

REPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE
Union - Discipline – Travail

Ministère de l'Enseignement Supérieur



UFR LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS
DEPARTEMENT DE LETTRES MODERNES

THESE DE DOCTORAT
EN LETTRES MODERNES

Option : Roman Africain Francophone

LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE
DE LA SECONDE GÉNÉRATION,
CARREFOUR D'INNOVATIONS ESTHÉTIQUES

Les cas de :

Monnè, outrages et défis d'Ahmadou KOUROUMA

La Vie et demie de Sony LABOU TANSI

Le Pleurer-rire d'Henri LOPES

Présentée par :

Madame Fanny CISSE
née Fatoumata TOURE

Sous la Direction de :

M. LEZOU DAGO Gérard
Professeur Titulaire

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS-----	6
INTRODUCTION-----	9
PREMIÈRE PARTIE : Les modèles esthétiques -----	22
Chapitre 1 : L’oralité -----	26
Chapitre 2 : L’écriture africaine antérieure -----	65
Chapitre 3 : Le Nouveau Roman Français -----	80
Chapitre 4 : L’intertextualité -----	97
DEUXIÈME PARTIE : Organisation textuelle des ouvrages -----	106
Chapitre 1 : Les fondateurs du roman africain francophone de la deuxième génération-----	108
Chapitre 2 : Structure et procédés narratifs -----	159
Chapitre 3 : Personnages et significations -----	248
Chapitre 4 : Temps et espace -----	287
TROISIÈME PARTIE : Novations linguistiques :	
expressivité et intertextualité -----	305
Chapitre 1 : Expressivité des textes -----	309
Chapitre 2 : Intertextualité -----	370
Conclusion -----	409
Orientation bibliographique -----	417
Table des matières-----	432

"La connaissance de l'heure
est auprès de Lui seul ;
aucun fruit ne sort de son noyau,
aucune femelle ne porte et ne met bas
sans Sa connaissance"

Le Coran, Sourate XLI,
"Les distinctement séparés", Verset 47
Paris, Garnier-Flammarion, page 372

DÉDICACE

Nous dédions spécialement cette thèse
à notre mère Sylla Fatoumata disparue trop tôt.

Nous aurions tant voulu
qu'elle voie le résultat de ce travail
commencé à cause d'elle
et terminé en pensant à elle.

Repose en paix, maman.

REMERCIEMENTS

Nos remerciements vont avant tout à l'endroit de notre Directeur de Recherches, Le Professeur Lezou Dago Gérard qui n'a ménagé aucun effort, aucune peine pour suivre ce travail de bout en bout durant tout le temps que nous avons mis à la tâche.

Nous l'avons choisi pour son sérieux et sa rigueur dont nous étions déjà imprégnée pour l'avoir eu comme Directeur pour notre mémoire de Maîtrise et de DEA (Diplôme d'Etudes Approfondies).

Nous le remercions sincèrement pour sa patience et sa disponibilité.

Nous remercions également Monsieur Moussa Fanny-Cissé, notre époux qui, par ses encouragements, nous a aidée à poursuivre et à achever cette œuvre.

Nous remercions aussi tous ceux qui nous ont motivée d'une manière ou d'une autre et que nous ne pourrions tous citer ici, afin que ce travail aboutisse.

Adresse spéciale :

- à Monsieur Camara, Directeur Adjoint de la Scolarité de l'Université de Cocody ;
- à Madame Gadji, notre mère adoptive qui n'a jamais failli dans ce rôle ;
- à Madame Traoré Régina, notre mère spirituelle dans le cœur de qui nous avons toujours été présente même lorsque éloignées l'une de l'autre ;
- à Mademoiselle Kouamé Yvonne et à Madame Patricia Dailly Ajavon pour leur expertise.

Je ne saurais oublier le rôle joué par mes enfants, Oumar et Aïcha pour qui j'ai voulu réaliser ce rêve d'obtenir un diplôme de ce grade.

"Vingt fois sur le métier
Remettez votre ouvrage
Ajoutez quelquefois
souvent retranchez".

Nicolas Boileau
L'art Poétique, Chant I

AVANT-PROPOS

À chaque époque, son souffle littéraire

La littérature émerge dans une Afrique en pleine colonisation.

Il s'agissait, pour les écrivains de l'époque, de dénoncer les méfaits du colonisateur ainsi que tous les dommages collatéraux liés à cette période.

Il s'agissait également de faire comprendre au colonisateur que les Africains s'affranchissaient de sa tutelle, qu'ils se départissaient de leur réputation de personnes ignorantes de l'écriture car appartenant à une civilisation de l'oralité et qu'ils se mettaient à manier et à manipuler la langue française aussi bien que lui.

La langue de Molière n'était donc plus l'exclusivité du colonisateur. Elle n'était plus son bien propre.

Ceux à qui il était venu apporter la Civilisation l'avaient apprise, digérée et la lui rendaient correctement.

Cependant, "rendre correctement la langue", impliquait que les écrivains s'appliquent à écrire, sans réelle fantaisie de leur part. Ils devaient écrire comme il se doit, de manière académiquement correcte.

Les Africains ont donc clamé leur Négritude à travers un style parfois ampoulé, faisant souvent appel à des images inconnues de l'univers des Africains.

Vint l'ère de la néo-colonisation où le Blanc a plié bagages et le Noir accédé au Pouvoir.

S'il ne s'agit pas fondamentalement de mettre fin à la néo-colonisation, il n'en demeure pas moins qu'il faille en dénoncer les tares.

Cette perspective de critiquer un régime sous la coupe duquel l'on était quasi-obligé de demeurer, se révéla une tâche ardue pour ces écrivains.

S'exprimer en évitant les foudres de la Censure a été une constante inscrite dans le subconscient des écrivains africains de cette période.

S'exprimer en s'inscrivant dans les éléments de leur éducation primaire.

S'exprimer en tenant compte des mutations de la littérature dans le monde.
S'exprimer à travers des réminiscences. Telles ont été les attitudes des écrivains africains francophones de la décennie 1980-1990.

Nous avons voulu en rendre compte en nous situant dans une double perspective intégrant à la fois la littérature africaine et la littérature comparée.

Littérature africaine parce que notre travail est basé sur des ouvrages africains.

Littérature comparée parce que nous nous attachons à relier les motifs de recoupement d'ouvrages émanant de divers horizons ainsi que les différenciations individuelles entre eux.

Pour mener à bien notre étude, nous nous sommes tournée vers trois romanciers, représentatifs, à nos yeux, de cette ère : Ahmadou Kourouma avec son livre *Monnè, outrages et défis* ; Sony Labou Tansi avec son ouvrage *La Vie et demie* et Henri Lopes avec *Le Pleurer-rire*.

Les différents critères dégagés à partir de ces ouvrages forment une sorte de canevas générique pour tous les romans de cette période. La quasi-totalité de la production littéraire s'inscrit dans les différents éléments que nous avons répertoriés pour notre démonstration, comme formant la quintessence des romans de la seconde génération.

Constamment, nous confronterons nos conclusions concernant les romans de la seconde génération avec les analyses relatives aux romans de la première génération.

Car, si nous voulons prouver que la deuxième génération de romanciers fait montre d'ingéniosité en innovant, cette innovation se situe par rapport à une littérature qui lui préexiste. D'où cette navette régulière entre ce qui a été et ce qui est.

INTRODUCTION

Le XVIII^{ème} siècle français est chez les Européens une ère de curiosité pour le monde noir. La découverte de territoires vierges non souillés par les vices de la Civilisation autorise les philosophes à qualifier le Nègre de « bon sauvage ». La littérature exotique parera le personnage de toutes les vertus.

Cependant, sous l'influence conjuguée du positivisme d'Auguste Comte et de l'esprit colonialiste de la III^{ème} République, le Noir devient un « vrai » sauvage, primitif et barbare. La littérature coloniale qui traite la production exotique, de littérature de pacotille, se targue de mieux connaître le personnage car le décrivant dans son milieu naturel après un séjour prolongé dans son environnement in situ. La littérature exotique n'étant que le fait de voyageurs de circonstance, elle ne pouvait qu'être superficielle.

Dans tous les cas, l'existence du Noir ne prend corps que sous le regard corrosif du Blanc dont le point de vue unilatéral exerce un véritable impérialisme.

À la fin du XIX^{ème} siècle, un courant romanesque allant de Jules Verlain à Melchior de Vogüé s'attache à exalter les bienfaits de la colonisation.

Au cours de ces « soleils »⁽¹⁾ de colonisation, le monde colonisé antillais et négro-africain ira à l'école des Blancs. De ce contact avec ce savoir importé par l'Occident, naîtront diverses productions dont les styles seront fonction de l'environnement des écrivains.

Une première création sera l'œuvre d'auteurs pour qui, les seuls modèles littéraires dignes d'intérêt, se recrutent parmi les Classiques français. Par mimétisme littéraire, sur le plan formel, c'est une ruée sur le style de Charles Baudelaire, de Victor Hugo, de Paul Verlaine, de Leconte de Lisle, de Théodore de Banville ou de José Maria de Hérédia.

(1) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970

Suzanne Césaire taxera, à juste titre par ailleurs, cette littérature de pastiche qui se coule dans le moule de la prosodie classique (pantoums, alexandrins, sonnets, ballades, huitains) aux rimes riches masculines et féminines, de « littérature de tourisme ».

John Antoine Nau écrira en 1951 dans la revue « Tropiques » :

« De la littérature! Oui, littérature de hamac, littérature de sucre et de vanille, tourisme littéraire. Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des complaints, des alisés, des perroquets. Bambou, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, au bougainvillier. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas ! »⁽²⁾.

La littérature martiniquaise indexée comme littérature d'Européens devra donc changer de thématique pour paraître plus sérieuse.

En ce qui concerne la recherche formelle, c'est le poète haïtien Léon Laleau qui s'écrie qu'il ne peut valablement s'exprimer en parlant le français de France, qu'il lui faut exploiter sa langue. Il le formule dans un poème :

*« Ce cœur obsédant qui ne correspond
Pas à mon langage ou à mes coutumes
Et sur lequel mordent
Comme un crampon
Des sentiments d'emprunt et des coutumes
d'Europe sentez-vous cette souffrance
et ce désespoir à nul autre égal
D'apprivoiser avec des mots de France
Ce cœur qui m'est venu du Sénégal ? »⁽³⁾.*

(2) Cité par Lilyan Kesteloot, *Les écrivains Noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de Sociologie, 1965, page 78

(3) Cité par Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1969, page 108

En fait, cette première production était l'œuvre d'une bourgeoisie préoccupée de sa couleur et donc qui s'intéressait plus à la description de paysages exotiques, aux évanescences crépusculaires, aux idylles mélancoliques qu'à la situation d'asservissement de l'époque, ce qui lui a valu les critiques dont nous venons de faire mention plus haut.

Le courant de la Négritude des années 1950 avec les poètes Senghor, Césaire et Damas vient répondre aux horizons d'attente.

La négritude senghorienne se fait apologétique dans le but de convaincre les Européens de la beauté et de la grandeur de l'Afrique pré-coloniale. Césaire et Damas, eux, se feront un devoir de combattre l'assimilation culturelle qui s'empare de leurs îles.

Une poésie révolutionnaire aussi bien au niveau du contenu que de la forme fera donc surface. Une rupture s'effectue ainsi dans le champ idéologique, intellectuel et littéraire de l'époque.

Au niveau formel, Césaire affirme qu'« il fallait casser le français ».

Dans cette optique, l'écrivain de la Négritude opposera un langage nègre au langage occidental en vigueur. Il usera volontiers du vocable « tam-tam » pour créer l'illusion du rythme africain ou de son équivalent brésilien « batouque ». L'utilisation de ces lexèmes correspond au désir de restitution du style oral africain.

Dans les années 50, le roman prend sa revanche sur la poésie. Signalons que le genre existait déjà avec le *Batouala, véritable roman nègre*⁽⁴⁾ de René Maran publié pour la première fois en 1921.

Là encore, les Antillais sont en avance.

(4) René Maran, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1979

Jacques Roumain publie *Gouverneurs de la rosée*⁽⁵⁾, Joseph Zobel écrit *La Rue Cases-Nègres*⁽⁶⁾ et Mayotte Capécia décrit, dans *Je suis Martiniquaise*⁽⁷⁾, l'obsession de blanchir chez la femme de couleur, pour ne citer que ceux-là.

Les Africains du monde francophone s'exercent d'abord un peu au genre traditionnel des contes : Birago Diop publiera *Les contes d'Ahmadou Koumba*⁽⁸⁾ et Lomani Tchibamba obtient un Prix à Bruxelles en 1948 avec l'histoire de *N'Gando le crocodile*⁽⁹⁾.

Cette première vague de romanciers africains sera baptisée « vague d'écrivains de la tradition orale africaine ».

Leurs récits issus des terroirs baignent dans la symbolique africaine.

Puis, l'on assiste à une véritable émergence littéraire dans le monde noir francophone.

Une deuxième rupture s'opère avec la naissance du roman contestataire qui inscrit la lutte politique au cœur de l'œuvre d'art. Avec ces écrivains engagés contre la colonisation, la préoccupation politique est constante, elle prend la place d'une littérature d'exotisme mais aussi de la Négritude.

Ce sont les romans de Camara Laye (Prix Charles Veillon 1954)⁽¹⁰⁾, de Sembène Ousmane, de Ferdinand Oyono⁽¹¹⁾ et de Mongo Béti⁽¹²⁾, entre autres.

Dans les fictions de ces derniers, le style est fécondé par la sève de la culture de la terre africaine. Les intentions didactique, initiatique et symbolique sont évidentes.

(5) Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Paris, Les Éditions français réunis, 1974, 1^{ère} édition en 1955

(6) Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, Paris, Présence africaine, 1974

(7) Mayotte Capécia, *Je suis Martiniquaise*, Paris, Edition Correa, 1958

(8) Birago Diop, *Les contes d'Ahmadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1947 Réédition 1969

(9) Lomani Tchibamba, *N'Gando le crocodile et autres récits*, Paris/Kinshasa, Présence africaine/Lokolé, 1982

(10) Laye Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1954

(11) Ferdinand Oyono, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956, Réédition UGE 10/18, 1972

(12) Mongo Béti, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1954

L'écriture vise à instruire, à alerter les lecteurs colonisés et colonisateurs sur la situation coloniale. On est loin des descriptions ethnologiques, ethnographiques et paradisiaques de la négritude senegaliennne.

Les années 60 marquent la grande coupure institutionnelle et la mutation des nations nègres. Celles-ci libèrent réellement la créativité des écrivains des contraintes extérieures.

L'éclatement de l'Afrique a été une catastrophe du point de vue du développement économique alors que toute la vie politique d'un pays est personnifiée par un seul homme, le Père de la Nation.

Les ruptures de ton et l'âpreté des sentiments traduisent le malaise des premières années des indépendances.

À cet égard, le héros Magamou de *La Plaie*⁽¹³⁾ de Malick Fall et celui de Samba Diallo de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane sont symboliques. Magamou amplifie à tous les niveaux le mal-être, le mal de vivre ou la difficulté d'être que ressent Samba Diallo. Ce malaise est vécu par ce dernier jusqu'au tragique, expression de ce que les psychiatres appellent « névrose », c'est-à-dire la difficulté d'un individu ou d'une civilisation à vivre.

Signalons que ces productions romanesques qui vont de 1950 à 1960 ont un point commun : elles baignent dans le réalisme. Ce courant littéraire reproduit la réalité avec le plus d'exactitude possible et dans tous ses aspects.

En Europe, le réalisme est une réaction aux débordements du romantisme qui est une littérature d'épanchement.

Les romanciers africains se feront fort d'être le plus précis possible dans leurs descriptions pour mettre à nu le cru de la situation.

Des années 1950 jusqu'aux indépendances des pays africains, une première génération de romanciers africains sont édités régulièrement, nous apprend Séwanou Dabla.

(13) Malick Fall, *La Plaie*, Paris, Albin Michel, 1967

Ces romanciers parmi lesquels on peut citer Ferdinand Oyono, Mongo Béti, Sembène Ousmane, par exemple, sont identifiés comme « *les écrivains de la première génération* » par Michel Cornation⁽¹⁴⁾.

Le second souffle dans la littérature africaine ne sera effectif que vers 1968 avec la parution du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem et *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Ces novateurs sont qualifiés par Michel Cornation de « *romanciers de la seconde génération* »⁽¹⁵⁾. Signalons qu'avant Cornation, d'autres auteurs tels que Claude Grégory et Peter Baumberger avaient déjà employé le terme de « romanciers de la seconde génération » à la page 581 de l'Encyclopaedia Universalis dès 1968 et Séwanou Dabla l'a utilisé en 1986. Nous avons retenu l'expression chez Cornation car sa définition, à notre sens, plus claire, fait une nette distinction entre les romanciers de la première génération et ceux de la seconde génération. On note dans le contexte global de l'Afrique, une conscience vive de l'échec des indépendances et la nécessité d'une révision des concepts en ce qui concerne l'approche des réalités africaines. L'écrivain acquiert alors une plus grande liberté et se défait des carcans trop contraignants du classicisme.

Violent était le vent⁽¹⁶⁾ de Charles Nokan brasse les genres, *Le Devoir de violence*⁽¹⁷⁾ de Yambo Ouologuem bat en brèche le passé idyllique de l'Afrique avec un style violent et érotique tandis que Ahmadou Kourouma fustige « *Les Soleils des indépendances*⁽¹⁸⁾ » en transcrivant le malinké en français. Enfin, le tournant 1980 est une période peu rose pour l'économie mondiale : les pays africains sont mortellement endettés. Cette situation amplifie la coupure épistémologique. Le contexte historique incite à la revendication, à une plus grande liberté d'expression qu'au préalable pour camper le dictateur démystifié, rendu plus bouffon et ubuesque dans

(14) Michel Cornation, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990, page 17

(15) *Idem*, *Ibidem*

(16) Charles Nokan, *Violent était le vent*, Paris, Présence africaine, 1975

(17) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968

(18) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970

un État, d'où les bouffonneries d'écriture avec *La Vie et demie*⁽¹⁹⁾ de Sony Labou Tansi et *Le Pleurer-rire*⁽²⁰⁾ d'Henri Lopes.

Une kyrielle de ruses littéraires seront employées pour communiquer au lecteur le sentiment de l'inacceptable, de l'exploitation du Noir par lui-même.

L'écriture de cette décennie (1980-1990) est d'une grande complexité et fait également partie de la seconde génération. Séwanou Dabla révèle :

« Pour eux, le roman traditionnel de la première heure semble brusquement devenu soit trop étriqué pour accueillir l'ampleur de leur nouveau discours soit franchement incompatible avec la pratique scripturale qu'ils entendent mener »⁽²¹⁾.

De ce tour d'horizon et pour une compréhension claire de nos propos, nous nous conformerons donc à l'acception de Michel Cornaton dans *Pouvoir et sexualité*, et désignerons par « écrivains de la première génération », ceux de la Négritude et ceux engagés contre la colonisation et par « écrivains de la seconde génération », ceux d'après les indépendances. Toutefois, nous fixerons les limites de cette deuxième génération à l'année 1990 car, après cette date, l'écriture africaine procède à un mélange des styles où l'on retrouve des écrivains qui s'inspirent des deux générations.

Refusant quasiment le réalisme forcené de leurs prédécesseurs, certains romanciers ont découvert en la tradition orale, une occasion de ressourcement. Ils en font intervenir des personnages-clés tels que le griot ou l'agent rythmique⁽²²⁾, en transposent les constructions syntaxiques à l'écrit et essaient même d'emprunter à l'atmosphère fantastique des contes.

(19) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979

(20) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982

(21) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures africaines ; romanciers de la seconde génération* ; Paris, L'Harmattan, 1986, page 21

(22) Agent rythmique : notion développée par Bernard Zadi Zaourou dans *Césaire entre deux cultures ; Problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan, NEA, 1978. Le rôle de l'agent rythmique est d'incorporer de manière constante un rythme au discours de l'émetteur, dans le schéma ternaire de la communication africaine (émetteur-intermédiaire-public). Selon Amadou Koné, cet agent rythmique parle au nom de l'émetteur mais il représente le public qui l'a délégué pour assurer en la circonstance les meilleures conditions d'audition des messages.

D'autres ont préféré opter pour le style du Nouveau Roman Français : *Dans le Labyrinthe*⁽²³⁾ d'Alain Robbe-Grillet, *Fragments*⁽²⁴⁾ de James Joyce ou encore *Emploi du temps*⁽²⁵⁾ de Michel Butor défrichent la voie pour une nouvelle forme d'écriture. Parfois même, ce sont des opinions qui inspirent. À Albert Camus, Sony Labou Tansi, par exemple, emprunte sa conception existentialiste de la mort.

Enfin, l'intertextualité ; cette présence d'un texte dans un autre texte fonctionne dans cette nouvelle écriture, consciemment ou inconsciemment.

L'on identifie aisément le *Gargantua*⁽²⁶⁾ de Rabelais chez Sony Labou Tansi, *Le Mentir-vrai*⁽²⁷⁾ d'Aragon chez Henri Lopes.

De même, les Écritures Saintes (la Bible et le Coran), la fiction africaine des prédécesseurs telles que *Du Côté du Katanga*⁽²⁸⁾ de Tchicaya U'Tamsi et *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma sont également perceptibles chez ces auteurs.

La question centrale qui se pose dans cette étude est : Qu'est-ce qui fait l'essence véritable de l'écriture romanesque francophone de la deuxième génération et la distingue de celle de la première génération, entre autres ? Pour répondre à cette question fondamentale, nous nous demandons en second lieu : Quelles sont les manifestations textuelles de ces différentes sources auxquelles les écrivains ont consciemment recours ou inconsciemment accès ? S'ils s'alimentent aux mêmes sources, comment expriment-ils leurs particularités, leurs idiosyncrasies ? Telle se pose la problématique que nous allons tenter de résoudre avec l'analyse de trois (3) œuvres : *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi et *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes.

Ces trois romanciers proviennent d'horizons divers : Ahmadou Kourouma est ivoirien tandis que Sony Labou Tansi et Henri Lopes sont congolais.

(23) Alain Robbe-Grillet, *Dans le Labyrinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1959

(24) James Joyce, *Fragments* (Finnegans wake), Paris, Gallimard, 1970

(25) Michel Butor, *Emploi du temps*, Paris, Éditions de minuit, 1956

(26) François Rabelais, *Gargantua*, Paris, Gallimard, 1976

(27) Louis Aragon, *Le Mentir-Vrai*, Paris, Gallimard, 1980

(28) Tchicaya U'Tamsi, *Du Côté du Katanga*, Paris, Présence africaine, 1966

Leurs trois œuvres dont la datation s'échelonne de 1979 à 1990, appartiennent à la seconde génération de romanciers africains francophones. Nous avons opté pour l'étude de ces trois romans, d'abord par choix personnel, notre cursus universitaire nous ayant mise en contact avec ces œuvres, nous les avons hautement appréciées. Ensuite, ces romans sont représentatifs, à nos yeux, de cette tendance d'innovations, de transgressions, de ruptures, de nouvelles formes, de rénovation et de renouvellement de l'écriture romanesque que nous nous proposons de démontrer dans cette thèse.

Monnè, outrages et défis, est le deuxième roman d'Ahmadou Kourouma. Cette fiction nous narre l'histoire de la colonisation vécue par les Malinkés de Soba. Confrontés aux Nazaras (Les Blancs), ils sont vaincus sans effusion de sang, subissent l'impôt de capitation, les travaux forcés et se font promettre, en récompense de leur peine, un train qui n'arrivera jamais à Soba.

Puis, l'on assistera à l'émancipation du pays, à la suppression des travaux forcés, à la course au pouvoir entre de jeunes loups aux dents longues et à l'instauration du parti unique. Seront rapidement évoqués les corollaires de cet état de fait : la fuite des capitaux, le développement et les immanquables pustchs qui rythment le quotidien des Africains.

La Vie et demie de Sony Labou Tansi, à l'État Civil Marcel Ntsoni, a été publiée par les Éditions du Seuil en septembre 1979.

La Vie et demie est le récit échevelé de la dictature katamalanasienne, une dictature qui n'hésite pas à réduire ses opposants à un silence définitif.

Cependant, Martial, le chef emblématique de l'opposition refuse de « mourir la mort » qu'on lui propose. « Égorgé, révolvérisé, sabré, réduit en pâté et mangé par les siens », Martial continue de hanter les nuits du Guide Providentiel, dirigeant de la Katamalanasia.

Dans le monde des vivants, sa relève est assurée par sa fille Chaïdana qui décide de « prendre le monde avec son sexe ». L'amour au champagne devient son arme favorite pour éliminer les dignitaires de ce régime.

La petite-fille de Martial, Chaïdana-aux-gros-cheveux, prendra le relais. Aidée par ses trente « chaïdanisés », ses petits-fils qui ont pris son parti, elle livrera une guerre sans précédent au Kawangotara. Les petits-fils poursuivront le combat contre le Kawangotara et contre La-puissance-étrangère-qui-fournit-les-guides.

Le Pleurer-rire, roman d'Henri Lopes, a été publié en 1982 par les Éditions Présence africaine.

Le Pleurer-rire est le roman de l'exercice absolu du pouvoir par un chef d'État tout-puissant, le maréchal Bwakamabé Na Sakkadé, ancien baroudeur, transplanté à la tête de l'État à la suite d'un coup de force.

Le Père de la renaissance du pays, Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé a la mainmise sur tout le pays, procédant à des arrestations arbitraires et des exécutions sommaires.

Le thème du roman *Monnè, outrages et défis* n'est pas neuf. Il est à la limite de la désuétude même s'il tente de toucher vers sa fin à des problèmes d'une actualité plus brûlante. Mais, à l'instar de *La Vie et demie* qui présente une écriture enchevêtrée et *Le Pleurer-rire*, un renouvellement certain de l'écriture romanesque, il nous servira comme les deux autres, à découvrir les efforts d'innovation des romanciers de la seconde génération.

Trois méthodes d'investigation nous serviront principalement de supports pour mener à bien nos analyses : le structuralisme, la comparaison littéraire et la sociocritique.

Le structuralisme, théorie selon laquelle l'étude d'une catégorie de faits doit envisager principalement les structures, une entité autonome de dépendances internes, nous permettra de cerner la structure narrative de chaque œuvre, sa structure externe et sa structure interne. Il s'agira de faire mention de la couverture du livre et de tous les éléments qu'elle comporte ; d'entrer dans le livre, de scruter ce qui entoure le texte c'est-à-dire le paratexte, (titre, épigraphe, exergue, dédicace etc) et d'en dégager la nature de sa composition.

Avec la comparaison littéraire, nous ferons une entrée dans le domaine de la littérature comparée. Cette méthode nous donnera la latitude de mettre nos

différents textes en regard afin d'en dégager l'homologie narrative et la ressemblance des motifs non seulement entre les textes eux-mêmes mais avec toute la littérature qui les a précédés dans la limite de nos connaissances. Leur similitude avec la littérature orale, la littérature des écrivains de la première génération mais aussi avec les textes religieux, les clichés coloniaux ainsi qu'avec la littérature d'autres continents, par exemple. Avec cet outil de lecture, nous réaliserons des comparaisons simultanées qui ont l'avantage d'être plus monstratives car superposables que des études monographiques dans lesquelles il serait laborieux de mettre les ressemblances et les dissemblances en exergue.

Enfin, la sociocritique, science à cheval sur la critique littéraire et les faits de société nous vaudra d'éclairer certains faits de littérature à la lumière des événements sociaux.

D'une manière générale, le texte littéraire n'est jamais « gratuit ». « Le roman étant le miroir de la société » comme le disait Stendhal, les écrivains du monde entier, transcrivent dans leurs textes, ce qui se déroule dans leur environnement. Ils mettent en scène, critiquent et dénoncent. Bien sûr, de façon fictionnelle mais ce dont ils parlent est presque toujours identifiable et reconnu par les observateurs avertis.

Nos romans seront donc explicités par la société africaine et ses avatars. Et nous nous ferons un devoir d'éclairer notre travail à la lueur de cet outil méthodologique.

