qu'au chapitre XI (ou X dans l'édition 1921), la cause exacte de la mort de ce dernier (ou l'éventrement par une bête sauvage) s'y trouvait annoncée à travers la malheureuse fin du chasseur Coquelin (p. 164-166 en 1921, p. 170-171 en 1938).

Passons à présent à *Djouma, chien de brousse*, qu'on peut lire comme une réécriture précoce de *Batouala*, à partir du point de vue de son chien, qui faisait office de personnage secondaire dès le premier chapitre du récit primé quelques années plus tôt. Ce roman commence en effet lui aussi à l'aube, Batouala se voyant cette fois tiré de son légendaire sommeil par la naissance d'une nouvelle portée de chiots, dont Djouma. Le cadre temporel de ce nouveau récit excède cependant celui de 1921, courant en effet de la naissance à la mort du chien de brousse, bien des années après celle de son maître, et embrassant ainsi dans sa narration le mariage de Batouala avec Yassinguidja, puis la vie du roi des Bandas jusqu'aux épisodes narrés dans le récit-titre, dont l'intrigue entière et les épisodes phares (la fête des ga'nzas, la chasse au feu, la mort du chef) se voient finalement résumés en six pages (p. 215-221) – quand il avait fallu initialement six ans à l'auteur pour les écrire...

Témoin constant des aventures et mésaventures de Batouala, et notamment des amours adultérins de ses diverses épouses avec Bissibingui, le chien est également l'observateur privilégié, au fil des chapitres et des pages, des tristes conditions de vie des hommes noirs sous le joug colonial. Ces derniers sont en effet constamment exposés aux exigences démesurées de l'impôt (p. 59, p. 101), des travaux forcés (p. 60, p. 73), de l'épuisant labeur dans les plantations de caoutchouc (p. 118, p. 163). En dépeignant des villages entiers décimés par l'exploitation coloniale (p. 94), *Djouma, chien de brousse* confère donc une nouvelle densité narrative aux réalités dénoncées par Maran dans sa célèbre préface de 1921¹⁵, dans le même temps qu'il développe l'analogie entre le nègre et le chien jadis proposée par Batouala dans l'une de ses diatribes contre les blancs :

« Nous ne sommes que des chairs à impôt. Nous ne sommes que des bêtes de portage. Des bêtes ? Même pas. Un chien ? Ils le nourrissent, et soignent leur cheval. Nous ? Nous sommes moins que ces animaux, nous sommes plus bas que les plus bas. Ils nous tuent lentement¹⁶ ».

Les variantes de ce propos, dans l'édition de 1938, méritent d'être relevées. En précisant de quel point de vue s'énonce son analogie (« nous sommes, *pour eux*, moins que ces animaux¹⁷ ») et en amplifiant sa formule finale (« ils nous crèvent lentement¹⁸ »), le roi laisse deviner où se situe le véritable cynisme, dans le même temps qu'il anticipe sur sa propre fin. Ainsi pourra-t-on lire, au moment de son agonie, la réaction suivante des autorités coloniales : « Le commandant s'était montré d'une amabilité charmante. Aux conseils demandés, il avait répondu, sur un ton enjoué, que Batouala pouvait bien crever, et tous les

¹⁵ « La subdivision de Grimari [...] était très riche en caoutchouc et très peuplée. [...] Sept ans ont suffi pour la ruiner de fond en comble. [...] La civilisation est passée par là. Et dakpas, m'bis, maroubas, langbassis, sabangas et n'gapous, toutes les tribus bandas ont été décimées » (*Batouala*, 1921, p. 16-17 ; 1938, p. 15-16).

¹⁶ *Batouala*, 1921, p. 77.

¹⁷ Ce point de vue, explicité par l'incise, sera ainsi relayé par le commandant blanc dans *Djouma*, et un épisode emprunté à *Batouala* : « Nègres... chiens de nègres, c'est tout un... » (*Djouma, chien de brousse*, Paris, Albin Michel, 1927, p. 185).