En additif à ces trois méthodes d'analyse, nous nous servons de la linguistique et de la stylistique comme approches psychologiques pour circonscrire le travail effectué sur la langue par chaque écrivain et en cerner les connotations immanentes.

Le principe organisateur de notre réflexion partant de l'idée que l'histoire du courant littéraire de la deuxième génération est essentiellement celui d'une vaste influence, nous avons comme postulat de base qu'il est un condensé de modèles esthétiques antérieurs à lui.

Ainsi, notre travail s'attellera, dans une première partie, à présenter ces modèles esthétiques qui ont posé les jalons du Nouveau Roman Africain

Francophone. Il s'agira, en l'occurrence, de l'oralité, de l'écriture africaine antérieure, du Nouveau Roman français et de l'intertextualité, comme évoqué plus haut. Sans ce tour d'horizon, les romans analysés pourraient paraître hermétiques à la compréhension.

Pour disposer de références solides, nous avons procédé à une vaste recherche documentaire. Ainsi, nous avons souvent cité ou paraphrasé des auteurs constituant des références dans les différents domaines qui nous intéressent.

Dans une seconde partie, une première étape nous permettra de faire le pont entre les écrivains de la première et de la deuxième génération. Les tentatives de rénovation de l'écriture africaine ainsi que ses fondements seront passés en revue. Dans cette même partie, il sera question de l'organisation textuelle des ouvrages sélectionnés dans le cadre de notre travail. Cela nous donnera l'opportunité de faire un rapprochement entre les deux générations et nous permettra de montrer que peu de choses les lient.

Une troisième partie concernera les novations linguistiques. Il s'agira de traiter de l'expressivité des textes ainsi que de l'intertextualité qui les parcourt. À ce niveau, il faut signaler que nous avons utilisé un para-corpus c'est-à-dire des ouvrages, qui ne sont pas à proprement parler, ceux que nous avons choisis d'analyser mais qui contribuent dans une large mesure à prouver que nos auteurs ont bel et bien été influencés par d'autres écrivains. Nous avons donc des œuvres-pivots à partir desquelles nous irradions selon les nécessités de la recherche.

À présent, nous allons aborder la première partie de notre travail qui décrit les modèles esthétiques inspirant le roman africain francophone de la deuxième génération.

PREMIERE PARTIE:- LES MODELES ESTHETIQUES

« Lorsque j’ai commencé à écrire
Les Soleils des Indépendances,
Fama m’est apparu fade et ce n’est
que lorsque je l’ai fait parler en
malinké qu’il a pu avoir tout son
relief. Dans les parties dialoguées, le
français de France ne pouvait pas
convenir »

Ahmadou Kourouma

La littérature est une expérience humaine et universelle, fondée sur la volonté de dire, de s'exprimer, peut-être de se réaliser en se disant, d'y totaliser l'ensemble du vécu, ce que les Allemands appellent « L'Erlebnis ». Mais elle est aussi une activité esthétique, une formalisation, un problème de langage et d'expression, le drame d'une écriture, un enfantement, ce que les formalistes appellent la « littéralité ». Elle est tout simplement une réflexion sur elle-même, l'écriture se prenant comme sujet.

La littérature est donc le domaine du beau langage, du bien-dire. Ainsi, le texte littéraire est-il un texte élaboré, un travail de création, une œuvre d'artiste, la fantaisie d'un écrivain.

C'est la raison pour laquelle la littérarité d'un texte réside moins dans le fond du message qu'il diffuse que dans la forme de ce message, moins dans ce qui est dit que dans la manière de le dire, dans l'esthétique « langagière ».

Un modèle esthétique désignerait, selon nous, une référence, une source d'inspiration qui a déjà opéré un certain travail sur la langue, une base qui sert d'appui.

La plupart des « ingrédients » que l'artiste utilise pour réaliser un tel modèle sont identifiables, repérables et classifiables.

Dans notre étude, le postulat de base est que, à la littérature romanesque délibérément réaliste, voire ethnographique de la première génération, a succédé une forme de roman dont la problématique paraît à la fois plus complexe et moins assurée que par le passé et dont les structures sont en nette rupture avec celles des œuvres antérieures.

Dans le cas d'espèce, les modèles esthétiques qui inspirent nos romanciers sont l'oralité, l'écriture africaine antérieure, le Nouveau Roman français et l'intertextualité, comme nous l'avons signalé dans l'introduction.

Considérons d'abord que l'écrivain africain a un héritage culturel, « un background ancestral » dont il ne peut réellement se départir. Cela apparaît nettement dans ses textes ; avec un accent particulier en ce qui concerne les écrivains des années 1960, évoluant aux côtés d'autres sources d'inspiration, en ce qui concerne les écrivains qui retiennent notre attention.

Malgré son extraordinaire impact sur l'écriture romanesque, la tradition orale n'est pas le seul modèle culturel des écrivains africains. Le système de références culturelles inscrites de manière explicite dans les œuvres montre qu'ils puisent à d'innombrables sources pour tisser des patchworks fascinants, pour tenter d'étranges greffes où se côtoient et se croisent marxisme, animisme, psychanalyse, procédés rhétoriques anciens et techniques du Nouveau Roman.

Ces écrivains d'une autre génération, ont aussi des devanciers africains ou étrangers dont ils ont lu les œuvres. Ils leur empruntent parfois soit le fond, parfois la forme, parfois juste une allure ou un ton.

Mais il n'est question ni d'imiter un « modèle » étranger, ni de reproduire fidèlement l'héritage oral.

C'est précisément cette survie de la tradition dans le contexte de modernisation, cette position singulière au carrefour de l'oral et de l'écrit, cette « *tentative d'emboîter (...) un discours pris dans une culture différente, dans une autre dont le suc est constitué de thèmes, de symboles, de mythes spécifiques* »⁽²⁹⁾ pour aboutir à une osmose, cette impression d'imiter tout en restant soi-même qui fait l'originalité du roman africain de langue française.

Il est utile de passer en revue ces sources d'inspiration, de les présenter dans toute leur diversité, d'en faire réellement le tour, non seulement pour assurer une meilleure lisibilité des analyses qui seront faites à partir de notre corpus afin de camper l'arrière-plan de notre travail et pour éviter les affirmations gratuites car cette partie fera appel à de nombreuses théories émises par d'éminents chercheurs dans tous les domaines qui font l'objet de notre étude.

(29) Georges N'Gal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Seuil, 1986, page 108

CHAPITRE 1 : L'ORALITE

Les nouvelles tendances, toutes nées dans un contexte d'oralité, se sont abreuvées à la source du terroir. Cependant, il n'a pas toujours été facile pour les romanciers africains de conjuguer tradition et modernisme. C'est cet aspect de l'apparement de nos oeuvres que nous allons passer en revue dans le chapitre suivant.

Dans ce que nous avons regroupé sous le titre de l'oralité, nous retrouverons la parole traditionnelle, la littérature orale et écrite, la tradition orale et les différentes attitudes des écrivains africains face à cette oralité.

1 – LA PAROLE TRADITIONNELLE AFRICAINE

La Parole traditionnelle africaine a d'abord été mise en valeur, c'est-à-dire communiquée au monde occidental, par des Européens, ethnologues ou fonctionnaires coloniaux, ou les deux à la fois. Citons Frobénius, Delafosse, Équilbecq, Vieillard, Delavignette...

Même si beaucoup d'entre eux en étaient inconscients, cette « découverte » ne fut pas toujours exempte d'arrière-pensées. La culture traditionnelle africaine fut d'une part, non négligeable, à l'instar des autres matières premières.

Quand, autour des années 1920, il devint manifeste que la politique d'assimilation court à l'échec, Maurice Delafosse, qui fut l'un des plus violents critiques du *Batouala* de René Maran, auquel il reprochait d'avoir donné une image trop brutale du Noir, propose par ses articles et ses œuvres, *Les Noirs de l'Afrique*⁽³⁰⁾, *L'Âme nègre*⁽³¹⁾, une nouvelle politique qui, posant le respect de la civilisation du Noir, permettra par un savant dosage de nouveauté et de tradition de le faire évoluer avec le moins de heurts possibles vers la modernité.

(30) Maurice Delafosse, *Les Noirs de l'Afrique*, Paris, L'Harmattan, Collection Autrement mêmes, 1922

(31) Maurice Delafosse, *L'Âme nègre*, Paris, L'Harmattan, 1927

Dans cette nouvelle politique dite « d'association », qui succédait à celle du mépris et de l'ignorance, on constate un paternalisme certain chez les écrivains d'alors. En quête de l'âme secrète du Noir, ceux-ci reconstituent – imaginent – la vision africaine du monde, la vie quotidienne en une floraison de romans de mœurs ou romans coutumiers. *Les Paysans noirs*⁽³²⁾ de Delavignette, *La maîtresse noire*⁽³³⁾, de Charles Louis Royer ; *Mambou et son amour*⁽³⁴⁾, *La Randonnée de Samba Diouf*⁽³⁵⁾ de Jérôme et Jean Tharaud ; *Diato*⁽³⁶⁾ d'André Demaison sont des exemples de cette attitude. C'est ce même paternalisme qui inspire la préface de Delavignette à la réédition de ses *Paysans noirs* en 1945. Qu'y propose-t-il à l'écrivain potentiel noir, puisqu'encore une fois, il est dit que les voies doivent lui être ouvertes par les Blancs ? De suivre son exemple :

« *Je n'ai fait qu'ouvrir la voie dans l'Afrique rurale qui offre maintenant aux romanciers la richesse de ses caractères, ses superstitions, ses peurs, ses tares inévitables, mais aussi ses danses, ses chants, son génie à la fois sédentaire et migrateur et son pouvoir vital d'aimer* »⁽³⁷⁾.

Il insiste d'ailleurs en ajoutant : « *Je souhaite que les écrivains noirs se lèvent à leur tour pour donner une suite encore plus profonde à ce livre, qui gardera peut-être l'honneur de les avoir suscités* »⁽³⁸⁾.

Il y a certes loin de cette préface à celle de Georges Hardy à l'œuvre de Paul Hazoumé, *Dogicimi*, 1938, dont on dit en préface à la réédition de 1978 qu'elle est quelque peu anachronique.

Ces préfaces sont en fait l'expression de l'une et l'autre des politiques culturelles coloniales, la politique d'assimilation pour celle-ci, la politique d'association pour celle-là.

(32) Robert Delavignette, *Les paysans noirs*, Paris, L'Harmattan, 1939

(33) Charles Louis Royer, *La maîtresse noire*, Paris, Kailash, Collection les Exotiques, 1937

(34) Jérôme et Jean Tharaud, *Mambou et son amour*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1931

(35) Jérôme et Jean Tharaud, *La Randonnée de Samba Diouf*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1935

(36) André Demaison, *Diato*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1939

(37) Robert Delavignette, *Les paysans noirs*, Paris, L'Harmattan, 1939, Préface

(38) *Idem, Ibidem*

Le conseil de Delavignette de puiser davantage dans notre propre fonds visait d'ailleurs moins le trésor de notre tradition orale que nos traditions, nos coutumes. Il encourageait la production de romans paysans, où l'écrivain africain prolongeait en quelque sorte la voie ouverte par l'ethnologue, avec plus ou moins de bonheur. En ce sens, le regard de l'homme noir n'aurait fait que reprendre le relais du regard de l'homme blanc en fabriquant des romans régionaux et pittoresques où l'accent aurait été mis sur les différences.

Passés ces épisodes, on a remarqué que dans la littérature africaine, la peinture des coutumes ou traditions rencontrait souvent la Parole traditionnelle, la Tradition dans son contenu : la sagesse, le savoir qu'elle véhicule et dans sa forme : structures, rythmes, images, si difficiles pourtant à faire passer dans une langue d'emprunt.

En matière d'Oralité, notre héritage est complexe. On ne peut parler de la tradition ni la définir de manière globale : ainsi, y aura-t-il des domaines où la Parole portera beaucoup plus la marque de celui qui la profère et du temps que dans d'autres. Si les textes ritualistes ou ésotériques, ceux de la connaissance, au sens étymologique du terme et auxquels on n'accède que par l'initiation, sont figés, il n'en va pas de même de tel texte historico-léendaire.

Quand bien même nous pouvons y discerner une certaine canonisation du contenu, le récit que Mamadou Kouyaté, griot du village de Djéliba Koro et celui que Babou Condé, « Belen Tigui » du village de Fadama, font de la geste de Soundjata ne sont pas superposables. Et ceci même si nous tenons compte des différences inhérentes aux personnalités des « traducteurs-chercheurs » de ces deux récits dont nous savons par ailleurs les qualités d'écrivains.

La part de création personnelle sera plus manifeste encore dans un genre populaire comme le conte. L'anonymat de notre production orale ne doit pas nous tromper : nous avons tous dans nos villages des « Maîtres de la Parole » qui sont à la fois des mainteneurs et des créateurs. Ils ont toujours existé. Ils ont joué au cours des siècles dans nos sociétés en évolution, le rôle

de réadaptateurs (fond et forme) de la Tradition aux changements du moment. Nous avons aussi dans beaucoup de nos régions une poésie de cour ou une poésie d'élite, faite de défis héroïques, de chants d'amour... dont les poèmes sont parfois signés c'est-à-dire dont le nom des auteurs s'est conservé dans la mémoire des hommes, manifestant en quelque sorte que l'Afrique a su consacrer aussi, avant que ne s'y généralise l'écriture graphique, la réussite littéraire individuelle.

Si l'on veut bien saisir la Parole traditionnelle africaine dans sa diversité en tenant compte du fait que si la vision du monde qu'elle traduit est toute imprégnée de « poéticité » qui constitue en quelque sorte son unicité, elle n'en a pas moins élaboré des domaines d'expression qui ressortissent davantage de la chose littéraire ou poétique, avec tout ce que cela comporte de création individuelle, la question posée de l'articulation de la Parole traditionnelle, dans son aspect global comme dans son aspect plus littéraire, avec la littérature africaine écrite, la fertilisation de celle-ci par celle-là ne nous semble pas une question aussi dramatiquement « irrésolvable » que certains de nos auteurs, ou certains critiques étrangers ou africains veulent bien l'affirmer.

Certes, la Parole traditionnelle a ses manques, elle n'a pas tout prévu, mais elle a assez de souplesse et de ressources pour s'adapter au monde moderne. C'est la raison pour laquelle, à un moment donné, les exégètes ont opposé la littérature orale à la littérature écrite, objet de notre propos dans le point suivant.

2 – LITTÉRATURE ORALE ET LITTÉRATURE ÉCRITE

Tous les peuples ont connu l'Oralité, d'une façon plus ou moins longue, plus ou moins riche (les Africains, les Indiens des deux Amériques...). Elle fut certainement pour nous, Africains, un choix car il semble que nous n'avons pas été dès les origines, du moins en des lieux importants de notre continent, sans connaître l'écriture. Et cette référence n'est pas valable pour les seuls Égyptiens.

Les études sur les littératures africaines permettent de faire une distinction nette entre la littérature orale et la littérature écrite. Peu importent les nombreux débats soulevés par la dimension sociologique et culturelle de telle ou telle littérature, sur le public auquel telle littérature est destinée, et ne concernent pas directement le fonctionnement même des « faits littéraires »⁽³⁹⁾. Cependant, il est indispensable de marquer ce clivage en insistant notamment sur les faits suivants : la littérature orale se réalise presque exclusivement dans les langues africaines.

En effet, jusqu'à l'avènement de la colonisation, très peu de sociétés africaines avaient pu élaborer un système d'écriture, et on n'a pas encore découvert, à ce jour, une société Afrique précoloniale qui ait instauré une littérature écrite à partir d'une écriture proprement africaine.

Il a existé dans certaines sociétés de l'hinterland côtier occidental, touché par l'Islam, une abondante littérature inspirée du Coran et de la littérature arabe. Mais l'influence de cette littérature est à circonscrire dans un contexte historique (et même religieux) bien déterminé; car cette littérature ne s'est pas tellement dégagée dans ses thèmes et dans sa formulation de son modèle arabe originel.

On pourra relever également la littérature en langue swahili, dans la région de la côte Est de l'Afrique. Inspirée aussi de la littérature arabe et de l'Islam (sans doute pas au même degré que dans l'Afrique occidentale), elle a réussi cependant à perdurer et elle se ressent encore dans les créations les plus actuelles. Toutefois, elle intéresse davantage la littérature actuelle en langue swahili (ou à la rigueur en langue anglaise) qui se développe aujourd'hui dans cette Afrique orientale : Kenya, Ouganda, Tanzanie...

La littérature orale étant le fondement de la littérature africaine, il nous apparaît utile d'opposer la littérature orale et la littérature écrite pour se

(39) Paul Dakéyo, « Littérature orale et littérature écrite » in *La tradition orale, source de la littérature contemporaine en Afrique*, Institut Culturel Africain (ICA), Nouvelles Éditions Africaines, Dakar-Abidjan-Lomé, 1984, page 76

faire une idée des difficultés auxquelles seront confrontés les écrivains africains dans leur entreprise littéraire.

Commençons par remarquer que les lois de l'oralité ne sont pas les mêmes que celles de l'écriture.

Du point de vue de la « littéralité » (Jakobson), il reste possible de déterminer la fonction poétique, et d'affirmer que la poésie, par exemple, ne peut apparaître qu'au travers de certaines structures subliminales du langage. Ainsi, les langues africaines vont-elles privilégier des éléments supra-segmentaux : tons, quantité vocalique, pour créer une prosodie particulière, tandis que le procès métaphorique correspondra à d'autres exigences sémantiques.

Le fait de l'oralité s'accorde avec certains supports institutionnels de la société et une certaine idée de la « culture ». Cela veut dire qu'il est faux de prétendre maintenir, dans une société soumise aux codes écrits et à une législation contenue dans des « textes rédigés et préservés dans l'écriture », les institutions et les idéologies des sociétés sans écriture. Il apparaît que les sociétés sans écriture, du fait de l'assouplissement institutionnel et de la grande disponibilité et docilité imposée par le libre consentement total de chaque individu qui adhère au système de la formation sociale et au code traditionnel, avaient réussi à instaurer un véritable équilibre psychologique et sociologique. À une société orale, correspondent une idéologie et une culture, qui deviennent inopérantes avec les limitations et la clôture introduites par l'écriture.

Ceci est encore plus visible, une fois appliqué à la littérature.

En effet, la littérature orale possède une fonction particulière dans la société traditionnelle : non seulement parce qu'elle est une création collective, qu'elle renferme les mythes et les désirs, les rêves et les passions de toute la communauté, que le poète ou le conteur traditionnel occupe une place spécifique au sein du hiératique, du religieux et du mythologique, mais surtout du fait que le caractère mnémonique supplée aux valeurs culturelles que le savoir, dans l'écriture, transmet d'une autre manière : la littérature orale est à la fois l'espace mythologique et le lieu épistémologique par

excellence, car elle constitue l'aspect le plus démonstratif de la conscience propédeutique : mythes, paradigmes culturels, histoire, anthropologie, canons didactiques, éthique.

Ainsi donc, il a été loisible à tous ceux qui se sont attachés à cette littérature orale, d'introduire des éléments idéologiques à l'intérieur d'un espace littéraire exigé par une autre épistémologie.

Enfin, le processus culturel lui-même se déroule différemment selon que l'on se situe dans une société à tradition orale ou dans celle à tradition écrite. Il ne s'agira pas d'une altération, mais d'une différenciation, qui entraîne la modification des paradigmes.

En observant le caractère initiatique des « écoles africaines », on constate que la transmission du savoir est liée à une exigence de l'ésotérique inséparable du rituel et du sacré. Les techniques les plus élémentaires et les arts les mieux structurés (même « l'enseignement de la parole » pour les « diseurs traditionnels ») se relient à des liturgies particulières. Au niveau de la simple récitation, « l'apprentissage » s'articule autour d'un discours rituel qui « sacralise » la lignée (la famille, le clan), l'institution sociale (le pouvoir cheftal, la généalogie politique qui n'est pas qu'exaltée, la descendance – lignée patrilinéaire ou matrilinéaire), la différenciation clanique et la filiation, l'événement (les actes historiques ou mythiques), le culturel et l'idéologique. Et dans la mesure où le culturel rend avec plus de résonance, en inscrivant dans la clôture textuelle toutes les efficients idéologiques, il ne peut que s'accorder au « mouvement du savoir ». Cette clôture par « l'écriture » marque la grande différence avec l'ouverture que permettait l'oralité.

À partir de ces préalables, la signification de l'écriture doit être prise dans une « histoire » et doit être portée par une « culture ». Il ne s'agit pas simplement d'une dichotomie, mais dans la mesure où le sens même de l'institutionnel et de l'idéologique est porté par l'écrit (les codes, les traités, mais aussi le savoir en général : les mathématiques et leurs symboles, les sciences, avec leurs théorèmes, le discours philosophique), ce sont deux

pôles, parfois antinomiques, parfois antithétiques, qui se pensent dans la littérature orale, par opposition à la littérature écrite.

Sous toutes ses formes, par son savoir, sa technique et ses arts, par sa philosophie et surtout par sa littérature, l'aventure et l'expérience africaine moderne doit être engagée dans un système d'interprétation qui la rapporte à l'écriture et par conséquent, qui la rallie à « l'aventure occidentale » qui a imposé cette écriture, par l'intermédiaire des conceptions et des représentations idéologiques qui étaient propres à l'histoire occidentale. Ici aussi, ce sont d'autres limites et d'autres fonctions qui seront assignées à l'écriture.

Le clivage entre l'Afrique traditionnelle et l'Afrique moderne ne porte donc pas seulement sur une transgression de la parole : il est inscrit dans cette différence fondamentale dans la clôture même du discours, dans la prédilection accordée à un certain fonctionnement idéologique.

Il est à noter que même si la littérature actuelle s'inspire de la littérature orale, elle doit avoir cessé de correspondre, même analogiquement aux mythologies anciennes car, il n'y a pas d'une part, les mythologies et d'autre part, la littérature mythologique, mais il y a conjonction et inséparabilité entre la littérature et la mythologie qu'elle sous-tend ou qu'elle signifie. C'est la raison pour laquelle cette littérature actuelle doit élaborer ses propres mythes et produire ses propres rites (cosmiques, historiques, idéologiques) même dans la manière d'informer l'espace littéraire.

Les premières expériences traduites dans notre littérature ne doivent pas se lire unilatéralement, à l'intérieur d'un contexte racial, tel qu'il avait été longtemps revendiqué par la « Négritude » et tel qu'il avait été exalté depuis la lointaine « Négro Renaissance » et les premières luttes des poètes Noirs américains.

Insérés dans un milieu historique, à la fois équivoque et ambigu, nous sommes désignés désormais, dans l'univers social et culturel qui est le nôtre, par une terminologie économique qui marque les limites de nos désespoirs : « pays sous-développés » ; « tiers-monde » ; « pays pauvres »

par opposition aux « pays nantis » ou « pays riches » comme dans l'actuel dialogue nord-sud.

L'École dans laquelle des millions d'enfants africains vont puiser leur « savoir » est elle-même, un milieu équivoque dont les structures, héritées des objectifs coloniaux (cadres administratifs, missionnaires de l'« évangile » et de la civilisation, intermédiaires commerciaux entre les colons et les paysans africains) n'a jamais su s'adapter aux besoins les plus élémentaires de notre monde soumis à la misère permanente. Et c'est dans un tel univers, dans lequel l'angoisse dépasse les désirs de l'homme, que se développe et se réalise la nouvelle littérature africaine. C'est également dans cet univers équivoque que devront se lire toutes les œuvres antérieures de cette même littérature, les textes majeurs tels ceux de notre corpus, comme les plus classiques : *L'Enfant noir* de Camara Laye, *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, *O pays mon beau peuple* de Sembène Ousmane et nous en passons.

Avec un background immergé dans la littérature orale elle-même ancrée dans la tradition orale et un quotidien tourné vers la culture occidentale, les écrivains africains doivent puiser dans leurs souvenirs pour créer. Quelles sont donc les chances de survie de la tradition orale face à l'écriture ?

3 – LA TRADITION ORALE FACE AU DÉFI DE L'ÉCRITURE

La tradition orale a été, et demeure encore dans une très large mesure pour les peuples sans écriture, les voies d'expression ordinaires, constantes, obligées et très adaptées. Avant l'apparition de toute forme de savoir codifié par l'écriture, donc transmissible dans des limites précises, donc peu vulnérable à l'aliénation due aux variantes individuelles, tout le savoir africain était transmis par la parole, par la bouche, par l'oralité.

La tradition orale, prise dans son ensemble, s'apparente à un phénomène social, conçu comme un certain nombre de signes appliqués à des situations données à des moments donnés, dans une société donnée, dans un but donné. Ce phénomène obéit à une fonction sociale de régulation à vecteurs multiples. Cette régulation s'exerce dans le domaine moral, par exemple, à

travers les proverbes, dans le code de conduite sociale, dans la pédagogie qui est une didactique de la transmission du savoir. Cet ensemble très cohérent de signes sociaux qui ont pour but la régulation des normes, fonctionne à deux niveaux dans les autres sociétés – au niveau de la réalité des signes eux-mêmes et aussi au niveau de l'écriture qui constitue le garant du bon fonctionnement de ces signes. L'absence de garantie écrite est le fondement même de la spécificité de la tradition orale.

Cette situation originale et unique est menacée à la fois de l'intérieur et de l'extérieur par le déséquilibre apporté par l'écriture.

L'influence grandissante, universelle, irrémédiable de l'écriture n'est pas à rappeler. Sa rareté, son prestige, les avantages multiples qu'elle confère à ses détenteurs : la facilité de conservation par exemple, donc l'efficacité de la transmission, lui confèrent un poids énorme dans les sociétés sans écriture.

Sous le rapport de la cohérence interne, de la logique, la tradition orale apparaît comme étant aussi pourvue, aussi armée que la tradition écrite en ce sens que, l'une comme l'autre représentent indiscutablement des faits de culture.

Bien plus, la tradition orale, dans son ensemble, en tant que lieu géométrique de tous les faits sociaux, représentait l'incarnation même de la culture africaine. Or, cette culture demeure essentiellement orale. Partant de là, se dégage le constat que l'écriture, en ce qu'elle a de figé, d'immuable, représente le plus grand danger pour la tradition orale. Nous savons que tout n'entre pas dans l'écriture. Comme le dit si bien un auteur dans l'Encyclopédie Universelle :

« Les civilisations d'avant l'écriture ont (à l'inverse des civilisations de l'écriture), l'obsession inverse, celle de la parole, du verbe, du verbe qui crée parce qu'il dit, qui opère parce qu'il énonce, mais qui énonce et dit parce que énoncer, parce que dire c'est réellement faire produire, c'est réellement appeler à l'être, à l'être connu et reconnu, ce qui, en deçà du discours ne serait que donnée muette, obtuse, sans signification, ni portée, ni valeur »⁽⁴⁰⁾.

C'est cette richesse intrinsèque du verbe qui risque de se perdre par l'écriture.

D'autre part, les conséquences mêmes de l'imposition de l'écriture sont redoutables sur d'autres plans. L'imposer irrémédiablement c'est soumettre la tradition orale à son arbitrage car il est impossible de tout dire, à plus forte raison de tout écrire. Il y a là un premier écueil.

Il est vrai que l'écriture n'a pas de race : elle n'est qu'un véhicule. Certes, elle est réductrice et ne rend que difficilement l'épaisseur de l'humain individuel ou collectif mais c'est tout l'honneur et le travail de l'écrivain africain de plier l'outil de l'écriture et de tenter de lui faire rendre l'épaisseur de la parole. En revanche, l'écriture présente, entre autres, le mérite de favoriser l'épanchement.

D'autre part, écrire, c'est choisir une langue. Quand on connaît les difficultés énormes qui surgissent dès lors qu'il s'agit de choisir soit entre une langue nationale et une langue officielle, ou même de faire un choix entre plusieurs langues nationales, le problème se complique, car la tradition orale africaine est véhiculée par une multitude de langues à l'intérieur d'un même pays. Choisir un véhicule unique c'est limiter ou même faire disparaître l'initiative, la finesse, la sagacité dont fait preuve la tradition orale.

Enfin, un autre aspect primordial pourrait nuire à la tradition orale ; celle-ci est dans son déroulement, à la fois émission et transmission.

Cette émission et cette transmission sont liées à des attitudes très fortes d'adhésion a priori et de fidélité a posteriori de la part des récepteurs du message oral. Cette émission et cette transmission se passent généralement sans conflit pour une raison très importante.

(40) Cité par Germain Sorgho, « La tradition orale africaine face au défi de l'écriture : fossilisation forcée ou mutation nécessaire ? » in *la tradition orale, source de la littérature contemporaine en Afrique*, Institut Culturel Africain (ICA), Nouvelles Éditions Africaines, Dakar-Abidjan-Lomé, 1984, page 61

Dans les sociétés sans écriture, il ne peut y avoir de tradition et de traditionnel que ce qui implique un élément d'ordre supra-humain, un élément ontologique. C'est ce facteur décisif qui, malgré l'évidente fragilité de l'oralité, a permis son fonctionnement depuis des millénaires et a contribué à la protéger jusqu'à nos jours. Dans le cas de l'écriture, cette richesse ontologique risque fort de disparaître, en ce sens que, contrairement à la tradition orale, incarnée par le plus vieux ou le plus sage qui tire son autorité d'un consensus social contesté par personne, l'écriture ne peut avoir un dépositaire unique. L'oralité transmet sélectivement ses vecteurs de connaissance ; l'écriture ne le peut pas. Comme on le voit, la tradition orale, ce mode d'expression très adapté, n'a pas eu besoin pendant des millénaires de l'écriture. Mais les hommes et les choses en décident autrement aujourd'hui. Il est donc vital que la tradition orale se fraie un chemin dans la littérature actuelle.

4 – LA NÉCESSAIRE ACTUALISATION DU RÉCIT TRADITIONNEL

« On a souvent tendance, rappelle Maalu Bungi, à croire que la production littéraire en Afrique serait, dans le cas des textes figés ou fixes, une simple et banale reproduction des paroles et dits légués par les ancêtres, et d'une fidélité sans faille, voire inconditionnelle, au contenu, à la matière, au thème en ce qui concerne les récits en prose »⁽⁴¹⁾.

Or, selon William Bascom, le fait littéraire oral « *s'actualise dans et à travers la performance* »⁽⁴²⁾. Actualiser, ce n'est donc pas seulement rendre patent ce qui est latent, mais relativiser ce qui a été sédimenté, c'est-à-dire sécrété par le public, l'adapter aux conditions du contexte, aux exigences de l'heure. Actualiser, c'est « recréer » le texte en le délestant de toutes les scories causées par le temps, de tous les archaïsmes qui le rendent opaque et inaccessible aux destinataires. C'est ce travail de commutation qui explique

(41) Cité par Auguste Miabéto, « L'actualisation du récit traditionnel » in *Littérature congolaise, Notre Librairie* n°s 92-93, Paris, mai 1988, pages 63-64

(42) *Idem, Ibidem*

en partie l'existence de plusieurs variantes au sein d'une même aire culturelle.

Aujourd'hui, le milieu naturel que reflètent les contes est presque totalement détruit. Les jeunes destinataires des récits n'ont plus les mêmes repères socioculturels que leurs aînés. Dans un univers urbain quasiment dépourvu de parc zoologique, on ne peut conter sans provoquer quelque réticence de la part de son jeune public.

« Rien, signale Durand, *ne nous est plus familier dès l'enfance, que les représentations animales. Il est remarquable d'ailleurs, nuance-t-il, que les enfants n'aient jamais vu la plupart des animaux dont ils rêvent ni les modèles des images avec lesquelles ils jouent* »⁽⁴³⁾.

Mais tous ces référents ne relèvent pas toujours de la simple fiction. Le récit est aussi expression du réel. D'où la nécessité d'une réadaptation du conte au contexte écologique où baignent les destinataires.

5 - LA CAPACITÉ D'ADAPTATION DE LA TRADITION ORALE : MUTATION NÉCESSAIRE

Dans sa dynamique, la tradition orale, pont entre le passé, le présent et l'avenir, peut être conçue comme un appel que le présent adresse au passé ou plutôt l'héritage culturel dans sa totalité par lequel le passé se survit dans le présent, en gardant les éléments du passé et en y incluant ceux du présent. Sans cette adaptation, la tradition orale ne peut pas survivre en tant que telle. Parmi les multiples conditions de sa survie, nous citerons la création littéraire, l'enseignement pédagogique, la valorisation de l'art africain et le Code social.

Pour la création littéraire africaine engagée dans cette voie, la tradition orale doit fournir sa matière première et aussi en garder les frontières. Elle doit lui fournir sa matière première parce qu'elle contient l'ensemble des valeurs culturelles ajoutées, depuis des temps immémoriaux.

(43) Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, page 71

Il est donc non seulement utile mais aussi indispensable et salubre de puiser dans cet inépuisable matériau brut de réflexion, de connaissance et de création. La multitude infinie des thèmes, des attitudes philosophiques, de la conception de l'univers, devrait constituer pour tous les auteurs un appel irrésistible pour un retour aux sources les plus authentiques de la culture africaine.

Elle doit constituer aussi les frontières de cette création en refusant d'accepter certains abus de l'écriture : l'art du bien-écrire, d'écrire beau, par opposition à l'art de dire vrai et comment écrire en tant qu'Africain, comment écrire sans trahir le message supra-humain de la tradition.

En ce qui concerne l'enseignement, la valeur pédagogique et didactique de la tradition orale n'est plus à démontrer.

Or nous constatons que la tradition orale est pratiquement absente de notre système éducatif lui aussi importé. Il convient de redonner toute sa place à l'oralité, au dialogue immédiat mis en œuvre par le livre. Ce dialogue immédiat a l'immense avantage d'être vivant, extensible et non figé. Il a aussi l'avantage d'être immédiatement compris dès lors qu'il a lieu dans les langues nationales, alors que dans l'écriture, un apprentissage préalable est beaucoup plus long et beaucoup plus incertain. Avec une pédagogie de l'oralité réhabilitée, l'enseignement ne sera plus seulement l'affaire des pédagogues mais de tous les dépositaires de la tradition orale.

Par ailleurs, c'est de nos jours dans le domaine de l'art que la tradition orale trouve encore sa meilleure source d'inspiration. Pour une raison essentielle : les artistes africains contemporains sont le plus souvent des hommes du terroir, vivant dans un milieu rural, ayant conservé intactes toutes leurs racines et s'inspirant systématiquement du milieu naturel.

On ne dira jamais assez l'importance vitale de l'art pour la survie culturelle d'une société. La valorisation de l'art africain, de plus en plus menacé par le mercantilisme, devient une impérieuse nécessité. Elle doit être au centre des préoccupations des politiques culturelles car la situation de l'artiste africain est précaire. Or l'artiste demeure le dépositaire d'une tradition ancestrale à

peu près intacte. Il est le reflet de l'âme d'une société, il en constitue le garant et à ce titre, il joue un rôle capital.

Enfin, pour ce qui est du Code social, la tradition orale acceptée en tant que consensus par tous les individus, avait fini par devenir un véritable Code social, bien adapté à toutes les circonstances, malgré l'absence d'une garantie écrite. L'apparition et la promotion prodigieuse de l'écriture a étouffé ce Code social, car on retrouve rarement la présence de la tradition orale dans le Code social d'aujourd'hui. Cela est particulièrement net dans les domaines juridique et économique. Le Code social africain du point de vue juridique était fondé sur le droit coutumier ; du point de vue économique, il faisait appel à une notion peu quantifiable : la solidarité. Ces deux aspects ont pratiquement disparu de nos jours; on aboutit au paradoxe que l'écriture sert à renforcer des codes extérieurs au lieu de favoriser le maintien et le développement de codes intérieurs. Oublier la coutume et abandonner la solidarité, c'est vider nos sociétés de leur contenu historique.

Si ces quatre conditions sont remplies, la tradition orale, héritage du passé, richesse du présent et gage de l'avenir pourrait jouer un rôle fondamental dans nos sociétés comme par le passé. Les meilleurs défenseurs de cette tradition sont les hommes de Lettres ; c'est à eux qu'il appartient d'en faire à la fois un outil de conservation et de promotion de la connaissance africaine mais aussi et surtout une arme de combat pour défendre la culture africaine contre les agressions extérieures.

Il est d'ailleurs à propos de faire remarquer que partout dans le monde, la tradition orale reste la principale source d'inspiration de la littérature écrite. L'histoire des grandes religions révélées le montre bien : la Torah, la Bible, le Coran ont été « dits » avant d'être écrits ; l'art des scribes de la cour de Salomon procédait de celui des « anciens conteurs ».

Née la première, la littérature orale continue d'alimenter celle écrite grâce à son développement partiellement autonome.

Pourtant, face à cette tradition, les écrivains africains ont adopté différentes attitudes, ce que nous allons développer dans le point suivant.

6 – L'ATTITUDE DES ROMANCIERS AFRICAINS FACE À LA TRADITION ORALE

Il y a d'une part, les écrivains qui ont pris fait et cause pour la tradition orale, qui s'en sont largement inspirés dans leurs œuvres et il y a ceux qui lui ont nié toute importance.

a – La peinture de la société traditionnelle

Si on peut repérer dans toute littérature écrite des traces provenant de la sphère de l'oralité, dans le roman négro-africain, elles sont affichées de manière éclatante : à l'échelle universelle, cela apparaît comme une sorte de carte d'identité, comme « un passeport culturel »⁽⁴⁴⁾. A l'échelle africaine, l'enracinement des œuvres dans la tradition montre que le premier public postulé par les écrivains est leur peuple, le seul avec lequel ils puissent partager, véritablement, « les nappes d'images »⁽⁴⁵⁾, symboles structurants, les systèmes de représentation, toute « la profondeur souterraine »⁽⁴⁶⁾ de la pensée africaine.

Bien que le roman soit reconnu d'une manière unanime comme un genre occidental, donc, en Afrique, un genre d'importation, la critique africaine s'accorde pour considérer le roman africain d'expression française comme un avatar du récit de type traditionnel.

Kane et Anozie le situent à la limite du conte surtout à cause de la linéarité de l'intrigue et de la place accordée au merveilleux et au fantastique tandis qu'Amadou Koné voit dans le roman « *le résultat de l'évolution du récit héroïque traditionnel* »⁽⁴⁷⁾ sous ses deux formes : récits guerriers proprement dits (épopées) et récits initiatiques (littérature profonde).

(44) Georges N'Gal, « L'artiste africain : tradition critique et liberté créatrice » in *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Colloque de Yaoundé, 1973, Présence africaine, 1977, page 56

(45) *Idem, Ibidem*

(46) Georges N'Gal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Seuil, 1986, page 108

(47) Amadou Koné, *Du récit oral au roman*, Ceda, Abidjan, 1985, page 17

On retrouve, en effet, le schéma triadique qui régit le conte ou le récit héroïque (Départ-Initiation-Métamorphose souvent accompagnée de retour au point de départ) dans les romans où domine la thématique traditionnelle : initiation et libération, passage de l'état d'enfance à l'état adulte, passage de l'état d'aliénation à la liberté. En tout état de cause, la peinture de la société traditionnelle occupe une place considérable dans l'oeuvre des poètes et romanciers africains de la première génération.

« *Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur* » s'exclame triomphalement Senghor dans *La Prière aux masques*⁽⁴⁸⁾ et il confesse dans *Le Totem* : « *Il me faut cacher au plus intérieur de mes veines l'Ancêtre à la peau d'orage sillonnée d'éclairs et de foudre* »⁽⁴⁹⁾.

On connaît, sans qu'il soit besoin d'y revenir ici, les prises de position de Léopold Sédar Senghor en faveur de la Négritude et l'interminable débat qui s'en est suivi. Soupçonné dans son oeuvre même de servilité à l'égard des modèles occidentaux, l'auteur des *Chants d'Ombre*⁽⁵⁰⁾ a tenu à rétablir l'équilibre et dans la postface aux *Ethiopiennes*, il insiste sur l'importance de sa dette à l'égard de la tradition : « *La vérité, écrit-il, est que j'ai surtout lu, plus exactement écouté, transcrit et commenté des poètes négro-africains... Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique* »⁽⁵¹⁾.

Cette invitation à entreprendre le pèlerinage aux sources a suscité de nombreux échos dans les rangs des hommes de culture africains car

« *C'est dans la tradition orale que se trouve l'ordre du symbolique qui donne sens au réel et à l'imaginaire, ce noyau constitué par la nappe d'images et de symboles fondamentaux*

(48) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* n^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 79

(49) *Idem, Ibidem*

(50) Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre*, Paris, Points, 1945

(51) Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiennes*, Paris, Points, 1956, postface

qui réalise la cohésion culturelle de la communauté »⁽⁵²⁾.

Kotia-Nima⁽⁵³⁾ du Nigérien Boubou-Hama, constitue à cet égard une véritable apologie de la tradition négro-africaine, et toute l'œuvre du malien Amadou Hampaté Ba s'inscrit dans un projet de défense et d'illustration des modes de pensée et d'agir ancestraux.

Signalons également l'ensemble du volet épique qui s'articule autour de la geste de quelques héros plus ou moins légendaires - Chaka, Soundjata - et restitue l'atmosphère propre aux sociétés féodales de l'Afrique des grands empires. Il existe également un important corpus composé de récits, contes et témoignages divers recueillis auprès des habitués détenteurs de la parole dans les sociétés archaïques, griots, joueurs de mvet, vieillards imbus de sagesse. *Les Contes et Nouveaux contes d'Amadou Koumba* présentés par Birago Diop en constituent certainement l'exemple le plus achevé.

Nous ferons tout de même une petite digression pour évoquer l'originalité de cet ouvrage.

En 1958, en préface à ce livre, Léopold Sédar Senghor disait :

« Voilà quelque cent cinquante ans que les Blancs s'intéressent à la littérature des nègres d'Afrique, qu'ils dissertent sur elle, comme l'abbé Grégoire, ou qu'ils donnent des traductions, comme Blaise Cendrars. Mais voilà que les Négro-africains de langue française veulent eux-mêmes manifester cette littérature, et ils se présentent en traducteurs le plus souvent. C'est le cas de l'Eburnéen Bernard Dadié ; c'est le cas du Sénégalais Birago Diop, dont l'œuvre est mon propos »⁽⁵⁴⁾.

Or donc, Birago Diop ne prétend pas faire œuvre originale : il se veut disciple du griot Amadou, fils de Koumba, dont il se contenterait de traduire les dits.

(52) Georges N'Gal, « L'artiste africain : tradition critique et liberté créatrice » in *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, colloque de Yaoundé 1973, Présence africaine 1977, page 56

(53) Boubou Hama, *Kotia-Nima*, Paris, Présence africaine, 1976

(54) Birago Diop, *Les contes d'Ahmadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1947

Mais on le devine, c'est par modestie. Car Birago Diop ne se contente pas du mot à mot. Il a vécu, comme seuls savent le faire les auditeurs négro-africains, les récits du griot, il les a repensés et écrits en artiste nègre et français en même temps. C'est la substance et la sève mêmes du récit négro-africain qu'il nous livre dans *Les Contes* et *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* : leur vision en profondeur du monde et leur art.

Quant à l'évocation du mode de vie traditionnel, il atteint également sa perfection avec le roman de Camara Laye, *L'Enfant noir*, dans la mesure où son auteur a su fondre harmonieusement dans cette œuvre en grande partie autobiographique tous les éléments propres aux sociétés paysannes : le rythme immuable des travaux et des saisons, le culte des ancêtres et des génies tutélaires, la croyance dans les puissances occultes. Mais même dans des œuvres qui se veulent en prise sur la réalité immédiate et visent à dénoncer les abus et les tares de la société coloniale ou post-coloniale, le lecteur est surpris par l'abondance, la récurrence et parfois même le retour en force des motifs empruntés au monde de la tradition. Le Malien Seydou Badian qui, avec *Sous l'orage*⁽⁵⁵⁾, abordait déjà le conflit entre tradition et modernité, est revenu sur ce thème dans deux romans, *Le sang des masques*⁽⁵⁶⁾ et *Noces sacrées*⁽⁵⁷⁾ où, plus que jamais, il s'attache à revaloriser des comportements et des modes de pensée hérités du passé.

Dans un récit aussi iconoclaste à bien des égards que *Les Soleils des indépendances*, le lecteur est également surpris par l'importance accordée d'une manière générale à tous les tenants des pouvoirs occultes, sorciers, marabouts et féticheurs dont l'influence sur la société contemporaine, même urbanisée, paraît considérable et qui, en dernière analyse, constituent peut-être le ressort principal de l'action.

(55) Seydou Badian, *Sous l'orage*, Paris, Présence africaine, 2003

(56) Seydou Badian, *Le Sang des masques*, Paris, Jaguar, 1983

(57) Seydou Badian, *Noces sacrées*, Paris, Présence africaine, 1997

Cette fascination à l'égard de l'univers traditionnel se retrouve également dans *Jusqu'au seuil de l'irréel* d'Amadou Koné où le lecteur est invité à renouer avec une image de l'« Afrique mystérieuse » que l'on pensait désormais caduque. Au passage, l'un des personnages se charge d'ailleurs de nous guider dans les arcanes de la sorcellerie :

« Vous autres... confondez les sorciers. Il en faut bien connaître les différents genres. Il y a ceux qui se réunissent la nuit pour manger les âmes humaines. Ces vampires assoiffés de sang ne font d'ailleurs que décimer leur propre famille. (...) Mais il y a aussi les bons sorciers, ceux qui, la nuit, au péril de leur vie, défendent les innocents livrés aux coups des sadiques. Ceux-là sont souvent des guérisseurs... »⁽⁵⁸⁾.

Cet attachement, pour ne pas dire cette fixation à l'égard de l'univers de la tradition, se manifeste également par un certain nombre de tentatives formelles dont le but déclaré est de jeter un pont entre l'art du griot et l'écriture moderne. À des degrés divers et avec un inégal bonheur, les écrivains africains tentent donc d'inscrire leur entreprise littéraire dans la perspective des récits, contes, épopées, légendes ou mythes légués par une tradition séculaire.

Si l'on en juge par les réactions de la critique de l'époque, c'est certainement Ahmadou Kourouma qui a poussé le plus loin, et avec le plus de succès, cette tentative d'intégration d'éléments narratifs empruntés à l'oralité dans un roman de facture occidentale. Il s'en est expliqué lui-même au cours d'un entretien accordé à *L'Afrique littéraire et artistique* : « Ce livre s'adresse à l'Africain. Je l'ai pensé en malinké et écrit en français en prenant une liberté que j'estime naturelle avec la langue classique »⁽⁵⁹⁾.

(58) Amadou Koné, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Abidjan, NEI, 1997, page 25

(59) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* N^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 83

Tous ces enseignements semblent avoir été entendus d'un certain nombre de romanciers dont l'oeuvre, à des degrés divers, reflète l'inévitable transformation des sociétés sous l'influence de l'Occident, mais n'en témoigne pas moins d'un attachement profond aux valeurs traditionnelles. C'est en particulier le cas de Camara Laye et de Seydou Badian, dont les romans décrivent l'avilissement de personnages acculturés qui ont cru pouvoir impunément renier leurs racines.

Toutefois, cette célébration de la tradition est loin de rallier l'unanimité des suffrages et bon nombre d'intellectuels africains ont adopté à son endroit une attitude de rejet.

b - La tradition inculpée

William Thomas et à sa suite de nombreux chercheurs, appellent « Folklore »⁽⁶⁰⁾, la culture orale traditionnelle qu'ils désignent comme un ensemble de textes sauvés de l'oubli et détachés de leur contexte social, autrement dit une culture fossilisée.

Parmi les partisans de la liquidation de la tradition, s'inscrivent pêle-mêle des hommes aussi différents que Frantz Fanon, Stanislas Adotévi, Tchicaya U'Tamsi, Henri Lopes, Rémy Medo Mvomo, auteur *d'Afrika ba'a*⁽⁶¹⁾. On se souvient des termes dans lesquels Frantz Fanon stigmatise le recours à la Négritude, dans laquelle il ne voit que « folklore »⁽⁶²⁾, mystification, archéologie littéraire au mieux « valeur-refuge »⁽⁶³⁾. Tchicaya U'Tamsi, pour sa part, s'insurge contre le culte du passé - l'histoire c'est encore le ghetto, le piège, la diversion »⁽⁶⁴⁾ - et refuse de « danser à rebours la chanson »⁽⁶⁵⁾.

(60) William Thomas cité par Robert Cornevin in *Littératures d'Afrique noire de langue française*, PUF, 1976, page 43

(61) Medo Mvomo, *Afrika ba'a*, Yaoundé, Clé, 1979

(62) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* N^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 87

(63) *Idem*, page 88

(64) *Idem*, page 89

(65) *Idem*, page 91

Quant à Henri Lopes ou Medo Mvomo, leurs œuvres romanesques dénoncent ironiquement le détournement hypocrite de la tradition à des fins politiques ou basement intéressées.

« Chez nous, déclare Kambara, le héros de Afrika ba'a, la tradition s'oppose à l'innovation et le malheur est que le progrès de notre pays ne pourra chausser des bottes de sept lieues que lorsque la seconde aura triomphé de la première »⁽⁶⁶⁾.

C'est cependant le même personnage qui confie au lecteur :

« Notre passé m'exaspère... il est occulte et cependant omniprésent... Il est irréel, immatériel et pourtant chacun des cheveux blancs de nos ancêtres contient un peu de ce passé insaisissable, et il faut bien l'avouer, incompréhensible »⁽⁶⁷⁾.

Cette citation, est, à notre sens, très révélatrice de l'embarras de l'écrivain africain vis-à-vis des phénomènes de la tradition pour lesquels il paraît souvent éprouver un mélange ambigu de haine et de fascination.

Nul ne contestera, par exemple, l'exaspération de Kourouma à l'égard du féticheur Tiécoura dont il nous propose un portrait particulièrement hideux :

« Tiécoura, dans la réalité était un bipède effrayant, répugnant et sauvage. Un regard criard de buffle noir de savane. Les cheveux tressés, chargés d'amulettes, hantés par une nuée de mouches... le cou collé à l'épaule par des carcans de sortilèges comme chez un chien chasseur de cynocéphales... Des épaules larges de chimpanzé, les membres et la poitrine velus... »⁽⁶⁸⁾.

Et pourtant, en raison du viol dont il va se rendre coupable sur la personne de Salimata, l'héroïne malheureuse des *Soleils des indépendances*, c'est bel et bien ce personnage infra-humain qui jouera un rôle de premier plan dans le déroulement de l'action.

(66) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* N^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 87

(67) *Idem, Ibidem*

(68) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 26

De même, dans un récit significativement intitulé *Le fils du fétiche*, dans lequel il décrit sans complaisance les mystifications de sorciers, David Ananou s'interroge également sur le bizarre attachement de ses compatriotes à l'égard de certaines traditions :

« *Nous ne condamnons pas en bloc toutes nos coutumes, remarque-t-il, par contre... il en est de bien déplorables que les préjugés entretiennent avec un soin jaloux et que même les ancêtres, s'ils revenaient parmi nous, trouveraient caduques et opposées à toute saine évolution* »⁽⁶⁹⁾.

« *Tout cela est bien beau, répond en écho un personnage de *L'Arbre du fétiche*, mais difficilement vérifiable. En plein XX^{ème} siècle, nous ne pouvons plus croire aux fétiches. Sans quoi, malgré notre indépendance, nous n'édifierons jamais une nation moderne et civilisée* »⁽⁷⁰⁾.

Cette belle profession de foi en faveur du rationalisme se trouvera néanmoins rapidement infirmée, puisque le bûcheron Dossou, « *un véritable athlète au cou de taureau* », mourra écrasé sous la ramure de l'iroko géant. Victime du fétiche ou de la simple malchance ? Jean Pliya ne le dit pas et laisse au lecteur le soin de décider.

La réserve de l'écrivain béninois n'est peut-être pas uniquement inspirée par des raisons esthétiques dans la mesure où, bien des témoignages le confirment, la société africaine contemporaine, reste encore très marquée par diverses formes de croyances archaïques qui affectent aussi bien les citadins que les villageois : « *Au Sénégal, comme en Ouganda, remarque Cheick Anta Diop, on croit à l'existence parmi les humains d'un être qu'on devrait appeler proprement sorcier-mangeur-d'êtres pour le distinguer du sorcier traditionnel* »⁽⁷¹⁾.

(69) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* N^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 87

(70) Jean Pliya, *L'Arbre du fétiche*, Yaoundé, Clé, 1979, page 25

(71) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* N^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 90

Et dans *Œdipe africain*, Marie-Cécile et Edmond Ortigues font observer « qu'à chaque remaniement ministériel annoncé ou pressenti, les hauts fonctionnaires font antichambre chez les grands marabouts et leur laissent des sommes considérables »⁽⁷²⁾.

Les « peurs »⁽⁷³⁾ et les « tares »⁽⁷⁴⁾ inévitables dont parlait Robert Delavignette ne semblent donc pas avoir totalement disparu, et c'est à bon droit que Sembène Ousmane s'attaque, dans la préface de *Véhi-Ciosane*⁽⁷⁵⁾, à ce qu'il nomme également « la grande tare de notre époque », c'est-à-dire la superstition.

En prenant le risque de raconter l'inceste dont s'est rendu coupable Guibril Guedj Diop, chef de village, musulman fervent et illustre descendant d'une illustre famille, l'auteur du *Mandat*, entend donc bien assumer sa responsabilité d'écrivain et prendre des distances vis-à-vis d'une tradition qui, à ses yeux, « au lieu de favoriser l'assujettissement de la nature par les sciences, maintient l'oppression, développe la vénalité, le népotisme, la gabegie et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas-instincts de l'homme... »⁽⁷⁶⁾.

La tradition ainsi inculquée, l'artiste africain doit-il pour autant renoncer aux enseignements des maîtres de l'oralité auprès desquels Senghor prétend avoir recueilli l'essentiel de son inspiration ?

Sans doute la réponse à cette question est-elle avant tout affaire de tempérament et de sensibilité.

(72) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* N^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 90

(73) Robert Delavignette, *Les paysans noirs*, Paris, L'Harmattan, 1939

(74) *Idem*, *Ibidem*

(75) Ousmane Sembène, *Véhi Ciosane*, Paris, Présence africaine, 1966, 192 pages

(76) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* N^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 90

Bernard Dadié pense que ce qui a manqué souvent aux auteurs qui rejettent la Parole traditionnelle c'est-à-dire l'héritage culturel africain finalement, ce sont des références véritablement profondes.

« Ils n'ont su bien souvent de notre héritage culturel que ce qu'ils en ont appris à travers les ouvrages d'Européens ou d'Africains qui, soit nient sa valeur, soit en font une construction étrangement exotique où l'Africain ne se reconnaît guère, soit ne l'inventorient que pour chercher à prouver qu'il s'ordonne en des réalités équivalentes aux réalités européennes, ou encore dans une perspective historique d'une société paradisiaque où la Parole traditionnelle aurait eu réponse à tout »⁽⁷⁷⁾.

En fait, l'écrivain africain aussi bien de la première génération que de la seconde, ne renonce pas aux enseignements des « Maîtres de la Parole ». Chez eux, le réenracinement apparaît comme la réponse à la quête. Un réenracinement dans un terrain riche de l'humus de l'imaginaire millénaire. Mais il est intéressant de noter, comme nous l'évoquions tantôt, que la Parole traditionnelle ne laisse pas indifférente la nouvelle génération des écrivains africains, ainsi qu'en témoigne, par exemple, le roman de Georges N'Gal, *Giambatista Viko ou Le Viol du discours africain*⁽⁷⁸⁾. Pétri de culture occidentale, le héros de cette histoire ambitionne en effet d'écrire un roman qui conjuguerait à la fois les prestiges du discours oral africain et l'efficacité de la technique narrative occidentale :

« Je rêve d'un roman sur le modèle du conte, écrit-il. D'un roman où l'opposition entre diachronie et synchronie s'estompe, où coexistent des éléments d'âge différent. D'un univers cinétique qui engendre un ordre et s'engendre lui-même... »⁽⁷⁹⁾.