¹⁸ *Batouala*, 1938, p. 98. Je souligne.

m'bis avec lui¹⁹ ». Or, de fait, les deux récits de *Batouala* et *Djouma* établissent bien, dans leurs épilogues, une ultime analogie entre le nègre et le chien, ou plus précisément entre le maître et son compagnon de chasse : l'un et l'autre finissent éventrés dans la brousse, le premier par une panthère, et le second par un phacochère²⁰. Par une double syllepse de sens, le verbe « crever » condense donc toute l'histoire de la colonisation : de l'épuisement des Africains à leur mort, en passant par leur éviscération – Djouma meurt en effet de s'être éloigné de la brousse, tout en incarnant symboliquement les colonisés, étant devenu, après le décès de Batouala, le chien d'un nouveau maître – « l'Homme Blanc²¹ ».

Ambivalences d'un « classique »

Pour expliciter la poétique du premier roman de Maran, nous nous sommes concentrés sur sa composition et notamment sur ses effets de reprises ou sur les exacerbations de ses structures dominantes d'une version ou d'un roman à l'autre – de 1921 à 1938, ou de *Batouala* à *Djouma*. Mais nous aurions pu aussi bien nous concentrer sur sa prose, ainsi que l'a brillamment analysée Michel Hausser dans son essai de 1975. En comparant « les deux Batouala », le critique avait mis en relief, dans la réécriture de 1938, des additions ou corrections allant systématiquement dans le même sens : celui de « transformations amplificatrices dont la fonction est essentiellement stylistique²² ». Il avait alors démontré qu'ainsi « Maran veut faire œuvre littéraire et que, comme la génération symboliste dont il tient sa formation intellectuelle, il se contente le plus souvent de marquer son style, c'est-à-dire d'éviter les tours et les termes qui, à tort ou à raison, passent pour "naturels"²³ ». Michel Hausser en donnait plusieurs illustrations, dont l'*incipit* du nouveau chapitre III que nous avons précédemment cité : on y trouve en effet des traits caractéristiques du style de Maran, comme la préséance accordée aux circonstants en début de phrase, l'emploi récurrent de termes africains suivis de leur traduction immédiate en français (jusque dans la bouche des indigènes !), l'alternance entre temps du passé et présent de narration, et la prédilection lexicale pour les termes rares (ici le mot « erre » et l'adjectif « avant-courrière »).

Par sa poétique, Maran s'inscrit donc dans une double filiation : celle, d'une part, de la littérature française, et en particulier de la poésie symbolique (sa préface enchâsse de fait ses revendications esthétiques et politiques entre deux noms de poètes – Henri de Régnier au début, Paul Verlaine à la fin) ; celle, d'autre part, de la littérature orale africaine, rendue présente par l'insertion fréquente de chansons, de légendes et de contes – notamment animaliers²⁴. En présentant d'abord son récit comme « une succession d'eaux fortes²⁵ », Maran fait évidemment primer un modèle poétique traditionnel, celui d'une mimesis qui remonte à l'antiquité et à la fameuse formule d'Horace (*Ut pictura poesis*) : dans les faits, sa narration se fait souvent description, ou plus exactement prose poétique. Mais en affirmant

¹⁹ *Batouala*, 1921, p. 185 ; 1938, p. 186.

²⁰ « Un troupeau de phacochères débouchait en grouinant du marigot. Ils foncèrent sur lui [...] et l'éventrèrent, au passage, à coups de boutoir, comme Mourou, la panthère, avait autrefois éventré Batouala, d'un coup de griffes » (*Djouma, chien de brousse, op. cit.*, p. 251).

²¹ *Djouma, chien de brousse, op.cit.*, p. 238-239 et p. 252.

²² Michel Hausser, *Les deux Batouala, op. cit.*, p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 51-52.

²⁴ Voir notamment les chapitres IV, V, IX et XI de *Batouala* (1921), IV, X et XIII de *Djouma* (1927).

²⁵ *Batouala*, « préface », p. 9 dans les deux éditions.