(77) Cité par Jacques Chevrier, « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* N^{os} 42-43, juillet-septembre, 1978, page 90

(78) Georges N'Gal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Seuil, 1986

(79) Cité par Bernard Dadié, « Authenticité de la littérature africaine écrite dans les langues européennes et sa fonction de réintroduction de la littérature orale dans la littérature mondiale » in *La tradition orale, source de la littérature contemporaine en Afrique*, Institut Culturel Africain (ICA), Nouvelles Éditions Africaines, Dakar-Abidjan-Lomé, 1984, page 61

Le rêve caressé par Giambatista Viko n'a d'ailleurs rien de très original, puisque dès 1956, lors du Premier Congrès des écrivains et artistes noirs, Jacques Stephen Alexis proposait à ses compatriotes, sous le nom de « réalisme merveilleux »⁽⁸⁰⁾, une esthétique capable d'opérer la synthèse entre l'écriture et la tradition orale : « *Les formes avant tout, affirmait-il, doivent être susceptibles de faire vibrer le peuple auquel l'œuvre d'art est destinée...* »⁽⁸¹⁾. Et il ajoutait :

« *Il y a justement dans toutes les cultures nationales un trésor de formes populaires originales qui ne sont encore que fort peu utilisées par les artistes professionnels ; il est clair que ceux-ci peuvent adopter, selon leur personnalité propre, ces formes, en tenant compte bien entendu des traditions du passé ou même créer des formes entièrement neuves qui respectent l'esprit national* »⁽⁸²⁾.

Car, si le roman africain d'expression française apparaît comme un genre original dans le champ des productions francophones, c'est parce qu'il se réfère à un espace graphique, historique et culturel spécifique et que, par certains aspects, il se situe lui, genre écrit, dans la continuité des traditions littéraires africaines.

Le lien pour ainsi dire ombilical avec son héritage culturel, affiché par l'écriture romanesque est appelé par Alioune Tine « oralité feinte »⁽⁸³⁾.

Il désigne par là tout le processus d'absorption par le roman, de l'ethno-texte c'est-à-dire les modèles littéraires traditionnels (mythes, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, panégyriques, joutes oratoires etc) mais aussi d'autres énoncés spécifiques de la société africaine (discours juridique, religieux, discours psychothérapeutes traditionnels ou celui de l'opinion commune, les commérages y compris), toutes les paroles qui font

(80) Georges N'Gal, *Giambatista Viko ou le Viol du discours africain*, Paris, Seuil, 1986, page 32

(81) Jacques Stephen Alexis, premier Congrès des écrivains et artistes noirs, in *Présence africaine*, numéro spécial de juin-novembre 1956, page 26

(82) *Idem, Ibidem*

(83) Alioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine », in *Présence africaine*, numéro spécial de juin-novembre 1956, page 104

partie intégrante du discours de l'oralité, qu'on peut entendre dans une interaction sociale, un fait ordinaire « *ponctué par les traditionnelles formes rituelles* »⁽⁸⁴⁾. « L'oralité feinte » est donc une espèce de caisse de résonance des différents récits, des différents types de discours et de langages qui circulent dans la société africaine.

Les écrivains africains de la seconde génération s'emploieront donc à mettre ces principes en œuvre dans une somme romanesque qui colle aux réalités du présent, reste fidèle au génie national mais surtout réussit le tour de force d'être immédiatement intelligible au peuple africain.

7 – LES ÉLÉMENTS DE LA TRADITION ORALE DANS LE ROMAN AFRICAIN

Pour Mohamadou Kane, en ce qui concerne l'inspiration du romancier africain, tout devient parfaitement clair dès que l'on se réfère à la littérature traditionnelle. Presque toujours, c'est elle que le romancier africain a connue avant toute autre. Pendant des veillées, il a fait ses délices de contes, de légendes historiques ou cosmogoniques.

« *Souvent, il a reçu une initiation à un degré variable. En outre, il a grandi dans un milieu qui a une mentalité spécifique, des formes propres de discours, une sensibilité qui s'exprime par des formes particulières (...). Pour aller vite, il faut dire que le romancier africain reste toute sa vie marqué de façon indélébile par cet environnement socio-culturel* »⁽⁸⁵⁾.

Il utilise aussi bien le style communicationnel du conteur que les personnages-phares de la société traditionnelle tels que le griot et l'agent rythmique⁽⁸⁶⁾.

(84) Alioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine », in *Présence africaine*, numéro spécial de juin-novembre 1956, page 104

(85) Mohamadou Kane, « Le Critique africain et son peuple comme créateur de civilisation, Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973 » in *Présence africaine*, 1977, page 37

(86) Agent rythmique : concept du Pr Bernard Zadi Zaourou dans *Césaire entre deux cultures, Problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan, NEA, 1978 qui stipule que « dans le schéma communicationnel africain, un troisième personnage intervient entre l'émetteur et le destinataire initiaux. « Cette troisième personne rythme le discours de chacun des deux destinataires jusqu'à ce qu'ils cessent de parler. (...) Il s'emploie à en clarifier le message ». L'agent rythmique se dédouble pour répercuter les messages des deux personnages. Il ne doit pas déformer ces messages. Toutefois, il a la possibilité « d'émousser les arêtes des mots, les phrases trop tranchantes, la pointe des invectives »

Il serait prudent de relativiser la thèse de Mohamadou Kane car nombre de romanciers africains de la nouvelle génération n'ont pas vécu au village et ne connaissent donc pas les séances de contes des nuits africaines.

A – LE STYLE COMMUNICATIONNEL DU CONTEUR

1 – L'omniprésence du narrateur

Comme dans le conte traditionnel, le narrateur dans cette œuvre de la tradition orale, envahit le récit par sa présence : il est omniprésent et tire les ficelles de l'intrigue. Il feint de peindre la situation en observateur impartial qui n'a qu'un souci : celui de traduire ce qu'il a connu ou vécu.

Il paraît cependant comme investi de la responsabilité de convaincre le lecteur. Il lui ôte même la possibilité de se croire en pleine fiction : « *Nous laissons au lecteur le soin d'interpréter, comme il l'entendra, le fait authentique que nous lui décrivons intégralement confié par la tradition* »⁽⁸⁷⁾.

Ces interventions directes du narrateur nous retrempent dans l'oralité. Dans l'oralité, l'émetteur et le récepteur, c'est-à-dire le narrateur et l'auditoire sont présents l'un et l'autre. Ce fait disparaît à l'écrit car l'auteur et le lecteur ne se connaissent pas et peut-être ne se connaîtront jamais. Ainsi, l'auteur ne sent-il pas la nécessité de tout expliquer car le sens se trouve dans le texte lui-même.

2 - La sollicitation du public

Solliciter la participation des spectateurs est une technique du conte et aussi du théâtre qui est un succédané de l'oral. Le dialogue entre le conteur et son public vise à rendre le récit vivant, direct. Il se rencontre soit entre le conteur et celui qui ponctue le récit, soit entre deux personnages ou deux groupes de personnages du récit proprement dit, soit enfin entre le conteur et un auditoire quelconque.

(87) Jean Malonga, *Légende Mfoumou Ma mazono*, Présence africaine, Paris, 1963, page 3

Le narrateur s'adresse directement à son public par la parole, l'intonation, le geste, la mimique, la danse, le chant mais aussi par le silence. D'autre part, l'auditoire réagit au conte : il chante, danse, pose des questions parfois, murmure même. Entre le conteur et l'auditoire se créent des liens, des échanges. Selon son talent personnel et le climat du lien, les deux se renforçant l'un l'autre, le conteur pourra allonger le récit, ajouter une explication, répondre à une intervention, un rire, un défi, mimer une scène, danser une danse.

Les jongleries de langage, la virtuosité et l'ingéniosité de l'artiste à multiplier les épisodes seront d'autant plus appréciées que le dénouement est connu. Passionnante sera alors l'attente ainsi prolongée de l'attendu. Lorsque l'écriture récupère ce style formalisé, elle varie les procédés de prise de contact entre le narrateur et le public. Celui-ci est tantôt pris à témoin, tantôt observé dans son rôle de participant au récit ou encore joue sur la fonction conative du langage en interpellant le lecteur.

Un trait du roman africain est la volonté de sauvegarder certains rapports qui lieraient le conteur populaire à son auditoire, rapports qui apparaissent chaque fois que le narrateur imite ou dissimule une performance narrative proche de celle d'un griot, d'un récitant ou d'un personnage de tradition orale. C'est dans le mimétisme comportemental qu'il faut chercher les fondements du style oral qui féconde l'art romanesque.

« Art verbo-moteur »⁽⁸⁸⁾ qui réside dans les qualités vocales, dans les caractéristiques de l'élocution et dans les signaux innombrables de la communication non-verbale : gestes, mimiques, postures, le style oral signifie la tentative d'imprimer dans l'écrit les « traces du corps »⁽⁸⁹⁾ selon Anzieu, c'est-à-dire la chaleur de la communication humaine, les gestes qui accompagnent la communion, toute une rhétorique de l'implication, qui vient du fond des âges.

(88) Paul Zumthor citant Jousse in *Introduction à la poésie orale*, Paris, L'Harmattan, 1977, page 73

(89) Didier Anzieu, « Les traces du corps dans l'écriture » in *Psychanalyse, inconscient et culture*, Collection dirigée par René Kaes et Didier Anzieu, Paris, L'Harmattan, 1977, page 181

Comme son modèle, le narrateur tente de rendre le « *dramatique du geste, du mot, des modulations, des appels, des demandes, des interpellations* »⁽⁹⁰⁾ etc, de transposer en tout cas, dans l'écriture les gestes et les « *émotions parlées* »⁽⁹¹⁾ qui laissent voir le lien nécessaire entre la diction, la voix et le dit. Pour rendre sensibles la voix, le geste, le regard ou la mimique, certains écrivains emploient comme relais certaines ressources de l'écriture, notamment des procédés syntaxiques et graphiques (lettres capitales, tirets, parenthèses, italiques etc).

Le contage ou la proverbialisation n'est donc pas un acte solitaire. On se lasse même très vite à vouloir chanter tout seul. Le plaisir esthétique est d'autant plus intense qu'il est partagé. La présence d'un auditoire motivé, conditionne l'élaboration du texte. Le rythme et la tonalité du discours en dépendent. La moindre déconnection du récepteur suffit pour que le discours s'affaiblisse ou s'arrête. L'intérêt que le public prête est donc primordial car il conditionne le conte. La littérature de spectacle est une coproduction. L'attitude du participant peut être bénéfique ou nocive.

Elle féconde ou tue le verbe. Il s'établit un jeu de feed-back mutuel entre les participants à l'énonciation. La notion est classique en linguistique. Il s'agit de « l'interaction verbale »⁽⁹²⁾.

Paul Zumthor fait appel à la notion de « *relation émotionnelle qui s'établit entre l'exécutant et le public* »⁽⁹³⁾ car l'oralité est un art de la production et de la réception.

Deux oralistes décrivent ainsi cette situation de communication :

« *Ce rassemblement, selon l'heureuse expression de Robert Escarpit reste de dimension manipulaire. Selon ses explications, l'armée romaine*

(90) Georges N'Gal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Seuil, 1986, page 103

(91) Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, page 281

(92) Auguste Miabéto, « L'actualisation du récit traditionnel » in *Notre Librairie, Littérature congolaise*, N^{os} 92-93, Paris, mars-mai 1988, page 63

(93) Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, page 150

appelait un manipule, « ce qu'on peut tenir dans la main, une quarantaine d'hommes avec qui on peut communiquer par la voix et le geste »⁽⁹⁴⁾.

L'interpellation s'instaure au sein de ce discours bipolaire.

La réception prend une connotation affective. Cette « interaction verbale » est d'autant plus réelle qu'elle répond à un horizon d'attente de l'œuvre.

L'imitation de la voix et du geste grâce à des procédés syntaxiques ou graphiques qui s'appuient sur une mise en contexte appropriée, met en évidence une rhétorique de l'implication du destinataire. Imprimer sur l'écriture romanesque les traces du corps, c'est donner l'illusion d'une communication non différée où le temps est celui de la rencontre.

L'écrivain qui s'inspire de la tradition orale le fait pour se libérer des contraintes des modèles et créer « la littérature gestuelle »⁽⁹⁵⁾, comparable, selon Giambatista Viko, à un homme qui recevrait en même temps « 100 000 coups de téléphone »⁽⁹⁶⁾, l'espace et le temps seraient alors abolis et l'on ne percevrait que « les rythmes et les vibrations »⁽⁹⁷⁾.

B – L'UTILISATION DE CERTAINS PERSONNAGES

Le griot, l'agent rythmique et l'amuseur public sont des éléments-clés de la tradition orale. On les retrouve souvent dans les romans africains.

1 – Le personnage du griot

Le personnage du griot, acteur principal dans le théâtre traditionnel y joue parfois le rôle d'amuseur public.

Dans la société traditionnelle, sa fonction est beaucoup moins ludique.

Il faut noter qu'il existe une grande variété de griots.

(94) Auguste Miabéto, « L'actualisation du récit traditionnel » in *Notre Librairie*, Littérature congolaise, N^{os} 92-93, Paris, mars-mai 1988, page 63

(95) Georges N'Gal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Seuil, 1986, page 28

(96) *Idem, Ibidem*

(97) *Idem, Ibidem*

Christiane Seydou distingue le « farba » sénégalais, le « mabô » peul et le « djéli » malinké. Tous les trois ont la même fonction : hommes de caste, maîtres de la parole, ils sont généralement attachés à la famille royale ou à une grande famille dont ils jouent la devise ou les hauts faits. Ils jouent aussi le rôle de conseillers. Ils savent narrer épopée, légende, récit glorieux ou édifiant ayant pour acteurs les héros des temps anciens. L'art du griot consiste à accomplir une performance qui puisse remplir les auditeurs d'admiration pour le héros au fur et à mesure que celui-ci progresse vers l'accomplissement de sa destinée.

Dans les textes, les motifs compositionnels sont souvent des symboles. Il existe également le personnage du « tiapourta »⁽⁹⁸⁾.

Il occupe le bas de l'échelle dans la hiérarchie des griots et se caractérise par son extrême liberté de parole et d'allure. Cette liberté de parole se traduit par la profération d'obscénités et d'incongruités qui semblent avoir surtout pour fonction de libérer les tensions sociales, sans qu'aucune personne particulière ne soit jamais visée dans les propos toujours grossiers. Pour Christiane Seydou, c'est une sorte de bouffon, de pitre, au service du public.

2– Le personnage de l'agent rythmique

En Afrique traditionnelle, la communication est toujours une affaire entre trois pôles : le rôle de l'émetteur consiste à émettre un discours clair et cohérent et à en assurer au plan sémantique, la progression interne.

Le rôle de l'agent rythmique est d'imprimer de manière récurrente un rythme au discours de l'émetteur. Cet agent rythmique délivre le message en se substituant à l'émetteur mais il représente le public pour qui il doit assurer des conditions optimales d'audition des messages. Dans un troisième temps, le récit ou le chant ainsi rythmé parvient au destinataire final.

(98) Tiapourta : griot considéré de basse classe, qui joue dans la société le rôle de bouffon

3- Le personnage de l'amuseur public

Selon Sylvain Bemba, c'est « *un personnage (...) qui joue un rôle de bouffon, de chroniqueur, de philosophe et d'informateur à la fois* »⁽⁹⁹⁾. Cette définition n'est pas loin de celle que généralement l'on donne du griot.

Dans le théâtre traditionnel, « l'amuseur public » apparaît dès le début de la pièce. Il est le premier personnage qui entre en contact avec le public. Dans la société congolaise, par exemple, tout commence comme dans les veillées traditionnelles par « rita » et le public répond « ta ». Ces deux mots sont les structures des débuts des contes et des palabres dans le monde traditionnel. Ils servent, comme nous le verrons plus loin, à solliciter le silence et à capter l'attention de l'auditoire qui, en attendant le début des séances, s'emploie à causer pour meubler le vide. Le « ta », réplique du public, marque sa participation.

L'amuseur public intervient aussi pour représenter l'unité de l'intrigue et de la pièce. Il rappelle les faits passés, montre leur évolution, les rattache à ce qui va suivre. Il remplit les fonctions d'un metteur en scène intervenant directement sur la scène.

C- LA RÉPÉTITION

Ce qui frappe de prime abord chez le conteur traditionnel, c'est sa prédilection pour la répétition. Celle-ci, selon son importance et les besoins pédagogiques, peut être thématique, verbale ou phrastique.

Dans la répétition thématique, le thème du conte peut être répété par un même conteur ou d'autres conteurs au cours d'une ou plusieurs séances soit par simple plaisir, soit que la première performance ne satisfasse pas pleinement, soit par simple routine.

(99) Cité par Gervais Bounbou-Poati, in *Notre Librairie* N^{os} 92-93, Paris, mars-mai 1988, page 66

La répétition verbale, elle, porte sur un mot ou groupe de mots, ne formant pas une phrase grammaticale complète. L'objet de la répétition est un substantif, un adjectif, un adverbe, un verbe, une interjection ou une conjonction.

Enfin, la répétition phrastique est tantôt séquentielle tantôt monophrastique. La séquentielle peut comporter une ou plusieurs phrases grammaticales au sein d'un seul ou de plusieurs épisodes de contes. Ces phrases portent sur un dialogue, un récit pur ou une chanson. La répétition monophrastique porte sur une seule phrase.

D- LE MÉLANGE DES GENRES

La présence du conte dans le théâtre ou dans le roman ou même celle des légendes et de la poésie dans le roman est une conséquence de l'interpénétration des genres dans la tradition orale. Léopold Sédar Senghor y faisait allusion en écrivant : « *Prolongeons la courbe qui va du mythe à la fable et nous aboutissons à l'énigme en passant par le proverbe* »⁽¹⁰⁰⁾.

Poursuivant sa réflexion, Senghor définit ainsi le récit total traditionnel africain : « *Il n'y a en Afrique noire ni douaniers ni poteaux indicateurs aux frontières. Du mythe au proverbe, en passant par la légende, le conte, la fable, il n'y a pas de frontière* »⁽¹⁰¹⁾.

Le conte, récit de faits et d'aventures imaginaires destiné à distraire est la mamelle nourricière qui alimente la plupart des genres littéraires négro-africains. Il est l'arbre qui produit le proverbe et tel un fruit mûr, tombe et survit de sa propre vie, tout en cristallisant la pensée du conte.

(100) Léopold Sédar Senghor, « Le réalisme d'Ahmadou Coumba, in « *Les plus beaux écrits de l'Union Française* », Paris, 1947, page 215

(101) *Idem, Ibidem*

D'ailleurs aucun discours ne se tient dans la société traditionnelle sans puiser dans la sagesse des anciens et cette sagesse est ramassée dans les proverbes et les dictons. Le proverbe est un véhicule de la sagesse traditionnelle et la synthèse de tout récit littéraire traditionnel.

Les contes, par exemple, abondent en proverbes qui aident ou bien à rehausser la finalité morale du conte, ou bien à mettre en évidence une leçon tirée de la sagesse antique. Les contes sont parsemés de proverbes employés au gré du conteur pour rendre plus authentique, plus vivant son récit. Le proverbe est donc la substance qui conserve la succulence d'un récit ou son amertume.

La maxime est proche du proverbe. Comme lui, elle cristallise l'idée générale du récit. Elle exprime, en des formules succintes, ramassées et hautes en couleurs, les observations de la vie quotidienne.

Un autre emprunt à la tradition est l'introduction des chants dans le texte. Le chant, constante du conte aide le narrateur à détendre les spectateurs et à obtenir leur participation. Le chant n'est pas un prétexte musical mais un élément constitutif, qui intensifie la puissance émotive de la narration.

Associé à des manifestations socio-culturelles extrêmement nombreuses et lié au rythme de l'activité humaine, le chant a des rapports soit avec la vie quotidienne (marchés, travaux des champs, réunions etc) soit est exécuté par un professionnel.

Le chant lié à la vie quotidienne est l'affaire d'un homme quelconque qui se sent inspiré pour mener le chant, le second est l'affaire d'un professionnel qui, possédant les qualités indispensables à un bon chanteur, a subi un apprentissage spécifique.

Le chant a généralement la forme d'un poème avec des rimes et la reprise d'un refrain à la fin de chaque strophe; les vers sont courts et riches en symboles dont la signification profonde n'est pas toujours évidente. En dépit de la signification superficielle, l'accent est mis sur le sens caché des choses.

Un genre qui s'apparente au chant est la chantefable. Elle est une interférence de la littérature et de la musique.

Les devinettes et les énigmes font également partie de l'environnement de l'oralité. Les devinettes et les énigmes ressemblent aux proverbes mais s'en écartent sur deux points : les devinettes se pratiquent exclusivement chez les jeunes; elles prennent la forme d'un jeu au cours duquel les jeunes se rassemblent pour mettre à l'épreuve leur intelligence et le degré de leur intégration sociale et culturelle au sein de la société. Les devinettes peuvent se classer en deux catégories : celles où la réponse demande une connaissance assez grande de la tradition et celles où la réponse n'est que l'œuvre de l'intelligence. Avec ses images frappantes, déroutantes dans leur concision, les rapprochements inattendus qu'elle opère, la devinette peut aussi partir d'un trait réaliste et constituer ainsi le point de départ d'un véritable enseignement. Toutefois, dans la plupart des cas, la devinette n'est pas un problème que l'on résout à l'aide de données fournies par l'énoncé. La réflexion n'intervient pas; il s'agit d'une sorte de concours de présence d'esprit, de rapidité des réactions, d'une sorte d'émulation dans l'art de la parole. Énigme et devinette sont toutes les deux des jeux où l'on pose des questions. Cependant, pour les différencier, on peut dire que l'énigme est la donnée obscure que pose la devinette.

Malgré leur forme elliptique et énigmatique, les devinettes ont un emploi profane. Les échanges de devinettes posées sur un rythme très rapide, inaugurent la plupart des veillées. Les devinettes font appel au sens de l'observation et à la dextérité mentale.

Mythe, légende, comptine et berceuse font également partie de la littérature orale. Le mythe est un récit fabuleux qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine.

Malgré son enveloppement, le mythe permet à l'homme de situer son environnement, de comprendre pourquoi il faut qu'il adapte son comportement social au rythme cosmique.

Dieterlen est fondé à dire qu' : « *Une connaissance approfondie de la cosmogonie et des mythes est nécessaire à l'intelligence des institutions comme des rites les plus courants* »⁽¹⁰²⁾.

La recherche de l'équilibre social, le respect des interdits pour prévenir les catastrophes qui risquent de provoquer une énergie vitale, sont des données fondamentales qui expliquent l'importance du mythe placé au cœur de toutes choses, animées ou non, comme un esprit lumineux.

Parfois, la légende s'apparente au mythe. Mais tandis que le mythe nous révèle l'univers cosmologique et étiologique; la légende nous replace au cœur de l'activité ludique. Par rapport au mythe, la légende représente les entrailles qui reçoivent le germe fécondateur et qui donnent naissance à la vie. La légende élargit et vulgarise la signification fondamentale du mythe. Enfin, deux genres littéraires destinés aux plus jeunes, se retrouvent dans la littérature orale. Ce sont la comptine et la berceuse. La comptine est un genre littéraire très important pour le développement du psychisme des enfants. C'est un langage de récréation. Tout en permettant aux aptitudes mentales des enfants de se développer, la comptine leur permet de s'évader d'un cadre social habituel où le silence et le secret sont les constituants d'un futur sage. La comptine s'adresse à des enfants en âge de comprendre tandis que la berceuse est le lait culturel que le bébé tète dès sa naissance. Par sa douceur, la berceuse joue le rôle de calmant.

Nombre de romanciers progressent par images empruntées à la tradition de leurs récits. Les ouvrages d'Ahmadou Kourouma en sont un exemple-type. Tous ces genres littéraires se retrouvent avec plus ou moins de fortune dans les romans africains.

(102) Cité par Épanya Yondo, *La place de littérature orale en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1978, page 29

E– LE MERVEILLEUX

Le merveilleux est cette surréalité qui côtoie le réel et qui est un aspect fondamental de la société traditionnelle africaine. C'est un procédé littéraire partiellement nourri de croyances populaires. Il se fonde sur la réalité socio-culturelle et la fiction littéraire proprement dite. Il se caractérise par l'irruption du monde des esprits (dieux, génies, mânes) dans celui des êtres humains, l'usage et les effets de talisman et autres objets magiques, de paroles incantatoires, de métamorphoses diverses, de la personnification d'animaux et de végétaux. Les animaux qui pullulent dans les récits traditionnels, les ancêtres et les dieux invoqués par les différents personnages créent les mêmes frissons chez le lecteur que chez ceux qu'apprécient les auditeurs des griots.

F- LE COMIQUE

Le comique apparaît sous deux formes : le comique de mots et le comique de situation. Pour détendre l'atmosphère, le conteur utilise ces deux formes simultanément ou successivement profitant de la moindre occasion favorable. C'est le comique de mots qui semble le plus fréquent surtout sous forme d'adverbes descriptifs ou idéophones. Le comique de situation se manifeste parfois dans le mime partiel ou total. On touche ici au théâtre. Disons que la littérature orale traditionnelle aimant mettre l'accent sur la fonction poétique de son message, fait un recours fréquent à l'image. Les comparaisons, les métaphores et autres tropes traversent le texte de part en part et constituent une source de ressourcement pour les romanciers de la seconde génération.

G - LE GOÛT DU VRAI

Le roman étant un genre inconnu de nos traditions, il paraît contradictoire d'y retrouver des formes traditionnelles. Cependant, nous pensons que le roman africain reste, malgré tout, tributaire sur le plan de la littéralité du conteur traditionnel. Son analyse fait ressortir un goût prononcé

pour les sujets vécus, tirés des faits divers ou fondés sur une observation positive excluant le thème purement imaginaire ou invraisemblable.

H– UNE VOLONTÉ DIDACTIQUE

La démarche adoptée par les écrivains africains les rapproche encore plus des conteurs de la tradition orale car, comme eux, leurs œuvres sont fortement didactiques. En effet, l'œuvre artistique traditionnelle étant produite pour modeler le groupe et maintenir la cohésion de ses membres, elle doit puiser dans la réalité de tous les jours. Ce faisant, elle est très proche de l'homme. Elle reste à sa dimension, car produite pour qu'il s'y retrouve et s'y reconnaisse.

Ainsi donc, l'oralité est un inépuisable vivier à la portée des écrivains africains. Et consciemment ou inconsciemment, chacun y a recours dans ses écrits, aussi bien les écrivains de la première heure que ceux qui les ont succédé. Après avoir énuméré tous les éléments de la tradition orale qui serviront de canevas d'écriture aux romanciers de notre étude, nous allons également voir le détail de ce qui aura pu être élément d'inspiration dans l'écriture africaine de la première génération pour leurs « cadets ».

CHAPITRE 2: L'ECRITURE AFRICAINE ANTERIEURE

Le style des prédécesseurs de nos romanciers des années 80 était tributaire de l'Occident. Pour alimenter leur projet romanesque, nos romanciers regardent du côté de la littérature de leurs aînés après avoir puisé dans la Tradition orale. Non pas qu'ils en fassent une imitation servile mais pour un remaniement de ce qui existe déjà. Pour cerner le phénomène de l'écriture de l'époque, il importe d'en faire un tour d'horizon pour mieux nous en imprégner afin de savoir ce que les cadets ont emprunté aux aînés et ce qu'ils ont préféré évacuer.

1 – LA TUTELLE EUROPÉENNE

Si, pour les écrivains, la poésie est le genre premier, le public connaît la littérature à travers le roman. C'est le genre qui attire le plus de lecteurs ; c'est aussi à travers lequel peut se recomposer le monde ou au contraire s'exprimer sa décomposition. Une Afrique plurilingue, de multiples cultures, voilà des matériaux idéaux pour le grand roman. L'écriture du roman pose avec éclat les deux questions de l'Histoire et de la langue : « *Quelles options prendre entre les divers possibles parmi lesquels l'Histoire oblige l'écrivain à signifier la littérature ?* »⁽¹⁰³⁾ se demande Roland Barthes en 1953.

Question particulièrement pertinente en situation coloniale, cas de l'Afrique pendant une bonne partie du siècle.

Dans ce point de notre intervention, nous mêlerons roman africain anglophone et francophone qui se sont trouvés confrontés à un destin commun à un moment donné de leurs histoires respectives.

(103) Cité par Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, page 225

De nombreux romanciers ont résolu ou cru résoudre, ce problème en écrivant dans leur propre langue. En écrivant en Sessouto l'histoire de Chaka le Zoulou, Thomas Mafolo témoigne de son admiration distante pour celui dont il cite, en zoulou le panégyrique. Daniel Fagunwa, en enchaînant en yorouba les contes de chasse, restitue le souvenir de sa tradition tout en offrant un modèle aux écoliers. Kézilahabi exprime en kiswahili ses inquiétudes sur l'avenir des nouvelles générations tanzaniennes, mais son travail est aussi une contribution à l'avenir de son pays. La création en langues africaines est, en elle-même, un effort sur la langue pour la mettre à la hauteur d'une histoire qui risque de se faire ailleurs.

Cependant, la question de la langue et de l'Histoire ne se résout pas uniquement par le choix pour un écrivain d'écrire dans sa langue. De cette responsabilité, les romanciers africains sont très conscients. Ils veulent mettre fin au statut subalterne de leur écriture et savent qu'ils ne le pourront qu'en échappant au statut dépendant et périphérique de leur langue, en prenant donc en main leur histoire.

Les pionniers de l'écriture romanesque en langues européennes ont d'abord été effrayés par l'ampleur de la tâche ; ce qu'il faut bien appeler les limites de leur écriture, qu'il s'agisse des romanciers d'Onitsha ou de l'œuvre de Félix Couchoro, nous apparaîtra assez vite. Telle est sans doute la raison du phénomène de l'écriture en tutelle, voire de l'écriture assistée, fréquents dans les débuts de la littérature francophone en Afrique.

Les débuts de la littérature de fiction en français se situent entre les deux guerres. On n'y trouve aucune trace de critique mais au contraire une exaltation naïve de la puissance coloniale, comme *Force-bonté* de Bakary Diallo ou une défense et illustration de la culture indigène christianisée, comme dans *L'Esclave* de Félix Couchoro ou placée sous la bienfaisante tutelle de la France comme dans *Karim* d'Ousmane Socé Diop ou *Doguicimi* de Paul Hazoumé.

Force-Bonté représente, à n'en pas douter, la littérature mise sous tutelle, dans laquelle l'auteur est surtout un prête-nom. Dès sa parution, l'ouvrage a suscité des doutes sur la véritable contribution de Bakary Diallo et Kane, dans la préface qu'il donne en 1987 à la réédition de ce texte, ne fait rien pour lever ces interrogations :

« De toute évidence, de 1911 à 1926, Bakary Diallo n'a pas pu apprendre le français au point d'écrire un roman, alors que, de 1911 à 1918, il était occupé à apprendre le métier des armes, à guerroyer et, après, à soigner ses blessures. On sait aussi que l'armée n'est pas la meilleure école pour apprendre la langue et la littérature »⁽¹⁰⁴⁾.

Kane admet que le livre n'a pu être entièrement écrit par son « auteur » et qu'il a dû être revu et corrigé par le Directeur de la maison d'édition, l'écrivain Jean-Richard Bloch : « *Bakary a dû donner la matière première, le premier jet* »⁽¹⁰⁵⁾ écrit encore Kane. Le texte aborde nombre de thèmes : le départ, la vie difficile en Europe, que l'on retrouvera dans les romans ultérieurs, mais ce cousinage thématique ne suffit pas à éveiller notre intérêt pour un texte trop correct, y compris dans sa langue, pour être vrai : l'ancien tirailleur ne parle pas comme un tirailleur, sauf à de rares moments et dans un souci de couleur locale un peu trop appuyé. Notons surtout que le style de certains écrits donne parfois l'impression d'imiter diverses tonalités de la littérature européenne ou du parler quotidien français.

Le personnage Fara, d'Ousmane Socé parlait d'« oasis »⁽¹⁰⁶⁾, de « *pulpes des lèvres* »⁽¹⁰⁷⁾ dans *Mirages de Paris* ; il parle aussi de « *tornades et de torrents d'eau, de tabac, d'Orient et d'effluves d'un corps bien-aimé* »⁽¹⁰⁸⁾.

La langue parlée en France influencée par la radio et le journalisme, souvent vulgaire, est quelquefois utilisée par les écrivains africains pour exprimer les sentiments profonds de leurs personnages.

(104) Bakary Diallo, *Force-Bonté*, Dakar, NEAS, 1985, préface

(105) *Idem, Ibidem*

(106) Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, Collection Les Romans français, 1965, page 22

(107) *Idem*, page 27

(108) *Idem*, page 35

L'influence des poètes français se décèle chez nos romanciers par certaines réminiscences qui les ont autrefois frappés et qui leur paraissent être l'expression la meilleure qu'on peut donner à la phrase.

Dans *Les dernières paroles de Koimé*, Atta Koffi Raphaël écrit « *Je ne peux vivre loin de toi* »⁽¹⁰⁹⁾ qui rappelle le vers de Victor Hugo « *Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps* »⁽¹¹⁰⁾ dans *Les Contemplations*.

Chercher à imiter le maître aboutit également à l'hypercorrection.

Le satisfecit de Robert Pageard concernant *Chemin d'Europe*⁽¹¹¹⁾ dont il trouve « *le style toujours correct (...) plus recherché que celui des romans précédents...* » ainsi que les impressions de Pierre Henri Simon pour lequel *L'Aventure ambiguë* était « *parfois trop dissertant et trop bien écrit, car tout le monde, même la Grande Royale, y parle un langage de congrès de philosophes* »⁽¹¹²⁾ prouvent le trop grand classicisme ou plutôt conformisme de ces styles romanesques.

On note, par exemple, qu'au niveau de la langue, certains romans constituaient une variante africaine des littératures européennes.

La fin de cet alinéa de *Climbié*⁽¹¹³⁾ par exemple, évoque la tonalité rêveuse de « *Un hémisphère dans une chevelure*⁽¹¹⁴⁾ » de Charles Baudelaire :

« *Chaque boutique avait, sur son comptoir, sa balance Roberval pour peser les menus objets, tabac noir, par feuilles, sucre en vrac, sel marin, sel gemme ensaché, piment, poivre, oignon, poisson sec. Dès le seuil, les parfums de tous ces produits, mélange de goudron, de naphthaline, d'essences diverses, de senteurs de tous les degrés, vous assaillaient, vous assiégeaient, ne vous lâchaient plus* ».

(109) Atta Koffi Raphaël, *Les dernières paroles de Koimé*, Paris, Nouvelles Ecritures Debresse, 1963, page 26

(110) Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 1982, page 12

(111) Ferdinand Oyono, *Chemin d'Europe*, Paris, Julliard, 1960, Réédition UGE, 10/18, 1971, préface

(112) Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, préface

(113) Bernard Dadié, *Climbié*, Abidjan, NEI, 2003, page 42

(114) Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes N°3*, Paris, la Nouvelle revue française, Réédition 1921, Page 18

Par ailleurs, cet exotisme dans le style de Dadié se justifie difficilement de la part d'un autochtone.

Le Débrouillard⁽¹¹⁵⁾ de Faye est rempli de termes tels que « ma mère », « les maquereaux de la boîte », « tu es un salaud ».

La langue de la politique et de l'administration exerce également son prestige parce que ces tendances traduisent chez ces écrivains le désir d'accéder à un milieu culturel prestigieux.

Karim, roman sénégalais⁽¹¹⁶⁾ d'Ousmane Socé, est un témoignage de l'existence d'une classe aisée de « bourgeois musulmans » avec juste ce qu'il faut d'emprunts wolofs pour faire couleur locale.

On note une tendance consciente ou non à traduire par un vocabulaire approprié le plaisir qu'éprouvent les personnages à entrer dans la civilisation technique de l'Europe et à se servir des objets matériels.

Ousmane Socé dans *Karim* prend plaisir à décrire minutieusement l'habillement de son héros ou des gestes n'offrant aucun intérêt pour le lecteur à qui cette impression est inconnue :

« Un savon enrôlé dans une serviette, il se dirige vers la salle de bain. Il ôta son pyjama et fit couler les deux filets d'eau chaude et froide qui entonnèrent contre la porcelaine leur romance de torrents domestiqués »⁽¹¹⁷⁾.

L'Esclave de Félix Couchoro, lui, est un vrai roman qui se situe d'emblée dans la tradition de la littérature coloniale et où l'auteur veut entreprendre une réhabilitation des Noirs : « On verra que la passion n'est point l'apanage de telle race parvenue à un certain degré de civilisation. La passion n'a besoin pour naître que le cœur de l'homme »⁽¹¹⁸⁾.

(115) G.M. Faye, *Le Débrouillard : récit autobiographique*, Paris, Gallimard, Collection l'air du temps, 1964

(116) Ousmane Socé, *Karim, roman sénégalais*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1948

(117) *Idem*, page 42

(118) Félix Couchoro, *L'Esclave*, Lomé, Akpagnon, 1981, préface

La préface du roman, d'où est tirée cette citation, est aussi un texte intéressant pour la conscience linguistique dont il témoigne, rare à cette époque en Afrique francophone :

« Nous avons essayé de rendre la langue étrangère cultivée, les paroles et les idées de nos héros (...) dans nos idiomes, nous avons le langage terre à terre, le style de bonne compagnie et le ton sublime. Notre cœur est capable de sentiments nobles : notre esprit s'irradie en pensées élevées »⁽¹¹⁹⁾.

L'auteur ne fait pas comme s'il lui était naturel d'écrire en français : il nous propose dans son roman un essai de restitution de l'expression africaine qui risque de surprendre. Il évite de s'appesantir sur le passage du style oral à l'écriture pour insister sur la difficulté à rendre, dans une langue étrangère, les niveaux de style. Il a bien compris qu'un des problèmes centraux, quand on écrit dans une langue autre que la sienne, est le maintien dans le discours de la fluidité de passage entre les niveaux de langue.

Pour éviter l'écriture empruntée et empesée du tirailleur Diallo, il faut savoir doser les registres d'expression, ce qui est une affaire de pratique plus que de grammaire. Il met au point dès ses premiers textes des procédés d'africanisation censés fonctionner comme indices des situations : cris des vendeuses au marché, invocations rituelles des cérémonies fétichistes, salutations entre amis.

Le talent de romancier de Couchoro n'est pas, hélas, à la hauteur de sa lucidité théorique. Mais malgré les difficultés, l'auteur va continuer à écrire en français et inscrire ses textes « en faux » contre la littérature coloniale.

Dans son deuxième roman, *Amour de féticheuse*, ce sera sa façon de défendre l'Afrique :

« L'idée maîtresse qui guide la plume de certains princes de la littérature coloniale, c'est que le Noir évolué, dès qu'il retourne dans son milieu, retombe dans l'ornière d'où la civilisation a essayé de le tirer. »

(119) Félix Couchoro, *L'Esclave*, Lomé, Akpagnon, 1981, préface

Et l'on s'acharne à le démontrer. Et les ouvrages qui abondent dans ce sens sont lus avec intérêt. C'est une opinion. On nous permettra de dire qu'elle est contestable. Les héros de ce roman vont le prouver... »⁽¹²⁰⁾.

C'est bien à l'intérieur du cadre de la littérature coloniale que se place l'activité romanesque des premiers écrivains francophones : en somme ils pensent mieux faire, ou faire plus vrai que les auteurs coloniaux, parce que, en tant qu'Africains, ils connaissent leur monde de l'intérieur.

Le roman de Paul Hazoumé, *Doguicimi*, est un projet plus ambitieux, situé pourtant dans le même cadre de référence. Il s'inscrit dans le cadre du roman régionaliste africain qui est une forme du roman colonial écrit par les « régionaux », des indigènes qui ne sont ni provençaux, ni gascons, mais dahoméens. *Doguicimi* est une œuvre importante : un texte de plus de 500 pages, comportant de nombreuses notes nourries d'une grande compétence ethnographique. Il nous raconte l'histoire de cette princesse dahoméenne qui, au début du XIX^{ème} siècle, choisit de suivre son époux royal dans la tombe par fidélité aux coutumes et par amour conjugal. Le roman réussit à combiner la compréhension de l'Afrique ancienne, de ses cérémonies, de son ordre, avec l'éloge de la colonisation : il n'est donc pas étonnant que le texte ne soit plus cité à titre de référence dans les années d'après guerre où se développe le roman anticolonialiste.

De plus, la décision héroïque de la princesse ne la conduit pas à lutter mais à se supprimer elle-même. Il est donc difficile de s'identifier à une telle héroïne au moment où les thèmes de la construction nationale occupent la scène politique.

Dans les années 1956-1960, l'Afrique francophone vit une transformation fondamentale : le régime colonial fait place à la Communauté, puis à des États indépendants ; la situation politique est à la fois fluide et volatile.

(120) Félix Couchoro, *Amour de féticheuse*, Lomé, Akpagnon, 1984, Préface

En France comme en Afrique, le contexte est favorable à une libération de l'expression, qui va donner naissance à une série de romans très réussis, mais qui ne peuvent se comprendre que dans le contexte d'étroite imbrication des destinées politiques de la France et de l'Afrique pendant ces quelques années. La francophonie des élites intellectuelles est une réalité vécue avant d'être un mouvement politique.

La production romanesque s'inscrit dans le cadre de la littérature française et y gagne sa place avec des textes qui sont des chefs d'œuvre d'humour, comme *Une vie de boy*, *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono ou *Le pauvre Christ de Bomba* et *Mission terminée* de Mongo Béti.

Le procédé du journal tenu par un boy, utilisé dans *Une vie de boy* ou *Le pauvre Christ de Bomba* est très efficace pour montrer l'Afrique coloniale à travers une conscience naïve, qui n'en fait que mieux ressortir le caractère souvent absurde et fréquemment odieux. Administrateur et missionnaire sont victimes de ce décapage, et les attitudes dénoncées par ces romanciers moralistes sont encore d'actualité près de deux générations plus tard. Concrètement, quelles sont les composantes de l'écriture de ces aînés ?

2 - LES ÉLÉMENTS DE LA LITTÉRATURE DES AÎNÉS

a - L'omniprésence du narrateur

Chez les romanciers d'avant 1960, le narrateur reste l'organisateur suprême de son récit. En dieu caché, il restitue les faits et gestes des personnages et ne leur concède le plus souvent que de rares dialogues. Le récit est raconté à la 3^{ème} personne du singulier et le lecteur n'en connaît que ce que le narrateur veut bien lui dire ou ce qu'il sait effectivement. Le point de vue du récit n'est du ressort d'aucun des personnages ; l'intériorité n'est pas fréquente.

Cependant, cette forme de narration n'était pas exclusive. Il convient de signaler que certains romans étaient tout de même autobiographiques. Ces romans se référaient donc aux règles du genre qui utilisent la 1^{ère} personne du singulier « je » pour mener l'histoire du roman. Dans ces récits autobiographiques, le héros est identifié à l'auteur.

Il y avait également des romans « à saveur autobiographique »⁽¹²¹⁾ comme *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Mais l'auteur, même s'il reconnaît cette « saveur », a préféré utiliser la 3^{ème} personne du singulier « il » pour sa narration.

b - La ténuité de l'intrigue et la linéarité du récit

L'affabulation des romans de la première génération tourne autour d'un personnage-pivot dont le destin se confond avec celui de la communauté dans laquelle il vit. Ce sont généralement des histoires simples, conduites de façon continue et linéaire. Les analepses et les prolepses ne sont pas de mise.

Précisons que la structure de ces textes se présente comme un mouvement organique à trois étages. Il débute par la présentation d'un personnage central, presque toujours paysan dont le narrateur décrit l'enfance; se poursuit par le départ du héros pour l'Europe ou du village pour la ville et s'achève avec le retour du héros au pays natal.

Dans ces récits où la plupart des écrivains mettent deux mondes en présence, celui de la vie traditionnelle, du village, d'une part et d'autre part, le monde du colonisateur représenté par la ville ou mieux, par la France, seul existe, dirait-on, le personnage principal, les autres n'étant que des silhouettes. On est en présence d'un manichéisme simpliste opposant l'enfer de la modernité à l'eden de l'existence du village.

D'ailleurs, la thématique du roman de cette époque se résume en trois points : la défense et l'illustration des cultures africaines; l'antinomie entre le monde occidental et le monde africain, entre la culture blanche et l'univers spirituel nègre et enfin, le conflit entre la tradition et le modernisme.

(121) Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, Réédition UGE 10/18, 1972, préface

c- L'importance du voyage

Dans le roman africain de l'époque, le voyage est très important. Il utilise les déplacements des personnages pour faire avancer le récit.

Dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, Samba Diallo va en Europe pour y connaître son « déchirement culturel » et Ibrahima Dieng, dans *Le Mandat* de Sembène Ousmane, découvre amèrement la malhonnêteté à Dakar où il s'était rendu dans le but de percevoir son mandat. L'action est si régulièrement tributaire du déplacement que l'on a pu parler de « voyage initiatique » pour la plupart des romans africains de la première génération.

d - Le réalisme

1 - Les titres

La titrologie des écrivains de la première génération s'apparente à celle des récits réalistes des romans de Balzac, Flaubert, Zola ou Maupassant.

Chez ces romanciers, il s'agit presque toujours de la reprise du nom du personnage central du roman.

Lorsque l'histoire l'exige, le titre comprend autant de noms que de protagonistes principaux. « Le Père Goriot »⁽¹²²⁾ de Balzac, par exemple, en est une illustration.

Une seconde classe de titres préfère mettre l'accent sur le sujet du livre à l'aide d'un énoncé sommaire qui se présente le plus souvent sous-forme de groupe nominal ainsi qu'il apparaît chez Flaubert « L'Éducation sentimentale »⁽¹²³⁾, « Une Vie »⁽¹²⁴⁾ chez Maupassant et chez Zola, « La Faute de l'abbé Mouret »⁽¹²⁵⁾.

(122) Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971

(123) Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1972

(124) Guy De Maupassant, *Une Vie*, Paris, LGF, 1983

(125) Émile Zola, *Les Rougon Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, Paris, Fasquelle et Gallimard, 1960

Un dernier groupe se limite à la formulation de la situation socio-professionnelle du héros, « le médecin de campagne »⁽¹²⁶⁾ de Balzac.

De même, les titres des romans africains de la première génération relèvent d'une typologie que l'on peut classer en trois catégories : la reprise du nom du personnage « Doguicimi », « Climbié », « Maïmouna »⁽¹²⁷⁾ par exemple ; le sujet du livre sous la forme d'un groupe nominal « Un Nègre à Paris »⁽¹²⁸⁾, « Crépuscule des temps anciens »⁽¹²⁹⁾ et la formulation de la situation socio-professionnelle ou les attributs du héros « Le Docker noir »⁽¹³⁰⁾, « Les Dépossédés »⁽¹³¹⁾, « Les Initiés »⁽¹³²⁾.

La préférence des auteurs se dirige fréquemment vers la simplicité voire la banalité qui renvoie elle-même à des notions communes du genre : vie quotidienne, personnage moyen, événement plausible.

Il y a dans cette transparence du titre, même si elle se situe à l'opposé de la motivation systématique des noms propres et des surnoms des lieux et des personnages, une intention évidente d'indication de genre.

L'effort de monosémie extrême serait destiné à provoquer un effet de réel dès la première rencontre entre le livre et son futur lecteur.

Les textes de cette première littérature impliquent avantageusement les symbolismes telluriques et anthropologiques comme « Éthiopiennes »⁽¹³³⁾, « L'Enfant noir »⁽¹³⁴⁾, « O pays, mon beau peuple »⁽¹³⁵⁾, par exemple.

On retrouvera cette volonté permanente de créer « un horizon d'attente réaliste » jusque dans l'esprit des exergues, des prologues et des incipit qui introduisent le discours réaliste.

(126) Honoré De Balzac, *Le médecin de campagne*, Paris, Gallimard, 1978

(127) Abdoulaye Sadj, *Maïmouna*, Paris, Présence africaine, 1965

(128) Bernard Dadié, *Un Nègre à Paris*, Paris, Présence africaine, 1959

(129) Nazi Boni, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence africaine, 1962

(130) Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, Paris, Présence africaine, 1966

(131) Aké Loba, *Les Dépossédés*, Nivelles, Édition de la Francité, 1973

(132) Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Les Initiés*, Yaoundé, Clé, 1970

(133) Léopold Sédar Senghor *Éthiopiennes*, Paris, Seuil, 1956

(134) Laye Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953

(135) Ousmane Sembène, *O pays, mon beau peuple*, Paris, Amiot-Dumont, 1955

2 - Les préfaces

Les préfaces constituent une introduction extra-romanesque. Elles ont pour but d'informer le lecteur sur certains détails du livre.

La plupart d'entre elles choisissent de donner succinctement un résumé du sujet de l'œuvre.

On en note deux catégories : les préfaces qui authentifient le récit en précisant son origine : *Une Vie de boy*⁽¹³⁶⁾ de Ferdinand Oyono où le héros Toundi agit en témoin et celles qui, avec un caractère polémique, situent le récit dans le cadre d'une dénonciation ou d'une invitation à la reconversion des mentalités comme dans le *Batouala* de René Maran.

Notons que les premiers préfaciers étaient généralement des Européens qui donnaient une certaine orientation du roman aussi bien aux textes qu'aux lecteurs. Ils se comportaient en censeurs ou en laudateurs.

La préface de la deuxième édition de *Dogouicimi* par exemple, a été rédigée par Pierre Cornevin. En parlant de la première préface, il dit ceci : « *En 1938, paraît Dogouicimi*⁽¹³⁷⁾ *et la préface de George Hardy situe bien l'importance de l'œuvre (...) qui par son mérite et son talent a su s'élever au rang des meilleurs écrivains de notre langue* ».

Cette préface est donc destinée au public européen et il fait des distinctions car il compare Paul Hazoumé à Bakary Diallo dont il dit : « *Bakary Diallo donne avec Force-bonté, une autobiographie préfacée par Jean-Richard Bloch où l'hommage à la France comporte quelques épines* »⁽¹³⁸⁾.

Jean-Richard Bloch lui-même finit l'avertissement de *Force-bonté* en ces termes : « *Nous savons que nous ne méritons pas tous les éloges qu'il nous décerne. Qu'au moins notre cœur se serre en découvrant ici, dans son ingénuité, ce que les Africains de nos colonies attendent de nous* »⁽¹³⁹⁾.

(136) Ferdinand Oyono, *Une Vie de boy*, Paris, Julliard, 1956. Réédition Presses Pocket, 1970

(137) Paul Hazoumé, *Dogouicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978, page 7

(138) *Idem, Ibidem*

(139) Bakary Diallo, *Force-bonté*, Dakar, NEAS, 1985, page 6

Vincent Monteil est en 1961, le préfacier de *L'Aventure ambiguë*. Selon lui, Cheikh Hamidou Kane s'éloigne des sentiers battus : « *Malgré d'apparentes similitudes, on est loin avec Cheikh Kane, des autobiographies à peine romancées dont tant de romans africains ou orientaux contemporains portent témoignage* »⁽¹⁴⁰⁾.

Il porte un jugement sur le roman et en donne une piste de lecture :

« *Il (Cheikh Hamidou Kane) représente l'Afrique au carrefour, ce que Léopold Sédar Senghor appelle « la contribution du Négro-africain à la Civilisation de l'Universel »* »⁽¹⁴¹⁾.

3 - Une topographie minutieuse

Le référent géographique de ces œuvres est identifiable. Les pays et les villes qui en constituent l'environnement fictionnel portent des noms existant dans la réalité et ils sont méticuleusement décrits dans *Les Bouts de bois de Dieu*⁽¹⁴²⁾ de Sembène Ousmane où l'auteur parle de la Médina dakaroise, de Bamako, de Thiès.

Ils sont immédiatement reconnaissables par le lecteur averti comme c'est le cas dans les romans de Mongo Béti (*Ville cruelle*⁽¹⁴³⁾, *Le pauvre Christ de Bomba*⁽¹⁴⁴⁾, *Le roi miraculé*⁽¹⁴⁵⁾, *Mission terminée*⁽¹⁴⁶⁾) où tout porte à croire que le terroir évoqué est la région de Mbalmayo au Sud-Cameroun où l'auteur est né et a passé son enfance.

(140) Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961. Réédition UGE 10/18, 1972, page 10

(141) *Idem, Ibidem*

(142) Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1971

(143) Mongo Béti, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1954

(144) Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Robert Laffont, 1956

(145) Mongo Béti, *Le roi miraculé, chroniques des Essazams*, Paris, Buchet-Chastel, 1958

(146) Mongo Béti, *Mission terminée*, Paris, Buchet-Chastel, 1958

Camara Laye dans *L'Enfant noir* situe son action en Guinée. L'enfant passe des séjours périodiques chez sa grand-mère à Tindican, un petit village à l'est de Kouroussa. A quinze (15) ans, c'est le départ pour Conakry et ensuite l'envol pour Paris.

Dans *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadjì, on peut relever la géographie des lieux: les noms des villes sont Louga, Dakar, Thiès, Thiaroye, Mecké, Saint-Louis, Rufisque, Bargny, Sebikotane, Kelle et Tiraouane. On a aussi des noms de régions : Cayor, Saloum, N'Diambour et Oualo. Toutes ces villes et régions existent dans la réalité.

4 - La précision temporelle

Le narrateur a une parfaite perception du temps qui se laisse appréhender par la lecture. Des repères précis sont donnés dans le texte afin d'en accentuer l'effet de réel.

Nous pouvons citer comme exemples *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane qui évoque la grève du Dakar-Niger en 1947-1948 ou *L'Aventure ambiguë* où la prière musulmane du matin et du soir rythme une partie du roman.

Nous pouvons également nous référer à *Kocoumbo, l'étudiant noir*⁽¹⁴⁷⁾ où tantôt les événements se déroulent en l'espace d'une année et tantôt ils s'étendent sur toute une vie.

Kocoumbo a obtenu son certificat d'études à l'âge de dix-neuf (19) ans. Ensuite, il reste deux (2) ans au village. Il a vingt-et-un (21) ans quand il arrive en France. Vers le 18 septembre de cette année-là, le bateau accoste à Marseille. Le 21 décembre, Kocoumbo est invité chez les Brigaud. Nous savons que les cours au lycée d'Annon-Les-Bains ont commencé six semaines plus tôt, quand Kocoumbo est entré dans cette école. Bientôt c'est Noël, et puis Pâques. Puis, nous sommes au mois de Juillet, d'août et de septembre. Nous voyons le temps s'écouler assez rapidement cette première année.

(147) Aké Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960

Ainsi se résume l'écriture africaine des premiers romanciers : peu de personnages, une intrigue linéaire et cernable tant du point de vue de l'espace que du temps, un style inféodé à celui des Européens. Les Européens eux-mêmes, les Français en particulier, ont initié une nouvelle forme d'écriture dans les années 1950. Cette nouvelle manière d'écrire a donné naissance au « Nouveau Roman Français ». Les romanciers de la seconde génération ont également « bu » à cette source. Cependant, les éléments du Nouveau Roman Français étant d'un accès assez difficile, il importe, pour les reconnaître dans les textes, d'en faire un large exposé.

CHAPITRE 3 : LE NOUVEAU ROMAN FRANÇAIS

Deux courants littéraires complémentaires précèdent l'arrivée du Nouveau Roman français. Ce sont le récit moral classique et le roman de création.