dans la foulée qu'il n'a fait là que « traduire ce que j'avais, là-bas, entendu, [...] y décrire ce que j'avais vu », proposant dès lors un roman « tout objectif » qui « constate et enregistre²⁶ », il revendique aussi une filiation avec le réalisme d'un Flaubert ou d'un Zola. *Batouala* serait ainsi un « véritable roman nègre » au sens où ce récit conjoindrait une exigence d'authenticité à une volonté de vérité, qui culmineraient notamment dans son énonciation ambiguë, laquelle use fréquemment du discours indirect libre ou du psycho-récit pour relayer les paroles ou les pensées d'un protagoniste africain (Batouala, Yassiguindja, Bissibingui, et même Djouma) via la voix narrative dominante²⁷. Enfin, dans les monologues ou dialogues qu'il prête à ses personnages, Maran s'inspire délibérément de la dramaturgie classique. Comme dans les pièces de Corneille ou de Racine, beaucoup de confrontations s'opèrent en huis clos (même lorsque ce dernier prend la forme d'une halte dans la nuit et la brousse), où chacun des personnages investit alors l'espace de l'autre comme s'il était le sien : ainsi la case de Batouala devient-elle implicitement celle de Bissibingui, quand ce dernier lui succède auprès de ses femmes, en attendant le retour du chef ou, plus tard, son dernier souffle. Et le récit prend ostensiblement une dimension tragique en mettant en scène le destin d'un roi, de ses hauts faits guerriers à sa mort brutale – que diverses anecdotes prémonitoires, centrées sur la panthère, laissaient fatalement deviner.

Conclusion

Les traits caractéristiques de *Batouala*, qui ont rapidement fait de ce récit un « classique africain » autant qu'un « jalon francophone », apparaissent finalement saillants dans sa postérité.

En reprenant exclusivement sa trame sentimentale, et notamment son triangle amoureux dans une courte nouvelle, *Sadhji*, parue pour la première fois dans l'anthologie du *New Negro* (1925) avant de devenir un « ballet africain », sur un livret coécrit avec Alain Locke et une musique du compositeur William Grant Still, l'écrivain afro-américain Richard Bruce Nugent fut le premier à s'inspirer de ce roman dont il intensifia simplement la dramaturgie tragique²⁸.

Les tensions qui définissaient par ailleurs le récit entre, d'une part, des stratégies littéraires centripètes (ou le choix d'une esthétique poétique savante, d'un style « marqué », suivie d'une parution chez un éditeur parisien et d'une campagne offensive pour l'obtention d'un prix littéraire) et, d'autre part, des options poétiques plutôt centrifuges (comme les effets d'oralité africaine à travers l'emploi d'un abondant lexique banda – dont certains critiques regretteront qu'il n'ait pas été rassemblé en un glossaire ! –, la présence ponctuelle du « petit nègre » ou encore la traduction de couplets, de refrains, d'aphorismes) continuent par ailleurs aujourd'hui de traverser de nombreuses productions francophones, en particulier celles issues d'Afrique.

Son ancrage dans l'imaginaire des sociétés et des cultures d'Afrique centrale – avec notamment ses allusions aux hommes-panthères (p. 105 ou p. 121) ou aux zombis (p. 102-103

²⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁷ Sur cette énonciation narrative, voir mon article « Administration et écriture de l'Afrique : René Maran et Robert Delavignette », in Bernard Mouralis, Anne Piriou & Romuald Fonkoua (dir.), *Robert Delavignette, savant et politique (1897-1976)*, Paris, Karthala, 2003, p. 271-293.

²⁸ Voir « *Sadhji* », dans Alain Locke (ed.), *The New Negro. An Interpretation*, New York, Albert & Charles Boni, 1925, p. 113-114 et « *Sadhji, An African Ballet* », dans Alain Locke (ed.), *Plays of Negro Life*, New York, Harper & Brothers, 1927, p. 387-400.

ou p. 119 ; p. 226 dans *Djouma*) a par ailleurs continué d'irriguer d'autres récits de grands romanciers africains, comme *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem (1968) ou *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes (1990). Mais on pourrait tout aussi bien voir en Maran, ce Français noir ou ce Guyanais assimilé, le fondateur de toute une littérature fictionnelle, souvent produite hors de l'Afrique, et qui s'attache néanmoins à en restituer les coutumes, la vision du monde et le patrimoine littéraire, depuis les romans coloniaux du Français Robert Delavignette (*Toum*, 1926 ; *Les Paysans noirs*, 1931) aux fictions du futur de l'Américain Mike Resnick (*Kirinyaga*, 1998) ou du Sud-Africain Gavin Chait (*Our Memory like Dust*, 2017).

Une telle démonstration demanderait toutefois un autre article, et nous n'aurons fait que souligner ici combien, sans être « fondateur » au sens strict, *Batouala* ne s'en situe pas moins à la croisée de nombreuses traditions et pratiques littéraires qui continuent d'en faire aujourd'hui un texte précurseur et, partant, incontournable dans l'histoire littéraire.

Anthony Mangeon²⁹

²⁹ Université de Strasbourg, UR 1337, F-67000 Strasbourg, France