Le récit moral classique est une œuvre concise fondée sur la densité, l'art de la litote et de la linéarité. Dans ce récit, évoluent peu de personnages. Le narrateur se charge de l'analyse psychologique. L'intrigue est serrée, fortement charpentée. C'est comme si on était dans la tragédie classique mais en prose. Le but que vise ce roman, c'est de rendre sensibles des vérités morales, psychologiques et sociales. Il constitue un moyen d'extérioriser des vérités abstraites et de traduire les débats de la conscience humaine. Le défaut de ce type de roman, c'est un certain manque d'imagination et une conception trop simpliste de la durée.

Le roman de création est la synthèse du roman et de la poésie. C'est la somme, l'assemblage de visions et d'impressions. C'est la juxtaposition des rêves. Cette œuvre polyphonique échappe au roman d'apprentissage dont l'artifice consiste à faire découvrir le monde par les yeux d'un jeune homme qui fait l'apprentissage de la vie.

C'est Jacques Rivière qui annonça l'avènement d'une esthétique romanesque renouvelée et en fixa les grandes règles en 1913.

En premier lieu, le « nouveau romancier » ne saura pas où il va ; il sera comme un conteur ; par les faits-mêmes un romancier-créateur.

En second lieu, le roman devra s'orienter vers l'aventure c'est-à-dire que le romancier doit faire agir ses personnages. Le lecteur ne peut jamais déduire la suite de l'action, les événements venant brusquement bouleverser l'harmonie de l'ensemble et les personnages subissent la logique de leur comportement. Enfin, le romancier refuse d'intervenir dans sa création et dans l'évolution de ses personnages.

Mais avec le Nouveau Roman, c'est d'abord et avant tout le sens du mot « récit » qui est remis en cause.

Nous allons aborder tous ces points dans les lignes qui suivent.

1 – LE RÉCIT EN PROCÈS

Gerard Genette dans *Discours du récit* distingue trois sens du mot « récit ».

Dans le premier sens, il s'agit d'un discours. « Récit » désigne l'énoncé narratif, le discours écrit ou oral qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements.

Dans le deuxième sens, il s'agit d'événements. « Récit » désigne la succession d'événements réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînements, d'opposition et de répétitions etc.

Dans le troisième sens, il s'agit d'un discours comme événement. « Récit » désigne encore un événement, non plus toutefois celui que l'on raconte mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même.

C'est au premier sens que Genette propose de donner le nom de récit.

Pour lui, le récit est donc l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements.

2 - UNE NARRATION CACOPHONIQUE

Toute narration est gouvernée par le point de vue de celui qui raconte. Appliqués à la vision romanesque, les mots « vision », « point de vue » ou « focalisation » permettent de définir la perspective selon laquelle l'auteur présente à son lecteur les événements et les personnages.

Un premier point de vue est appelé vision du dehors ou focalisation externe. L'auteur, en intriguant le lecteur, s'efforce de monopoliser son intérêt.

Dans la vision avec ou focalisation interne, le narrateur coïncide avec tel personnage et c'est avec les yeux de ce personnage que le lecteur « voit » les autres personnages et « juge » leurs actes. Elle peut être fixe si c'est toujours le même personnage qui fait fonction de narrateur ou multiple si les personnages se relaient dans ce rôle.

La vision par derrière est encore appelée focalisation zéro ou non focalisation. Le narrateur est omniscient : c'est l'auteur qui en sait et en dit plus que n'en sait aucun des personnages.

La narration classique utilise la 3^{ème} personne pour raconter l'histoire du roman. Le roman autobiographique lui, est raconté à la 1^{ère} personne. C'est la loi du genre.

Mais avec le Nouveau Roman Français, toutes les règles de la narration classique sont bouleversées. On a, par exemple, une intervention du narrateur, témoin et acteur central de l'intrigue dans le roman. Cette intervention s'explique par une incursion de l'auteur qui n'est pas de l'ordre de l'autobiographie, ni du roman personnel.

L'énonciation envahit l'énoncé sans le détruire comme fiction parce qu'elle est prêtée à un personnage imaginaire, qui, pourtant, dit « je ».

Dans une autre étape, le héros-narrateur et le romancier ne font qu'un. Aucune règle, aucune intuition, aucun sentiment n'interdit à un roman de décrire le réel fut-ce celui qu'a vécu, au-dedans et au-dehors, l'auteur. La 1^{ère} personne va de l'imaginaire au roman autobiographique. Mais le récit à la 3^{ème} personne auquel on peut accorder le bénéfice du doute, cache parfois mal la voix de l'auteur.

Avec le plus autobiographique des écrivains français de l'époque, André Gide, l'on a des récits à la 3^{ème} personne où il est difficile de lire une confession de l'auteur. Il y a des sources empruntées à l'histoire réelle, l'histoire de faits divers. Nous quittons alors le monde du roman personnel et celui où l'on entend la voix de l'auteur.

Bakhtine étudiant les relations du romancier et de ses personnages avait ainsi noté que l'auteur devait devenir autre par rapport à lui-même, se voir par les yeux d'un autre.

En effet, s'il vit sous l'emprise du héros, par son intermédiaire, le livre est dépourvu d'arrière-plan, de profondeur, de relief : il est sans forme.

Dans une phase intermédiaire, l'auteur a la maîtrise du héros.

Si celui-ci cesse d'être autobiographique, il perd en volonté et en émotion pour être soumis à un principe esthétique. S'il reste autobiographique, si l'auteur s'y est encore projeté, il devient « infini » pour son créateur.

Enfin, le héros est son propre auteur. L'événement esthétique exige, pour s'accomplir, « *deux participants, présuppose deux consciences qui ne coïncident pas* »⁽¹⁴⁸⁾.

La voix que nous entendons lorsque le lien est coupé entre l'auteur et les personnages, peut être celle d'un témoin acteur important ou secondaire de l'intrigue. Avec le Nouveau Roman, « *Le récit unique et anecdotique disparaît derrière sa multiplication et sa discontinuité. Le narrateur omniscient et omniprésent de jadis est relégué aux oubliettes* »⁽¹⁴⁹⁾.

Dans certains récits de Nathalie Sarraute, la narration semble confiée à des voix anonymes, appartenant à l'opinion publique.

La psychologie individuelle ne compte plus : le discours ne renvoie pas à un caractère, comme chez Balzac.

La narration à la 2^{ème} personne du singulier est pratiquée par Michel Butor et Georges Perec. Il s'agit d'une transgression grammaticale qui ne modifie qu'en surface les rapports entre l'auteur et ses héros. La relation est affichée au lieu d'être masquée.

Le signe de ce degré zéro du récit est l'introduction de fragments, de textes, de chapitres, comme extérieurs et indifférents à l'intrigue.

C'est ainsi qu'a procédé John Dos Passos des USA, en montant des bandes d'actualité, des extraits de presse, de la publicité, des biographies, des sections de récit appelées « œil de la caméra »; une caméra qui se pose partout.

En outre, la narration, neutre, historique, du XX^{ème} siècle n'est plus celle du roman historique du XIX^{ème} siècle : Sartre n'est ni Walter Scott, ni même Tolstoï ; il ne veut plus reconstruire une époque, mais la détruire. Le discours de l'actualité éclate en morceaux.

(148) Yves Tadié, *Le roman au XX^{ème} siècle*, Paris, Pocket, Collection Agora, page 10

(149) *Idem, Ibidem*

3 - LA DISPARITION DE L'AUTEUR

Si nous nous mettons à la place de l'auteur qui se cache, cherche à disparaître, à se taire, on se demande où il apparaît.

D'abord dans son nom. Le choix d'un pseudonyme était, au début du XX^{ème} siècle, une habitude sociale très répandue. Le romancier qui choisit un pseudonyme se met en situation de demi-rupture, ou avec sa famille ou avec le moi de son enfance, ou avec son livre, ou avec la société, comme s'il disait :

« Je ne suis pas l'auteur (ou l'auteur ce n'est pas moi). Je vaudrais mieux (ou moins) que ce livre ; j'ai peur d'être identifié, et, dans ce cas, je prends les devants avec ce livre ; je joue avec vous : attrapez-moi si vous pouvez ! Je dénonce le système littéraire »⁽¹⁵⁰⁾.

L'auteur n'apparaît pas seulement dans sa signature, mais dans ses préfaces. Or celles-ci semblent se raréfier au XX^{ème} siècle. La préface qui fait défaut n'apparaît plus que par hasard : on y entend quand même la voix de l'auteur. Comme beaucoup de survivances, elle est devenue ironique. Il n'y a plus de grand roman sans une énonciation ironique. La voix ironique de l'auteur est fondée sur la distance, la dénégation, parfois la destruction du texte : toute audace formelle jusqu'à l'absence de ponctuation, en porte la trace.

Le signal ironique est parfois donné par le titre du roman. Certains titres se moquent du narrateur : *Thomas l'imposteur*⁽¹⁵¹⁾ de Cocteau; d'autres intitulés annulent le texte : *Nouvelles et textes pour rien*⁽¹⁵²⁾ de Beckett.

(150) Yves Tadié, *Le roman au XX^{ème} siècle*, Paris, Pocket, Collection Agora, page 10

(151) Jean Cocteau, *Thomas l'imposteur*, Paris, Gallimard, 1982

(152) Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1955

4 – UNE ESTHÉTIQUE FORMALISTE

Abolir tout effort de description réaliste pour choisir la création purement fictionnelle qui engendre grâce à une technique productrice et à la fascination de l'écriture textuelle un sens généré par la structure est l'objectif du Nouveau Roman. L'esthétique de la modernité élimine du roman ce que les Nouveaux ou Néo Romanciers appellent des notions périmées : l'analyse psychologique et l'étude du caractère des personnages. Pour eux, Aristote est mort et avec lui toute la métaphysique. L'esthétique de la modernité pose en principe que l'exploration de l'espace a plus d'importance que celle du cœur humain. Comment sont donc traités les personnages dans le Nouveau Roman ?

A – Les personnages

Les personnages du Nouveau Roman français subissent des fortunes diverses. Ils sont niés, néantisés, dévalorisés et dévalués.

Les points qui suivent définiront les notions de personnage sans personne, de personnages envahis par l'intériorité, de personnages dévastés par l'extériorité, traités comme des objets, de héros qui sont des anti-héros.

1 – Le personnage sans personne

L'histoire du roman moderne est celle de la disparition du personnage classique ; non celui du XVII^{ème} siècle mais celui du XIX^{ème} siècle. Les héros de Balzac, de Dickens, de Zola ; respectivement Vautrin ; M. Dombey, Eugène Rougon s'effaceront du texte.

Les premières années du siècle sont dominées par deux géants : Henry James et Marcel Proust. Ils proposent un type de personnage dévoré par sa vie intérieure. Cette proposition est en conformité avec la dialectique qui parcourt le siècle : la thèse affirme qu'il n'y a que la vie intérieure qui compte ; l'antithèse que la vie intérieure n'existe pas. Synthèse ou réalité, cette tension conduit à la mort du héros, dans la littérature contemporaine d'avant-garde.

2 – L'invasion de l'intériorité

On salue chez Proust « la révélation psychologique ». Les personnages soumis à des perspectives différentes, donc dissociés en images diverses et évoluant à travers le temps, rendus méconnaissables par le changement et le vieillissement, n'apparaissent que comme une collection d'états psychologiques juxtaposés dont il resterait à faire la somme. De toute manière, l'ensemble des personnages proustiens (plus de cinq cent) est plongé dans le grand monologue du narrateur qui se remémore leur histoire, leur apparition, leurs passions et les siennes. Le portrait en pied, l'apparence physique qui protégeait les personnages de Balzac a disparu. Le cœur, l'esprit sont les principaux objets du romancier, si bien que les limites entre les personnages peuvent en être détruites.

Ce qui contribue aussi à l'invasion de l'intériorité, c'est l'expression du monologue intérieur. Le personnage n'est plus tendu dans une action, à la recherche d'un amour, ou combattant contre la mort : il devient le pur lieu de ses pensées.

La marque formelle du monologue intérieur, c'est la modification de la ponctuation jointe aux bouleversements syntaxiques. Tantôt la ponctuation hache des phrases brèves, tantôt elle est absente. La phrase est inachevée, nominale, adjectivale, faite de subordonnées sans principale.

À la fin, le héros connaît une sorte de bonheur dans l'absence de tout nom, de la perte totale de soi et la fusion avec le monde extérieur, les choses. Dans cette démente assumée, cette déperdition totale, cette vie au plus près de la mort, le héros a volé en miettes.

L'intériorité qui dévore tout et détruit l'individualité se retrouve encore dans les récits de Nathalie Sarraute. L'enveloppe extérieure du personnage compte peu même lorsqu'il s'agit de faire un portrait d'un inconnu.

Nathalie Sarraute décrète que les personnages de Balzac et de Flaubert, les héros de romans d'analyse sont bien morts. Restent d'une part, les livres où règne le « je tout-puissant » et d'autre part, le roman ancien.

Dans le Nouveau Roman, le monde moderne fondé sur la mutation et l'absurdité, les romanciers postulent la disparition du personnage. L'œuvre

cesse d'être reliée à l'Homme parce que l'Homme est considéré comme une valeur dévaluée. Pour ces nouveaux ou néo romanciers, l'important, c'est de mettre en lumière la matière, l'objet, le foisonnement multiforme des réalités, des signes, des images, des phénomènes.

Le personnage est néantisé : certains explorent sa conscience en le faisant réfléchir à des questions métaphysiques insolubles⁽¹⁵³⁾, d'autres le désignent par une initiale⁽¹⁵⁴⁾.

Il y a multiplication des personnages impliqués dans des événements disparates. La mort du héros est déclarée. Il devient de plus en plus difficile d'en tirer un portrait.

Le récit à la première personne survit cependant tant bien que mal.

Le romancier novateur doit renoncer à des formes périmées mais aussi heurter le goût réactionnaire du lecteur.

L'ère du soupçon⁽¹⁵⁵⁾ métamorphose la littérature en une partie d'échecs que le romancier joue contre son lecteur. Tantôt, il faut apaiser celui-ci, le « tenir en respect »⁽¹⁵⁶⁾ : « la première personne satisfait sa curiosité et le rassure »⁽¹⁵⁷⁾. Tantôt, il faut l'empêcher d'agir. Le lecteur, en effet, est attaché aux « types littéraires » « tel le chien de Pavlov à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice, il fabrique des personnages »⁽¹⁵⁸⁾.

(153) Luigi Pirandello, *Un, Personne et cent mille* (Uno, nessuno e cento mila), Firenze, Bemporad, 1926, page 57

(154) *Idem, Ibidem*

(155) Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1970

(156) Yves Tadié, *Le roman au XX^{ème} siècle*, Paris, Pocket, Collection Agora, page 10

(157) *Idem*, page 55

(158) *Idem, Ibidem*

Voilà pourquoi le Personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contrecœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur.

Pourtant, une autre contradiction à propos de l'utilisation des personnages du Nouveau Roman s'est faite jour, qui se demande si la vie intérieure existe réellement. À ce moment-là, le personnage devient un objet. Nous entrons plus en détails dans cette contradiction dans le point suivant.

3 – Le personnage comme objet : le triomphe de l'extériorité

Et si la vie intérieure n'existait pas ? S'interroge-t-on. Si l'objet du romancier était de posséder l'Histoire, la vie, la société ?

Le roman d'analyse, le roman psychologique peut être contesté de l'intérieur, vaincu par un supplément d'analyse, renouvelé par implosion. Il peut aussi être contesté, refusé de l'extérieur. On voit alors apparaître des personnages décérébrés, sans âme, parfois sans corps : individus réduits à leur langage, à des opinions toutes faites, à quelques traits. Ils n'ont plus ni volonté, ni ambition, ni permanence, ni caractère, parce qu'ils sont décrits, traités, répartis comme des choses. Plusieurs étapes, plusieurs courants, dans cette dépersonnalisation : le roman américain, Kafka et sa descendance, le cubisme littéraire, les grands cycles romanesques français, le formalisme du Nouveau Roman.

On note un apport du roman américain au « roman impersonnel » dont les conséquences se sont fait sentir jusqu'à Robbe-Grillet. Les deux innovations principales concernaient l'une, la narration dont l'objectivité est poussée jusqu'au comportementisme, l'autre des techniques de prises de vue empruntées à la caméra. Il faut remonter aux principes de la philosophie behavioriste pour comprendre les principes du roman américain. Celle-ci se définit par un parti pris de tenir pour seul réel, dans la vie psychologique d'un homme ou d'un animal ce que pourrait apercevoir un observateur

purement extérieur. La psychologie est alors réduite à une suite de comportements. Les principaux romanciers de l'entre-deux-guerres ont adopté cette technique : Ernest Hemingway, John Steinbeck, Dashiell Hawett.

Pour eux, l'analyse intérieure rendrait peu ; la peinture extérieure, au contraire, les traite comme et par des objets. Le récit n'est donc plus interprété, il nie les personnages. Il montre, il procède par ellipses, par détails significatifs.

4 – La perte d'identité

Le roman d'aventures, le mélodrame font la promotion du héros qui se déplace sous un faux nom ou même n'en a pas. Au XX^{ème} siècle, le nom perdu n'est jamais retrouvé. Le Narrateur de *A la recherche du temps perdu*⁽¹⁵⁹⁾ n'a pas de nom de famille.

Ce que permet cet anonymat, c'est l'identification, la généralisation. Tout lecteur est comme cet inconnu qui dit « je », il devient ce « je ». Il est aspiré par le vide de l'absence nominale. Mais ce qui est perdu, c'est le relief, la personnalité extérieure. Le protagoniste de *L'Amérique*⁽¹⁶⁰⁾ de Kafka, s'appelle Karl Rossman. Dans *Le procès*, il n'a plus qu'un prénom et une initiale : Joseph K. Et dans *Le château*⁽¹⁶¹⁾, l'initiale seule, K, celle du nom de l'auteur.

Dans *Le procès*, la culpabilité de Joseph K, traitée et nue comme un objet, ressort avec d'autant plus de force que le personnage est anodin, médiocre et finalement anonyme : un personnage sans nom s'accorde à une faute inconnue, à une culpabilité dont le lecteur ignorera toujours la nature.

(159) Alain Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Sceaux, 2005

(160) Frank Kafka, *L'Amérique*, Paris, Gallimard, 1966

(161) Frank Kafka, *Le château*, Paris, Gallimard, 1972

5 – Le sentiment de culpabilité

Le personnage dévoré progressivement par l'analyse intérieure, par le monologue infini, rencontre comme un contenu, comme s'il était habité par un étrange sentiment qui contribue à le détruire : le sentiment de culpabilité. C'est le règne de Freud.

Le narrateur de *À la recherche du temps perdu* se présente comme l'un des plus grands coupables du XX^{ème} siècle, de cette culpabilité sans cause apparente, de ce sentiment à moitié inconscient car, si le vrai criminel s'élimine, le personnage qui se sent coupable, continue, lui, à vivre, mais rongé de l'intérieur, misérable Prométhée. Dans cet univers, les héros destructeurs rejoignent les héros détruits : il n'y a plus de héros.

Des personnages habités, parfois détruits par le péché originel, sont victimes de culpabilité théologique. Les fautes commises, les examens de conscience, les relations entre les personnages, les crises se rapportent à Satan et à Dieu. Mais au moment où le héros atteint ainsi à sa grandeur nouvelle, il est détruit dans ce qui faisait de lui, sans Satan, ni Dieu, un personnage classique. Il est dévoré et parfois tué par un combat qui le dépasse. À mesure que le XX^{ème} siècle s'approchera de sa fin, il faudra accepter d'appeler « roman » des ensembles de formes qui ne répondent plus aux règles ni aux modèles ni à une philosophie. Que le destin soit religieux ou absurde, le retour du tragique, du héros tragique n'est qu'une étape dans la déshumanisation du personnage. Phèdre, comme Thérèse Desqueroix se savent coupables et incapables d'échapper seules à leur destin.

Une étape supplémentaire a été franchie par Kafka : le héros ne sait plus pourquoi il est coupable. C'est pourquoi, lorsque Camus l'imité, il fait commettre à Meursault un crime de hasard, parent de l'acte gratuit des *Caves du Vatican*⁽¹⁶²⁾.

(162) Albert Camus, *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, 1950

Chez Beckett, les personnages n'en finissent pas d'être rongés par une punition sans cause, par un châtement sans culpabilité. L'analyse de la conscience morale et du sentiment de culpabilité montrent qu'au-dedans et au-dehors, les personnages subissent la même destruction.

6- Le personnage de l'écrivain

On note enfin, dans le Nouveau Roman, l'introduction du personnage de l'écrivain.

À l'intérieur de ces récits, des personnages s'adonnent à l'écriture et produisent des manuscrits, concurrençant ainsi, d'une certaine manière, l'écrivain de chair et d'os qui donne naissance au livre.

Par cet intermédiaire, l'écrivain se libère fougueusement du malaise et de l'angoisse nés de sa sensibilité à la conjoncture déplorable.

B – LE FÉTICHISME DE L'OBJET

Le fétichisme de l'objet correspond au souci de la précision quasi-scientifique de la description.

De ce fait, le Nouveau Roman est appelé une école du regard, école de vision objectale, univers d'optique. Ces objets, ce sont les formes, les surfaces, les aspérités, l'angle, l'arête, la géométrie dans l'espace. Un regard objectal sur un monde totalement insignifiant.

5 – LA STRUCTURE DU ROMAN

Le XX^{ème} siècle a vu naître des livres-monuments. Ces romans cathédrales ont une architecture que nous allons décrire dans ce qui suit.

A – STRUCTURE FERMÉE ET STRUCTURE OUVERTE

À l'intérieur de ces catégories, nous retrouvons, par contraste, dans la première, des mouvements, dans la seconde, des clôtures. Qu'appellerons-nous structure close ? Un ensemble circulaire qui se referme sur lui-même, dont la fin reprend le commencement ? Ce n'en est

qu'une variante. Nous dirons que lorsqu'un récit terminé par son auteur a une conclusion claire, sa structure est fermée. Cette impression sera renforcée par l'existence de divisions, de chapitres, voire de tomes nettement désignés, titrés, numérotés. Ces marques formelles dont le mot « fin » n'est pas le moindre, supposeraient une véritable typologie de la dernière phrase, de la dernière page, du dernier chapitre, lieu de la fermeture.

Parlons du modèle individuel, familial et collectif.

1- Le modèle individuel

Nombreux sont les romans du XX^{ème} siècle qui racontent la formation d'un individu, son itinéraire, sa grande crise.

Les titres qui désignent ou symbolisent le héros et son aventure semblent indiquer une structure close, celle de la carrière totale (de la naissance à la mort) ou partielle, du personnage.

2 - Le modèle familial

Le modèle familial dicte sa structure fermée à de nombreux romans de la première moitié du XX^{ème} siècle. La famille offre au romancier un ordre extérieur déjà prêt, des cases qu'il n'y a plus qu'à remplir ou à laisser vides : trois générations au maximum, grands-parents, parents, enfants ; parfois, les branches collatérales, neveux, cousins.

Le signe familial est contrastif : le drame se joue par opposition, entre les générations ou à l'intérieur de celles-ci.

Une seconde catégorie oppose deux familles : celles de Roméo et de Juliette, par exemple.

Dans la peinture de certaines familles, d'autres romanciers introduisent un mouvement. C'est celui, descendant, de la décadence : la famille est progressivement tombée, incapable d'action et s'anéantit dans la mort du dernier héritier. La mort est, en effet, un morceau obligé et de choix, du roman familial, avec ses répétitions et ses variations qui frappent plus encore que les mariages et les naissances.

3 - La génération comme structure

Les personnages, sans lien de famille entre eux, sont pris dans une grande structure synchronique, une année, une époque, parfois vingt-cinq ans, une génération. Ce qui n'est plus donné par la biographie individuelle du héros solitaire. Ces romans sont toujours datés, ils ont des références solides, donc, eux aussi, une structure close.

Le roman de générations substitue un destin collectif à un destin individuel. De ce fait, il multiplie les personnages dont certains symbolisent un milieu, une classe, un pays et les présente sur un horizon historique. A l'Histoire, il emprunte ses hommes d'État, ses généraux, ses événements, son calendrier. Sa structure volontiers chronologique se clôt lorsque le temps de l'Histoire est interrompu, la pendule arrêtée.

4 – La structure arithmétique

Elle découle des plus anciennes traditions de l'Humanité, et ressuscite dans les œuvres les plus modernes sous l'appellation de structure numérique. Elle contribue, à construire et à clore, lorsque le romancier mesure son texte comme un ingénieur ou un architecte.

Les écrivains tirent de la structure numérique, tantôt un sens symbolique, tantôt un appui génétique, tantôt la réponse à une obsession. Ces calculs sont au service de la construction de l'œuvre.

B – L'ŒUVRE OUVERTE

L'expression « d'œuvres ouvertes » est empruntée à l'ouvrage d'Umberto Eco. L'œuvre d'art y est considérée comme un système de signes indéfiniment traduisibles :

« Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré est ouverte au moins en ce qu'elle peut

être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée »⁽¹⁶³⁾.

On y retrouve des notions comme celles de fragmentation, de collage, de montage, d'aléatoire et d'inachevé dont nous parlerons ci-après.

1 – La fragmentation et le collage

Ce qui sépare la structure ouverte de la structure close, c'est que les morceaux en lesquels elle se décompose ne sont pas assemblables, ne peuvent être reconstruits en une unité. On y a d'innombrables morceaux mais l'ensemble peut être unifié car on y retrouve un ordre parfaitement logique, c'est la fragmentation. L'esthétique du collage, au contraire, n'obéit plus à la logique.

Les surréalistes font du collage un usage constant. Pages de journaux et autres artifices typographiques, photographies destinées à remplacer la description, structure en forme de promenades, voire de pseudo-guides touristiques. Les romanciers surréalistes attendent de la structure brisée, des contrastes violents de matériaux, la marque formelle du choc poétique. La technique du collage s'allie à l'improvisation de l'écriture. La structure se découvre à mesure qu'elle s'écrit :

« Jamais, écrit Aragon, je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement ; j'ai toujours été, en écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée »⁽¹⁶⁴⁾.

(163) Umberto Eco, *Critique Littéraire au XX^{ème} siècle*, Paris, Belfond, 1987, page 210

(164) Yves Tadié, *Le roman au XX^{ème} siècle*, Paris, Pocket, Coll. Agora, page 9

3 – Le montage, l'aléatoire et l'inachevé

Comparé au collage qui laisse sa part au hasard et s'accorde donc du récit-promenade des surréalistes, le montage est un procédé beaucoup plus conscient. Cette construction illustre le système à tiroirs qui ne renvoie qu'à lui-même. Elle relève aussi de l'aléatoire.

Avec l'aléatoire, une nouvelle rhétorique est proposée. L'ouliipo (littérature potentielle) propose des contraintes pour la composition des textes littéraires. À ce titre, les recherches de la littérature potentielle sont d'abord formelles.

Ainsi, le roman de Georges Perec, *La Disparition*⁽¹⁶⁵⁾, se donne pour contrainte l'élimination de la voyelle « e » si bien qu'il est le récit d'un exploit rhétorique et grammatical, mais il est aussi l'histoire d'une disparition donc un roman d'aventures.

Avec l'inachevé, la critique génétique a pour matériaux principaux des textes incomplets : agendas, notes, brouillons, s'il s'agit de manuscrits ; dactylographies, épreuves d'imprimerie fourniront d'autres avant-textes. A partir de ces documents dont la nature même est d'exhiber leur manque, on est tenté d'élaborer une théorie du texte comme inachevable. On rejoint ainsi toutes les philosophies de l'œuvre ouverte, anonyme, plurielle, déconstruite, en morceaux, en mouvement perpétuel, comme discours infini. Si l'œuvre a une structure, c'est celle d'une ruine, non pas rongée par le temps mais non terminée.

6 – UN TEMPS DÉTEMPORALISÉ ET UNE TOPOGRAPHIE APPROXIMATIVE

Les repères temporels sont brouillés. La chronologie claire et précise se mue en une chronologie floue difficilement cernable. « Le temps romanesque est détemporalisé ».

(165) Georges Perec, *La Disparition*, Paris, Gallimard, 1989

On note une profusion de flashes-backs, de délires, de rêves et de rêveries qui n'offre aucun moyen de conservation d'une durée précise.

On remarque aussi la non-représentation de la description du monde réel, d'un univers fondé sur des substances stables. Le roman moderne traduit l'apport révolutionnaire d'une vision phénoménologique de l'univers. Il n'est plus question pour le romancier de décrire confortablement la réalité mais de la construire par l'écriture.

Ainsi, le Nouveau roman Français, une des sources d'inspiration des Nouveaux ou Néo Romanciers Africains, obéit à des principes d'écriture bien définis. Avec lui, on décrète la mort de l'auteur et du personnage. La cacophonie, l'objet et la superposition y occupent une place de choix.

On remarquera que les principes du Nouveau Roman Français s'opposent sur bien des points à ceux de l'écriture des romans africains de la première génération.

Là où dans les textes des romanciers africains s'affiche l'héroïsme du personnage principal par exemple, le Nouveau Roman préconise la mort du héros. Là où l'on penche fortement pour le réalisme, le Nouveau Roman Français propose le flou, un temps et un espace incernables. Les romanciers africains francophones de la deuxième génération trouveront un juste milieu entre ces principes opposés pour nous donner un genre nouveau.

Il nous appartient à présent d'aborder le chapitre de l'intertextualité, la dernière source d'inspiration de nos romanciers.

CHAPITRE 4 : L'INTERTEXTUALITE

Georges Gusdorf aborde une intéressante problématique sur les influences intellectuelles en écrivant :

« Si l'élève n'avait qu'à dévoiler une vérité préétablie en lui, pourquoi la nécessité d'un intercesseur ? Comment se fait-il qu'aucune culture n'ait jamais réussi à faire l'économie de la fonction enseignante ? (...) dans le domaine de la culture, il n'y a jamais eu d'autodidacte, parce que personne n'a jamais rien appris tout seul ; même le plus isolé bénéficie des enquêtes et conquêtes antérieures de la culture humaine »⁽¹⁶⁶⁾.

L'écrivain, quelque soit sa nationalité, participe de la vision du monde propre à son époque et en conséquence, il n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui, souvent à son insu. Dans cette perspective, on ne peut donc qu'être d'accord avec la notion d'intertextualité, dégagée par Roland Barthes, et selon laquelle, tout texte et en particulier, tout texte littéraire, se situe au carrefour de plusieurs discours.

Participant à cette donne qui de plus en plus s'universalise, les romanciers africains n'ont donc pas échappé aux mouvements contemporains et notamment à la révolution romanesque de ces cinquante dernières années qui a abouti, après Proust, Joyce et Faulkner, à l'avènement du « Nouveau Roman » par exemple, dont nous parlions tantôt.

Le roman, au rebours du discours scientifique ou du témoignage, accorde autant sinon plus d'importance au problème de l'énonciation qu'à celui du message qu'il propose. Parallèlement, l'écriture prêterait attention à son environnement littéraire qu'elle évoquera par ce jeu de « reprises » et d'allusions littéraires. Des textes extérieurs déjà vus, entendus ou déjà lus se retrouvent ainsi dans notre corpus. Ce procédé de relation d'un texte à un autre, relève de l'intertextualité.

Qu'est-ce donc que l'intertextualité ?

(166) Cité par Sylvain Bemba, « Sony Labou Tansi et moi » in *Equateur*, novembre 1986, page 26

1 – DÉFINITIONS ET MANIFESTATIONS DE L'INTERTEXTUALITÉ

Considérée comme un fait de discours et non de langue, l'intertextualité est du domaine de la translinguistique et non de la linguistique.

Si nous nous référons à la genèse de ce concept dont l'usage se conçoit à partir de 1960, nous retrouvons l'idée directrice posée par Philippe Sollers : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »⁽¹⁶⁷⁾.

Dans la théorie générale de l'intertextualité, il s'agit d'explicitier le processus par lequel « *tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou plusieurs autres textes* »⁽¹⁶⁸⁾.

Au fur et à mesure de l'évolution de ce concept, d'autres linguistes et critiques littéraires s'intéressent à la question.

En 1969, dans son ouvrage *Sémiotikê*⁽¹⁶⁹⁾, Julia Kristéva introduit dans l'usage le terme d'« intertextualité » pour rendre compte de l'intuition majeure qui lui semble inspirer Mikhaïl Bakhtine dans ses études sur François Rabelais et Mikhaïlovitch Dostoïevski.

À la notion d'« intertextualité », Kristéva ajoute celle de « l'écriture monologique » correspondant à l'ordre de la loi. Mikhaïl Bakhtine la complète avec les notions d'« écriture dialogique » ou de « polyphonie » correspondant à l'ordre du Désir.

Plus près de nous, Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*, définit l'intertextualité comme « *une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes (...) le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre* »⁽¹⁷⁰⁾.

(167) Cité par Anatole Mbanga, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 1996, page 57

(168) *Idem, Ibidem*

(169) Julia Kristéva, *Sémiotikê, recherches pour une sémianalyse*, Paris, Seuil, 1969

(170) Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique » 1982, page 23

Antoine Compagnon ⁽¹⁷¹⁾, lui, parle de « seconde main » pour désigner ce jeu de reprises et d'allusions littéraires que l'on relève dans nombre de romans. « *Toute écriture est entre glose, toute énonciation se répète* »⁽¹⁷²⁾ explique-t-il.

L'intertextualité, telle que le définit Kerbrat, constitue « *le jeu de renvois allusifs d'un texte à un énoncé antérieur* »⁽¹⁷³⁾.

Ainsi, le phénomène d'intertextualité qui s'insère dans la panoplie de relation de texte à texte illustre bien le fait que le texte littéraire soit constitué comme un carrefour de textes antérieurs et que l'écrivain soit tributaire d'œuvres qui ont préexisté à son écrit.

L'écrivain est donc le lecteur d'autres écrivains et comme tel, son texte est absorption et rendu d'autres textes. En tout état de cause, l'on a de plus en plus tendance à se démarquer du « *concept romantique qui fait de l'œuvre une sorte d'îlot, l'expression absolue d'une conscience et à envisager les textes littéraires comme le produit d'un travail sur d'autres textes* »⁽¹⁷⁴⁾ selon les réflexions de Dominique Maingueneau.

Cette situation du sujet-écrivain trouverait une justification dans le processus de l'influence littéraire.

En effet, pendant l'acte de lecture, l'énergie littéraire qui se dégage, influence le lecteur en fonction de sa qualité de récepteur du message. Si elle se dégrade chez le lecteur passif, chez le lecteur actif, elle va féconder l'imagination créatrice et y laisser des séquelles décelables dans les écrits potentiels postérieurs.

En outre, les influences peuvent être définies comme le « *mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre contribue à faire naître une autre* »⁽¹⁷⁵⁾.

(171) Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, page 9

(172) *Idem*, *Ibidem*

(173) Cité par Anatole Mbanga, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 1996, page 57

(174) *Idem*, page 58

(175) P. Brunel ; CL. Pichois ; A.M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, Collection U, 1983, page 37

Cependant, du point de vue des comparatistes que sont Brunel, Pichois et Rousseau, il conviendrait d'établir une scission entre l'influence et l'imitation.

Selon ces auteurs donc, « *l'influence est subie de façon plus ou moins consciente telle une pénétration lente, une osmose ou bien une visitation, une illumination ; elle ne présente aucun caractère systématique, au contraire de l'imitation* »⁽¹⁷⁶⁾.

Cette thèse stipule que celui qui imite le fait délibérément tandis que celui qui est influencé serait, à la limite, en passe d'ignorer son état de dépendance.

Pour notre part, l'intertextualité naît dans l'influence et finit dans l'imitation. Car l'écrivain potentiel qui a reçu un stimulus-créditeur émanant d'une œuvre qu'il vient de refermer, pourrait se sentir si bien immergé dans l'univers fictif du modèle qu'il laissera transparaître dans des écrits possibles, des traces identiques aux signes contenus dans cette œuvre.

L'intertexte est donc, selon la définition de Michel Riffaterre « *la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie* »⁽¹⁷⁷⁾.

2 – FORMES DE L'INTERTEXTUALITÉ

Dans son ouvrage *Palimpsestes*, Gérard Genette distingue trois formes d'intertextualité : la forme la plus explicite et la plus littérale est la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; une forme moins explicite serait le plagiat qui est un emprunt non déclaré mais encore littéral. Signalons à ce niveau que pour Brunel, Pichois et Rousseau, les plagiatistes secourent l'inspiration défaillante à moins que le plagiaire ne veuille reconnaître par son emprunt que le plagié avait été mieux inspiré.

(176) P. Brunel ; CL. Pichois ; A.M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, Collection U, 1983, page 26

(177) M.P. Schmitt, A. Viala, *Savoir lire*, Paris, Didier, 1989, page 40

Enfin, Genette distingue dans l'intertextualité une forme encore moins explicite et encore moins littérale que les deux précédentes, celle de l'allusion, c'est-à-dire « *un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un autre entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses influences autrement non recevable* »⁽¹⁷⁸⁾.

En d'autres termes, Genette part du caractère le plus manifeste d'intertextualité, la citation, pour aboutir à sa manifestation la plus latente, l'allusion, afin de mettre à nu la complexité de cette notion.

Par ailleurs, il existe l'intertextualité interne et l'intertextualité externe que nous définirons avant de retenir également l'apport d'autres auteurs qui estiment que les relations d'intertextualité peuvent engendrer aussi bien des intertextes explicites qu'implicites ; les intertextes étant les ensembles formés par ces relations qui sont elles-mêmes les rapports de textes entre eux.

A - L'INTERTEXTUALITÉ INTERNE

Elle se définit comme le point de référence implicite ou explicite entre les œuvres ou les textes d'un même auteur. L'intertextualité interne apparaît comme une des données fondamentales sur lesquelles l'auteur fonde son argumentation dans sa composition narrative. Elle assure à ses récits une relative unité. À force d'être récurrents, certains traits deviennent quasiment obsessionnels.

B - L'INTERTEXTUALITÉ EXTERNE

Par opposition à des renvois internes, l'intertextualité est celle qui, dépassant le cadre du discours littéraire, peut être définie comme une absorption des textes non littéraires, parlés ou écrits, étroitement associés aux sociolectes existants et à des intérêts collectifs.

(178) Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, page 35

En somme, elle concerne l'intervention d'éléments extérieurs aux textes et à l'œuvre de l'auteur réintroduits dans ceux-ci. Ces apports sont de plusieurs ordres : religieux, littéraires, historiques et socioculturels.

1 - LES INTERTEXTES EXPLICITES

Les intertextes explicites réfèrent à la réécriture, aux références, aux sources ainsi qu'à l'imitation.

Les intertextes explicites concernent d'abord la réécriture.

Dans la réécriture, l'hypertexte donne de l'hypotexte une nouvelle version, un texte entièrement revu et corrigé par son auteur.

a- La réécriture

Il y a réécriture globale quand un texte reprend tout le sujet d'un autre (s'il en copie de larges fragments sans le préciser, il y a plagiat) ; lorsqu'il donne de celui-ci une nouvelle version, un résumé, une paraphrase. Un texte entièrement revu et corrigé par son auteur, sont des réécritures comme nous l'avons dit plus haut.

Lorsque le texte est adaptation d'un mode d'expression à un autre : par exemple, un roman adapté à la scène ou à l'écran ou lorsqu'il y a reprise dans un autre ton, dans la parodie (imitation comique) ou le pastiche (« à la manière de »), il y a également réécriture globale.

On parle de réécriture partielle quand un aspect seulement du texte est concerné. C'est le cas notamment des variantes (quand un auteur modifie son texte sur certains points), des citations ; toute citation coupée de son contexte d'origine est susceptible de prendre un sens nouveau et n'est donc pas un simple renvoi. Il existe aussi des reprises de structures partielles (un personnage, une scène, un thème, un passage).

Toute réécriture implique que le texte d'origine soit repérable et que le lecteur soit en mesure d'évaluer les conformités et les différences.

Les intertextes explicites s'intéressent ensuite aux références et aux sources.

b - Les références et les sources

Au sens courant du terme, la référence consiste à renvoyer à un texte sans le reproduire, en indiquant seulement son titre ou le nom de l'auteur, parfois en esquissant une brève analyse de tel ou tel point de son contenu ou en mentionnant des numéros de pages ou de lignes. Les bibliographies et les notes de bas de page qui figurent dans les ouvrages scientifiques ou critiques relèvent de la référence.

Les sources, elles, sont des textes dont un auteur s'inspire pour concevoir et rédiger son propre ouvrage. Il peut les déclarer, les nommer explicitement mais il est fréquent qu'elles soient utilisées sans être désignées. Retrouver les sources et voir comment un texte les met en œuvre, s'en inspire ou les modifie permet de saisir ses référents culturels, et donc d'éclairer largement ses significations.

Références et sources font souvent appel à des autorités c'est-à-dire à des personnes ou des ouvrages réputés pour leur savoir sur le sujet traité.

c - L'imitation

Enfin, les intertextes relèvent du processus général de l'imitation plus ou moins marquée, plus ou moins consciente. Elle fonde la plupart des jeux de culture qui s'observent dans les textes. Elle peut avoir comme but de renforcer le poids persuasif du texte, d'offrir au lecteur l'impression d'un cadre de pensée familier où il retrouve des idées, des thèmes, des traditions qu'il connaît et apprécie ou d'introduire parfois, à l'inverse, des effets de surprise, lorsque l'imitation se fait en déformant le texte d'origine ou en le caricaturant (la parodie burlesque en est une forme).

Cependant, les intertextes implicites sont plus fréquents.

2 - LES INTERTEXTES IMPLICITES

Un ton, l'allure générale d'un ouvrage, l'importance qu'il accorde à certains centres d'intérêt, le respect de certains principes de composition peuvent suffire à apparenter un texte avec d'autres, relevant d'un genre ou d'un style proches ou identiques. Parmi ces intertextes, trois (3) cas sont

plus délicats à analyser : les thèmes culturels, les lieux communs et les horizons d'attente.

a- Les thèmes culturels

Dans un emploi particulier de la notion de thème, on appelle thèmes culturels des sujets ou des centres d'intérêt en vogue dans une société à un moment donné (un jeu de thèmes liés entre eux forme une thématique). Ils fonctionnent de fait comme des intertextes : en général, les textes les concernant sont présents dans la mémoire de tous.

Certains thèmes peuvent être passés dans les habitudes au point de constituer des faits de mentalité profonde. Ils valent alors comme éléments de mythologies : on désigne par ce terme des croyances, des sacralisations, des fétichisations, le plus souvent inconscientes et qui rassemblent des mythes : séries d'images, de récits ou bribes de récits (fictifs).

Roland Barthes use du terme de mythologies pour désigner les cadres de référence inconscients et des présupposés d'une culture dans ses manifestations les plus quotidiennes. Admises par tous, sans vérification, elles véhiculent des façons de voir le monde et sont à la base des valeurs d'une société.

b - Les lieux communs

Les lieux communs sont des motifs particuliers de thèmes culturels passés en formules quasi-figées. Tels sont les dictons et les proverbes. Les discours politiques, les media font un large usage des lieux communs : vérités admises par tous, ils servent à convaincre le plus large public.

c - Les horizons d'attente

Les horizons d'attente renvoient à des modèles implicites de sujets, de formes et de contenus que la culture d'une époque et d'un milieu façonne.

Avec ce chapitre sur l'intertextualité, la taxinomie des modèles esthétiques qui inspirent les romanciers de la seconde génération se trouve réalisée. On retrouve pratiquement tous ces « ingrédients » listés dans les romans africains francophones qui les allient avec plus ou moins de bonheur avec des marques individuelles très visibles : Ahmadou Kourouma et Henri Lopes puisent beaucoup dans l'oralité tandis que Sony Labou Tansi fait un grand usage des procédés du Nouveau Roman Français et se laisse influencer par la littérature latino-américaine, par exemple.

La seconde étape de notre travail consistera donc à apprécier directement l'ampleur de la nouveauté par l'interrogation des œuvres. Il s'agira de révéler cet état de fait en nous intéressant de plus près à la structure de chaque texte, à la manière dont la diégèse est menée, à la signifiante textuelle des personnages, du temps et de l'espace. Il s'agira ensuite de s'intéresser au lexique, à la syntaxe, aux écarts réalisés par les auteurs puis aux apparentements de chaque œuvre et tirer les conclusions qui s'imposent.

Mais avant cette étape, il serait opportun de faire cas de la période de «flottement » qu'il y a eu entre les romans des deux générations. En effet, l'on n'est pas brutalement passé des uns aux autres, des romans de la première génération à ceux de la deuxième génération. Le projet romanesque a évolué en fonction de la situation sociale et des fondateurs qui ont posé les bases de ce que nous appellerons le « Nouveau Roman africain ». Ils ont initié la nouveauté qui a été par la suite affinée par les écrivains qui ont suivi.

Ainsi, cet intermède fera-t-il l'objet du premier chapitre de la deuxième partie de notre travail.

DEUXIEME PARTIE : ORGANISATION TEXTUELLE DES ROMANS

« Nous sommes les locataires de la langue française.
Nous payons régulièrement notre loyer.
Mieux même : nous contribuons aux travaux
d'aménagement de la baraque. Nous sommes en
partance pour une aventure de « copropriation ».
La francophonie, c'est le courage qu'auront les
Français de savoir que des hommes font l'amour
avec leur langue ».

(Sony Labou Tansi « Locataires de la même maison »).
Entretien recueilli par Michel Zaleski, in *Diagonales*,
n° 9, 1989, page 4

CHAPITRE 1 : LES FONDATEURS DU ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE DE LA DEUXIEME GENERATION

1 – L'ÉVOLUTION DU PROJET ROMANESQUE AFRICAIN FRANCOPHONE

Immédiatement après les indépendances, le roman traverse une période de crise, il lui faut se ménager une orientation nouvelle, définir des objectifs nouveaux.

L'engagement politique se trouve atteint. Les rapports de la littérature africaine avec ses divers publics étaient jusque-là ambigus car cette littérature n'était pas parvenue à se dégager de son vaste public étranger, c'est-à-dire à se tourner vers les préoccupations de son public africain pour en refléter avec fidélité la sensibilité et l'intelligence. Tout l'effort de la conscience linguistique des romanciers de la première génération était de s'insérer de la manière la plus efficace possible dans la littérature française. Plus tard, on notera un tarissement de l'inspiration et une absorption des écrivains par des tâches administratives.

Mongo Bédi, par exemple, devient professeur agrégé de Lettres dans un lycée français, et attend près de vingt ans pour publier à nouveau des romans.

Les textes de Ferdinand Oyono et de Mongo Bédi, mais aussi le roman de Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, admirable méditation sur le sens de la rencontre des cultures et des religions, aspirent à participer au discours Malraux, un mouvement politique et culturel qui revendique une francophonie devenue moins évidente qu'auparavant. Il ne fallait pas échouer dans la « décolonisation » de l'Afrique noire, comme cela s'était produit ailleurs. La coopération des intellectuels africains a été requise, et obtenue presque malgré eux, puisque les termes du débat étaient circonscrits à la métropole et aux élites intellectuelles. Passé ce moment, l'attention s'est détournée et les écrivains de ces années ont cherché un autre public,

parfois sans le trouver ou bien ont été sollicités pour d'autres tâches comme dit antérieurement, ou souhaité rompre avec ces illusions.

À l'instar de Mongo Béti, Ferdinand Oyono, devenu ambassadeur a renoncé à publier. Cheikh Hamidou Kane ne refait surface qu'en 1997 avec *Les Gardiens du temple*⁽¹⁷⁹⁾. Sembène Ousmane s'est tourné essentiellement vers le cinéma. Mongo Béti s'est longtemps tu avant de donner un essai dénonçant les relations établies entre la France et le Cameroun « décolonisé », *Main basse sur le Cameroun*⁽¹⁸⁰⁾, puis de renouer avec la production romanesque par une réflexion sur l'histoire de son pays, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, *Remember Ruben*⁽¹⁸¹⁾ et une satire du pouvoir africain contemporain, *La ruine presque cocasse d'un polichinelle*⁽¹⁸²⁾. Dans cette crise que connaît le roman africain, on distingue tout de même des tentatives de rénovation.

2 - LES TENTATIVES DE RÉNOVATION

Deux écrivains attirent les regards des critiques à cette période : ce sont Camara Laye avec *Le Regard du roi*⁽¹⁸³⁾ et Sembène Ousmane avec *Les Bouts de bois de Dieu*. Ce dernier se détourne de temps en temps du cinéma pour produire des textes. Renonçant au schéma conventionnel du Noir désarmé devant le monde des Blancs, Camara Laye imagine la situation inverse et nous décrit l'angoisse d'un européen désireux de pénétrer dans l'univers africain. La distance entre l'auteur et son personnage devient ainsi plus grande que dans *L'Enfant noir* et l'objectivation du réel est plus poussée. Le mouvement général du livre est calqué sur la démarche douloureuse de Clarence en quête de cette mystérieuse vérité qu'il a entrevue un jour. *L'Enfant noir* progressait selon un rythme prévisible à l'échelle humaine. Dans *Le Regard du roi*, au contraire, on sent que le temps, malgré la longue attente de Clarence, importe peu et que, à tout moment, il peut réussir. Seule compte en définitive la qualité d'âme de Clarence.

(179) Cheikh Hamidou Kane, *Les Gardiens du temple*, Abidjan, NEI, 1997

(180) Mongo Béti, *Main basse sur le Cameroun*, Paris, La Découverte, 1977

(181) Mongo Béti, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, Paris, L'Harmattan, 1987

(182) Mongo Béti, *Remember ruben*, Paris, L'Harmattan, 1991

(183) Camara Laye, *Le Regard du roi*, Paris, Pocket, 1991

Aussi, la structure de ce roman est-elle plus spatiale et même plus labyrinthique que proprement temporelle.

Dans *Les Bouts de bois de Dieu*, nous avons des scènes de mœurs et des tableaux particulièrement bien observés : la Médina dakaroise, Thiès, Bamako, la coexistence d'une mentalité traditionnelle et d'une mentalité moderne de la société africaine. Mais les grands traits distinctifs des *Bouts de bois de Dieu* résident d'une part, dans un début d'approfondissement psychologique ; d'autre part, l'innovation réside dans le caractère proprement ouvrier et combatif du roman.

L'auteur mène de front le récit des événements se déroulant à Bamako, à Thiès, à Dakar. Cette technique panoramique et même unanimiste est appliquée ici avec art. Les épreuves et les souffrances des grévistes sont évoquées avec une grande puissance. Les scènes de violence sont particulièrement crues et la pitié, le respect de la conscience humaine n'apparaissent guère dans ces pages. Les injustices inhérentes à toute révolution et contre-révolution sont présentées ici avec une relative objectivité.

Après cet intermède, surviendra une réelle métamorphose qui posera les bases du roman de la deuxième génération.

3 - LES PIONNIERS DE LA MÉTAMORPHOSE

En littérature comme ailleurs, toutes les révolutions ont leurs précurseurs. Certes, Camara Laye et Sembène Ousmane ont essayé de se détourner de certaines habitudes mais certains écrivains vont réellement adopter une nouvelle manière d'écrire qui tranche d'avec tout ce qui a précédé. Ce sont eux qui vont inaugurer le « Nouveau Roman Africain ».

Ces pionniers de la métamorphose sont Charles Nokan, Yambo Ouologuem et Ahmadou Kourouma. Découvrons les bases du changement avec ces auteurs en feuilletant leurs œuvres, non seulement dans la forme mais aussi dans le fond afin de mesurer toute l'ampleur du changement.

Ici, la méthode de la sociocritique nous aidera à prouver que le roman demeure « le miroir de la société » ; le changement social qui met les

Africains au centre de leur propre Histoire amènera les écrivains à faire voler en éclat l'image idyllique africaine dressée par les prédécesseurs.

A – Charles Nokan

1- Des romans de formation

Si les romans de Charles Nokan sont des romans de combat, ce sont avant tout des romans d'« apprentissage et de formation ». L'auteur met l'accent sur la formation des personnages.

D'abord la formation intellectuelle : certains personnages, simples paysans, apprennent à lire très vite en suivant des cours. C'est le cas de Niangué dans *Petites rivières*⁽¹⁸⁴⁾ : il apprend à lire auprès d'un ami de son oncle. C'est le cas de Blovéa dans *Le Matin sera rouge*⁽¹⁸⁵⁾.

D'autres poussent très loin leurs études et vont en France. C'est le cas de Sanou dans *Le Soleil noir point*⁽¹⁸⁶⁾. C'est aussi, dans *Violent était le vent*⁽¹⁸⁷⁾, le cas de Kossia qui est agrégé d'Histoire et de Samois qui est avocat.

Cette formation intellectuelle est indispensable : elle permet au héros de conquérir une dignité, de « *voler une partie de la lumière des Blancs pour la projeter sur notre peuple* »⁽¹⁸⁸⁾.

Elle permet enfin de participer activement au combat de libération et de jouer de façon plus dynamique son rôle de révolutionnaire. Se former pour former, tel est le but essentiel des études des héros. Jusque là rien de nouveau par rapport à la littérature qui a précédé. Cependant, cette formation intellectuelle est toujours doublée d'une formation syndicale et politique. En France, Kossia se forme en participant aux réunions-débats d'étudiants, en fréquentant les travailleurs émigrés. Ce faisant, il prend conscience des problèmes africains et découvre la nécessité de la lutte syndicale.

(184) Charles Nokan, *Les Petites rivières*, Abidjan, Ceda, 1983

(185) Charles Nokan, *Le Matin sera rouge*, Yaoundé, Clé, 1984

(186) Charles Nokan, *Le Soleil noir point*, Paris, Présence africaine, 1977

(187) Charles Nokan, *Violent était le vent*, Présence africaine, Paris 1966

(188) Interview accordée à Kinimo Man Jusu, in *Fraternité-Matin* du mardi 28 juin 1983, page 18

Dans *Les Petites rivières*, « Niangue et Zago étaient respectivement président et vice-président, chargés des affaires culturelles du syndicat des dockers. Ils mettaient tout en oeuvre pour améliorer la condition des ouvriers et paysans, somme toute, le sort du peuple entier »⁽¹⁸⁹⁾.

De même, dans *Le Matin sera rouge*, Blovéa se livre, « avec plus de compétence, au syndicalisme et au combat pour la libération de son pays, du peuple auquel il appartient »⁽¹⁹⁰⁾.

La formation syndicale va de pair avec la formation politique et l'action révolutionnaire. Kossia crée avec ses camarades un parti d'opposition pour terrasser la dictature de Kôtiboh ; Blovéa adhère au Parti de l'Emancipation Africaine (P.E.A.) et plus tard, décide, avec son groupe, de créer un parti clandestin d'opposition pour préparer la révolution.

Dans *Les Petites rivières*, Niangue et ses camarades créent un parti politique d'opposition qui dirige la guérilla. Ce parti mettra en place un gouvernement révolutionnaire provisoire qui finira par renverser le régime dictatorial de Gobo et Niangue sera élu Président de la République populaire de Tassiano.

Dans tous ses romans, Nokan insiste sur la formation politique des héros de la lutte révolutionnaire mais aussi sur la formation du peuple, ce qui est une nouvelle thématique dans la littérature africaine.

On voit Tanou entreprendre avec ses camarades l'alphabétisation et la formation des paysans qui lisent avec empressement Rousseau, Marx et Nietzsche et suivent avec intérêt les cours et les conférences.

De même, Kossia et des étudiants alphabétisent les adultes. L'objectif de ces cours, c'est d'apprendre au peuple à voir clair pour découvrir l'origine de son malheur et surtout pour combattre l'ennemi : « Nous voulons amener les masses, déclare Kossia, à connaître la source réelle de nos souffrances et à y trouver un remède (...) il nous faut ouvrir les yeux du peuple »⁽¹⁹¹⁾.

(189) Charles Nokan, *Les petites rivières*, Abidjan, Ceda, 1983, page 61

(190) Charles Nokan, *Le Matin sera rouge*, Yaoundé, Clé, 1984, page 47

(191) Charles Nokan, *Violent était le vent*, Paris, Présence africaine, 1966, page 139

Dans le cadre de la formation du peuple, les jeunes révolutionnaires ne se contentent pas seulement de l'alphabétisation mais organisent les paysans. C'est ainsi que Tanou crée l'Association des Gnassiens : les jeunes travaillent dans les plantations de tous les membres ; ils vendent ensemble leurs produits. Pareillement, Niangue et ses trente autres partisans sillonnent les campagnes pour organiser les paysans. En ville, également, les jeunes paysans devenus ouvriers se laissent convaincre et avec Niangue s'organisent pour déclencher la lutte libératrice. La formation est aussi militaire : dans *Les Petites rivières*, il y a des paysans et des ouvriers qui participent à la guérilla.

Dans une perspective révolutionnaire, il est évident que ce combat n'est pas le combat d'individus ambitieux mais bien le combat des travailleurs, du peuple tout entier ; c'est pourquoi les paysans, les ouvriers, les intellectuels révolutionnaires doivent s'unir pour extirper l'exploitation de l'homme par l'homme, construire la société nouvelle et instaurer le pouvoir des travailleurs. D'une façon générale, l'écriture de Nokan se caractérise sur le plan du contenu par la permanence du thème de la lutte politique. La lutte politique était un thème certes présent dans la littérature antérieure mais elle avait pour cible les Blancs. Ici, il faut se former intellectuellement et lutter contre les Noirs. La cible est déjà différente et cette formation poussée sur le terrain politique est aussi un thème neuf. Cette lutte de libération passe d'abord par la prise de conscience de la division de la société en deux classes opposées : d'un côté la masse laborieuse exploitée et de l'autre les riches exploiters. La lutte est donc avant tout une lutte de classes et d'intérêts. Et, seul le combat révolutionnaire peut apporter la victoire au peuple. Cette victoire du peuple doit être en même temps la victoire des autres peuples ; elle doit servir d'exemple, d'encouragement et de stimulant pour tous les combattants de la liberté : « *Nous prolétaires africains, s'écrit Niangue, nous devons cesser de pleurer ; nous avons, à l'instar des autres ouvriers et paysans du monde, à livrer bataille à nos ennemis* »⁽¹⁹²⁾.

(192) Charles Nokan, *Les Petites rivières*, Abidjan, Ceda, 1983, page 63

La vision nokanienne de la lutte de libération est internationaliste : les héros savent que le combat est celui de tous les opprimés. Dans *Violent était le vent*, Koko dit au cours d'un débat : « *Il nous faut maintenant la restaurer (la solidarité) et l'étendre d'abord à tous les citoyens de notre nation puis à l'humanité entière* »⁽¹⁹³⁾.

Niangue, à son tour déclare dans *Les Petites rivières* : « *Nous sommes internationalistes. Les peuples du monde entier nous soutiennent. Voilà pourquoi est certaine notre victoire. Nous contribuerons à la révolution mondiale* »⁽¹⁹⁴⁾.

Niangue, au terme de son appel présidentiel aux prolétaires africains s'écrit : « *Vive l'Afrique unifiée par les prolétaires. Vive la solidarité des peuples* »⁽¹⁹⁵⁾.

C'est donc grâce à l'union, à la solidarité que les peuples pourront vaincre les dictatures, l'impérialisme, l'exploitation, pour instaurer le socialisme et établir un ordre nouveau.

La solidarité est le maître-mot et apparaît comme un thème majeur de son œuvre romanesque ; de même le thème de la naissance, de l'émergence d'un monde nouveau. Cette transformation est d'ailleurs une conséquence ou le but final de la lutte de libération. La naissance d'un ordre nouveau est un leitmotiv qui apparaît de façon redondante et en des termes extrêmement récurrents. On trouve, au hasard des pages, des expressions comme « *nouveau soleil, soleil naissant, aurore inouïe, jour qui se lève, jour qui naît, nouvelle rosée, nouvelle vie, société nouvelle, lumière neuve, monde nouveau, ère nouvelle, humanité nouvelle, hommes nouveaux, saison nouvelle* ».

L'ordre nouveau annoncé comme une prophétie avec beaucoup d'optimisme (« *Et le peuple aura la victoire* »⁽¹⁹⁶⁾) se réalise dans *Les Petites rivières* avec la victoire des révolutionnaires et l'élection de Niangue à la Présidence de la République.

(193) Charles Nokan, *Violent était le vent*, Paris, Présence africaine, 1966, page 132

(194) Charles Nokan, *Les petites rivières*, Abidjan, Ceda, 1983, page 105

(195) *Idem*, page 110

(196) *Idem*, page 12

L'engagement de Nokan se situe donc dans la dénonciation du colonialisme, du racisme, du néocolonialisme, de l'impérialisme, de l'exploitation bourgeoise de la masse, de la misère des peuples. Pour lutter contre ces maux qui minent les sociétés, l'auteur propose la force, l'action violente et révolutionnaire. Niangue, dans *Les Petites rivières* conseille de « répondre par la violence révolutionnaire à la violence de la bourgeoisie »⁽¹⁹⁷⁾.

Ce refus de la résignation ou la révolte, nous le trouvons dans toute l'œuvre de Nokan, et la lutte héroïque que mènent les personnages est à la mesure de l'engagement révolutionnaire de l'auteur.

Par rapport à ce contexte, son écriture sera une écriture de la violence : violence des actes révolutionnaires, violence du discours romanesque, violence du ton mais aussi violence des mots. Ici se précise et se réalise la fonction essentielle d'une écriture véritablement engagée. Même la redondance des termes qui traduisent la violence, le combat et surtout la destruction suffit à inscrire l'œuvre de Nokan dans la bonne littérature engagée.

2- Une écriture originale

L'engagement et la nouveauté chez Charles Nokan se manifestent aussi et surtout dans la rupture qu'il opère avec la tradition classique en matière d'écriture proprement dite.

En effet, le roman de Nokan conçu comme une construction arbitraire, très originale se singularise par sa présentation formelle, sa facture composite et par un texte hybride, mêlant la poésie et la prose, les genres et les courants littéraires.

D'abord le titre. Il est connu que c'est à partir du titre que débute le discours inaugural de la différenciation du projet scriptural telle qu'elle se manifeste en cette dernière décennie dans le roman africain francophone.

(197) Charles Nokan, *Les Petites rivières*, Abidjan, Ceda, 1983, page 85

C'est Charles Nokan qui introduit la poésie dans l'intitulé de ses œuvres. L'incertitude sémantique de *Violent était le vent*, de même que son caractère non-ostentatoire du sujet du livre peuvent même aller jusqu'à détruire le sacro-saint « effet de réel » comme le laisse entendre la désignation de « Le soleil noir point ». Cette métaphore est hermétique à la lecture. A la limite, elle est caution à plusieurs interprétations. Il faut donc entrer en contact avec le livre pour savoir de quoi il s'agit.

Dès 1966, Charles Nokan avec son livre *Violent était le vent*, avait su inventer une forme brisée de la narration, susceptible, selon lui de « *dépeindre toute l'existence qui est à la fois poétique, romanesque, vulgaire, noble, mesquine et généreuse* »⁽¹⁹⁸⁾. Ce livre libère un souffle romantique : on y rencontre la poésie à chaque détour de page. Le mélange des genres est très visible : sur les 178 pages du roman, nous ne dénombrons pas moins de vingt morceaux poétiques dont le prologue et l'épilogue. En outre, l'oralité y est présente à travers deux contes.

Au niveau de la structure, nous avons 42 chapitres dont 33 tableaux qui sont loin de former un tout monolithique. 5 parties d'inégales longueurs aux relations assez lâches forment l'ensemble. Nous dénombrons quatre récits bien que l'histoire soit conduite de façon linéaire.

Le narrateur emploie des formes temporelles proches de la parole : le passé composé et le présent pour raconter son histoire. Même le statut des personnages est ambigu. Aucun d'entre eux n'est véritablement l'unique protagoniste alors que le héros doit être celui qui traîne derrière lui tous les événements. Les portraits sont rares, il n'y a pas de longues descriptions. La précision temporelle est également rare. Le temps se refuse à une parfaite perception. Seule la durée se laisse appréhender par la lecture. La topographie minutieuse est absente ; les paysages ne se révèlent aux personnages que par touches fragmentaires.

(198) Charles Nokan, *Violent était le vent*, Paris, Présence africaine, 1966, préface

Cet amalgame répond justement à la politique d'une écriture qui se veut un discours politique non structuré qui se déployait un peu en vrac dans le texte romanesque. L'analyse politique, l'engagement direct des héros, les prises de position explicites de l'auteur, la violence du ton, les slogans révolutionnaires, la propagande socialiste ou communiste, transforment le texte romanesque en un vaste pamphlet. L'intégration du politique, le traitement des problèmes sociaux, économiques, la représentation des angoisses et des espérances collectives, la révolte, la lutte armée sont des préoccupations tellement importantes dans l'œuvre de Nokan qu'on a parfois l'impression que, ce qui compte le plus pour lui, c'est d'abord le contenu idéologique de l'œuvre, c'est l'engagement révolutionnaire.

En fait, l'originalité de Nokan se situe dans la conjonction du contenu et de la forme du discours. Comme il y a une beauté de la forme, « *il y a*, déclare Nokan, *une esthétique du contenu. Cette esthétique réside dans le message progressiste où la morale de la majorité des membres de la société transparaît* »⁽¹⁹⁹⁾.

Dans l'écriture romanesque de Nokan, le contenu et la forme s'interpénètrent et il ne convient pas de les séparer. Nokan est un écrivain engagé chez qui l'écriture joue pleinement à la fois sa fonction sociale et politique de dévoilement, de dénonciation, de conscientisation et de combat. Son écriture est un bel exemple de littérature engagée ; elle s'apparente aussi à ce qu'on appelle la littérature des phalanstères, une littérature où les héros représentent des groupes sociaux au nom desquels ils agissent ou réagissent.

Dans les romans de Nokan, les révolutionnaires sont souvent des jeunes qui luttent avec détermination pour la transformation radicale de la société et pour le peuple dont ils sont les porte-parole.

Le second acteur de la métamorphose dont nous parlions tantôt est Yambo Ouologuem avec *Le Devoir de violence*.

(199) Interview accordée à Kinimo Kangah Man Jusu, in *Fraternité-Matin* du mardi 28 juin 1983, page 18

B – Yambo Ouologuem

L'euphorie engendrée par les indépendances politiques africaines en 1960 s'estompe rapidement pour faire place à un désenchantement général pour plusieurs raisons. Devenus sujets de leur propre histoire, les Africains font le dur apprentissage de la liberté. Des exigences de la construction d'un Etat moderne, viable, leur permettent de s'apercevoir que l'indépendance est un bel édifice qu'il faut meubler. Cette tâche engendre de nombreux heurts et des tragédies. L'impatience des peuples africains restés jusque là dans l'antichambre de la vie et leurs exigences légitimes les plus élémentaires sont souvent mal perçues par les responsables politiques devenus eux-mêmes des colonialistes. Le manque d'assurance de ces dictateurs, la hantise des complots réels et imaginaires érigent l'arbitraire en principe politique. La terreur règne en Afrique, le sang des citoyens coule, les luttes fratricides déchirent les Etats.

Les anciennes métropoles deviennent leur ultime recours dans une Afrique où la manne de la liberté est rarissime. Voici quelques aspects de ce contexte dans lequel paraît *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem en 1968.

1 – L'IDÉOLOGIE DE L'ŒUVRE

a – Un roman contesté par ses pairs

Publié par un grand éditeur parisien et couronné par le Prix Renaudot, *Le Devoir de violence* allait connaître rapidement une audience que peu d'œuvres négro-africaines avaient obtenue jusqu'alors. Mais, très vite aussi, les critiques se montrèrent partagés. Les uns louaient Ouologuem d'avoir jeté un regard sans complaisance sur le passé de l'Afrique et appréciaient l'exubérance baroque ou primitive de la narration. Les autres, au contraire, reprochaient à Ouologuem une entreprise très concertée qui leur paraissait conforter l'image négative que l'Europe se faisait traditionnellement de l'Afrique. L'œuvre repose sur un postulat idéologique. Ouologuem explique la tragédie nègre à partir du passé nègre.

L'aventure sanglante actuelle de la négaille se situe dans la logique des crimes qui ensanglantent les sagaies des ancêtres fondateurs.

La laideur morale des ancêtres explique celle de leur progéniture : « *L'homme étant dans l'Histoire et l'Histoire dans la politique* »⁽²⁰⁰⁾.

L'homme blanc, affirme Ouologuem, n'est pas le seul responsable de la misère noire. Cette idée n'est pas neuve du reste. Sembène Ousmane dans *Les Bouts de Bois de Dieu*, Charles Nokan dans *Violent était le vent*, Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances*, tous l'affirment.

Ces auteurs montrent aussi l'implication de certains Noirs dans les pratiques colonialistes et néocolonialistes. Mais c'est la première fois qu'un romancier affirme l'existence spécifique du mal noir et en fait la clé des déboires de l'Afrique indépendante. Cette interprétation anticonformiste de l'Histoire a choqué l'intelligentsia noire. La violence de sa réaction a été à la mesure de la violence du devoir du romancier malien.

L'oeuvre a surtout été traitée de plagiat mais cette accusation masquait l'amertume fondamentalement suscitée par l'incongruité de l'option idéologique selon certaines sources. Ouologuem a été traité de nègre blanc.

Dans *La lettre à la France nègre*, conçue pour répondre à ses détracteurs, Ouologuem assume pleinement ses idées en romancier hautement conscient de son art. Il refuse d'être le complice du grand mensonge des Noirs sur eux-mêmes.

La renaissance noire passe selon lui nécessairement par la vérité sur l'Afrique : « *Du jour où les nègres accepteront de s'entendre dire des vérités désagréables, ils auront alors commencé à s'éveiller au monde* »⁽²⁰¹⁾.

(200) Yambo Ouologuem, *La lettre à la France nègre*, Paris, édition Edmond Malis, 1969, page 39

(201) *Idem*, page 45

Il reconnaît que son discours ressemble à celui des Blancs et ceux-ci s'y sont reconnus : « *Ce que vous dites de votre livre...nous eussions aimé l'exprimer mais on nous aurait accusés d'être racistes* »⁽²⁰²⁾.

Le Devoir de violence s'adresse directement à l'Occident. Ouologuem qui cherche à l'extérieur celui qui peut aider le Noir, a tourné son livre vers l'Occident et c'est sans doute pour cela qu'il a suivi le goût du public occidental de l'époque ; goût pour la violence et le sexe.

Et Lilyan Kesteloot écrit avec raison :

« *Malgré ses qualités et toute une partie positive sur la critique de l'Afrique ancienne, le style et la façon de présenter cette Afrique dont parle si abondamment Ouologuem sont européens. Il n'exprime pas un univers africain, mais plutôt l'Afrique vue à travers les mythes européens sur l'Afrique* »⁽²⁰³⁾.

Cependant, Ouologuem ajoute que les coïncidences ne sont pas ici fortuites, il a épousé le style des Blancs en toute lucidité : « *C'est pour tous les pauv' gars de votre acabit, écrit-il ironiquement que moi un nègr, j'ai travaillé comme un Blanc* »⁽²⁰⁴⁾. Ouologuem passe en revue les principaux aspects de l'Histoire moderne de l'Afrique noire. Il ressuscite l'Afrique de la barbarie telle que le colonisateur a cru ou prétendu la voir avant de la coloniser pour la « civiliser ». Volonté de provoquer les Africains ou simple ironie vis-à-vis des colonisateurs ?

Selon Ouologuem, la question fondamentale que pose son livre est la suivante : « *Dans un monde de violence où « le devoir d'amour » est passé dans le domaine du mensonge, qui aidera le Noir à sortir de la condition qui est la sienne ?* »⁽²⁰⁵⁾.

(202) Yambo Ouologuem, *La lettre à la France nègre*, Paris, édition Edmond Malis, 1969, page 58

(203) Lilyan Kesteloot, « l'appartenance culturelle de la littérature africaine, introduction », *Annales de l'Université d'Abidjan, série D, Lettres*, tome 3, 1970, page 121

(204) Cité par Bernard Mouralis, « Un carrefour d'écritures : *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem » in *Nouvelles du Sud*, Paris, Silex, 1987, page 65

(205) *Le Figaro Littéraire* du 10 juin 1972

Dans le chant intitulé « Lettres aux prise-copies nègres d'écrivains célèbres aux écrivains nègres », il donne même les recettes pour connaître la célébrité comme lui : développer une thématique autour de l'érotisme, le suspense, la violence et faire un usage systématique de l'emprunt.

Les dernières flèches du pamphlétaire sont destinées à la Négritude : *« Cette foire aux chimères où s'est exaltée l'imagination de plus d'un marchand d'idéologie échafaudant mille impostures dont le mérite peut-être est de rassurer à la bourse des valeurs de la primitivité tous les petits rentiers de la tragi-comédie »*⁽²⁰⁶⁾.

Les sarcasmes de Yambo Ouologuem n'épargnent pas les barbaries de la traite négrière, de la colonisation, l'hypocrisie du christianisme, le prétendu « messianisme » inné de la coopération de la francophonie. L'écrivain malien renvoie par conséquent Blancs et Noirs dos à dos. La substance de ce discours extra-textuel circonstanciel s'affiche comme le principe du roman.

Le Devoir de violence commence ainsi :

« Nos yeux boivent l'éclat du soleil et vaincus, s'étonnent de pleurer. Machallahoua bismillah... un récit de l'aventure sanglante de la négraille- honte aux hommes de rien- tiendrait aisément dans la première moitié de ce siècle. Mais la véritable histoire des nègres commencent beaucoup plus tôt avec les Saïfs en 1202 de notre ère dans l'empire de Nakem »⁽²⁰⁷⁾.

Le récit qui commence à la manière d'une épopée chantée par le griot Koutouli, couvre plus de sept siècles d'histoires. La première partie du récit « La légende des Saïfs » a pour objet la révélation des moeurs socio-politiques de l'Afrique authentique. C'est une fresque du règne de tous les Saïfs sans trame unique mais soudée par l'unité thématique.

Le roman s'ouvre sur une accumulation d'images poignantes hétéroclites et récurrentes qui reflètent le chaos indicible qui a été la dynastie des Saïfs.

(206) Yambo Ouologuem, *La lettre à la France nègre*, Paris, Édition Edmond Malis, 1969, page 62

(207) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 31

La légende des Saïfs est en effet une somme de luttes fratricides pour la conquête du pouvoir. C'est la fête du Sang. Ces dictatures impériales incarnent la barbarie, l'inceste, le gâchis financier. L'arrivée de Saïf El Héït, « l'eau, le sel et le pain » met provisoirement fin à la soif des hommes de l'empire Kanem. A sa mort refléorissent les mêmes mœurs barbares avec le goût effréné des empereurs pour l'argent ; la traite négrière arrache « 100 millions de damnés » à l'empire. Le sexe, des sacrifices humains, l'anthropophagie et le bellicisme reprennent leur droit. C'est dans cette Afrique divisée et malade que s'implantent les colons dont les Saïfs à des fins calculatrices, égoïstes et opportunistes s'accommodent.

Le narrateur conclut la première partie du roman en des termes qui surdéterminent l'idéologie textuelle :

« Mais ces puissances colonisatrices arrivaient trop tard déjà puisque avec l'aristocratie notable, le colonialiste depuis longtemps en place n'était autre que le Saïf dont le conquérant européen faisait tout à son insu le jeu. C'était l'assistance technique déjà⁽²⁰⁸⁾ ».

La légende des Saïfs contient tout le principe du roman, les trois autres parties « L'extase et l'agonie », « La nuit des géants » et « L'aurore » n'en sont que des émanations. Isaac El Héït qui se dit messie résiste certes à l'implantation coloniale mais il le fait égoïstement et aux dépens de ses sujets vaincus en 1900 et devenu l'ami des Français, il mange à deux râteliers. L'empereur continue de battre les colons en sourdine et de détenir la réalité du pouvoir en mettant son intellectuel d'esclave Raymond Spartacus Kassoumi aux commandes de la république.

b- Le « devoir de démythification »

Le principe du roman, la barbarie du nègre, se pose dès la deuxième phrase du récit comprenant ses sources dans l'histoire. Cette contre vérité au regard d'une certaine tradition littéraire annonce par son caractère réducteur la lecture univoque et absolue de « la véritable histoire des nègres ».

(208) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 31

D'entrée de jeu, le narrateur s'inscrit donc en faux contre l'éthique de l'Histoire africaine. Ouologuem rejette la logique manichéiste et procède à la reversion du discours inhibiteur du vieux monde.

Dans *Le Devoir de violence*, Yambo Ouologuem donne, pour la première fois, dans l'ensemble du roman africain, une interprétation pour le moins déconcertante de la colonisation, parce qu'elle renverse l'Histoire, frise pour ainsi dire la fantaisie, en confondant colonisateur et colonisé.

La colonisation, à l'encontre des écrits historiques, existait déjà en Afrique moyennâgeuse, dans l'empire africain du Nakem-Zinko, sous sa forme la plus rude et la plus barbare : la colonisation des Noirs par des Noirs, plus précisément, de l'asservissement des masses par l'aristocratie, à la tête de laquelle se trouve Saïf Ben Isaac El Héït, personnage mystérieux et problématique, homme de ruse et vulgaire assassin pour qui, la violence est un devoir. L'esclavage et la traite, le travail forcé, l'oppression, la domination c'est-à-dire tous les méfaits que les écrivains africains rejettent sur le Blanc et la colonisation, prennent chez ce romancier un sens contraire. Les Blancs ne sont venus en Afrique que pour suivre l'histoire déjà tracée par les Africains eux-mêmes :

« Ces puissances colonisatrices arrivaient trop tard déjà, puisque, avec l'aristocratie notable, le colonialiste, depuis longtemps en place, n'était autre que le Saïf, dont le conquérant faisait - tout à son insu !- le jeu. C'était l'assistance technique déjà ! »⁽²⁰⁹⁾.

Cela veut dire que les Européens n'ont fait que jouer le jeu des notables africains : la colonisation de l'Afrique par les puissances occidentales, l'asservissement du continent noir, n'est qu'« une assistance technique ». C'est cette vision renversée et étriquée de la colonisation qui isole Yambo Ouologuem des autres romanciers noirs et lui confère une notoriété un peu scandaleuse.

(209) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 31

Car suivant sa pensée, le lecteur est amené à conclure avec Yves Benot que : « *Le colonialisme est innocent des difficultés actuelles de l'Afrique, comme il l'était d'ailleurs des malheurs des Africains au temps de sa colonisation directe* »⁽²¹⁰⁾.

Il convient cependant de noter que si Yambo Ouologuem présente cette vision inattendue de la situation de dépendance coloniale, c'est non seulement pour détruire l'aristocratie cruelle de l'Afrique précoloniale dont la survivance fait renaître la violence en Afrique post-coloniale car : « *Saïf pleure trois millions de fois, renaît sans cesse à l'histoire, sous les cendres chaudes de plus de trente Républiques africaines* »⁽²¹¹⁾ mais également pour dissiper l'idée fausse d'un eldorado africain que seule la colonisation européenne a détruit. Sur ce point, l'unanimité des critiques est incontestable.

De même, le thème de l'esclavage qui n'avait guère été exploité par les romanciers africains, prend une autre dimension dans ce livre, au point de devenir un nouveau thème du roman de l'Afrique indépendante. Mais sous la plume du romancier malien, ce thème devient un témoignage de la violence qui régnait dans l'Afrique précoloniale et renaît depuis les Indépendances. C'est encore une preuve de l'asservissement des Noirs par les chefs traditionnels, les Saïfs qui renaissent « *sans cesse à l'histoire, sous les cendres chaudes de plus de trente républiques africaines* ». Le véritable esclavage a commencé bien avant la colonisation, la structure sociale africaine étant fondée sur le système esclavagiste⁽²¹²⁾.

(210) Yves Benot, *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem est-il un chef-d'œuvre ou une mystification? in *La Pensée*, revue du rationalisme moderne, n° 149 janvier-février 1970, page 128

(211) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 207

(212) Dans *Pouvoir et société en Afrique*, Jacques Maquet note : « L'Afrique traditionnelle a connu beaucoup de sociétés stratifiées. Dans les États de la savane méridionale, il y avait des aristocrates et des villageois... Dans la région homologue de la savane septentrionale où se développe « la civilisation des cités, des systèmes d'inégalité sociale caractérisaient la plupart des cités-États dont les chroniques arabes ont transmis l'histoire... » Paris, LGF, 1979, page 140-141

En effet, contrairement à ce que disent les historiens et africanistes, Saïf a bien organisé l'histoire du Nègre pour demeurer le maître incontesté du peuple Nakem, asservi et transformé en une espèce de « zombie », « *n'ayant pas d'âme, mais seulement des bras vivants et mourants pour les chefs et notables noirs* »⁽²¹³⁾.

La traite a donc pris naissance le jour où Saïf et les notables ont établi un contact avec le monde arabe et l'Europe. En échange, de l'or et des objets précieux apportés de l'étranger leur ont été remis. Saïf et les notables ont procédé à un véritable trafic d'êtres humains, et dès lors, la souffrance est devenue le lot quotidien de l'esclave aux mains des Négriers, aux quatre coins du monde livré : « *Et aux Portugais et aux Espagnols et aux Arabes (Côtes orientale et nordique) et aux Français et aux Hollandais et aux Anglais (côte occidentale)* »⁽²¹⁴⁾.

Puisque Saïf a inauguré la vente éhontée de ses sujets, les négociants étrangers n'ont pas eu de difficultés à acheter les Nègres pour travailler dans les plantations. Telle est l'histoire de l'esclave noir, « baptisé dans les supplices » et exploité même par des organisations telles que l'Islam car, selon l'auteur :

« *Un homme valide, robuste et fort, coûtait un peu plus qu'une chèvre et un peu moins qu'un bouc, le dixième d'une vache et le huitième d'un chameau, soit, en monnaie, un millier de coquillages nommés cauris ou deux barres de sel. Et, gratitude des grâces, l'opération commerciale à vaste échelle, fut masquée par le culte apparent des valeurs de l'esprit : d'où la création d'universités arabes (...) en rapports internationaux avec le monde du commerce et de la traite orientale* »⁽²¹⁵⁾.

Le procédé de Yambo Ouologuem repose donc essentiellement sur une vision renversée et étriquée de l'Histoire de l'Afrique contemporaine aussi bien celle de la colonisation que de celle l'esclavage.

(213) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 17

(214) *Idem*, page 117

(215) *Idem*, page 25

Il vise non seulement à pourfendre l'aristocratie notable traditionnelle de l'Afrique qui trouve son héritier spirituel dans le personnage cruel, hermétique et légendaire de Saïf, mais aussi à choquer la plupart des dirigeants de l'Afrique indépendante, les invitant ainsi à se regarder dans le miroir du « devoir de violence ».

Ce que Yambo Ouologuem apporte de nouveau au roman africain est donc extrêmement profond : une vision renversée et étriquée de l'Histoire de l'Afrique contemporaine.

Le Devoir de violence s'attaque au mythe d'une Afrique précoloniale, sage, belle, riche, ordonnée, non violente et puissante autant qu'humaniste, berceau de la civilisation. Pendant tout le temps de la lutte politique pour l'indépendance, les leaders intellectuels africains ont, en effet, exalté l'image d'une Afrique fraternelle, ignorant les luttes des classes et dans laquelle l'oppression ne pouvait procéder que des Blancs. Or, aux villes magnifiques chantées par les griots, aux fabuleuses cités de Soundjata ou la prestigieuse Tombouctou des historiens, le romancier malien oppose avec une rare verve iconoclaste une capitale barbare, siège d'un pouvoir oppressif et despotique.

Ouologuem rejette la logique manichéiste et procède à la reversion du discours inhibiteur du vieux monde. Il substitue au prétendu âge d'or noir, l'apocalypse et réussit par la force du Verbe à anéantir les vieux mythes et à posséder les esprits. L'image de mort à laquelle renvoie le roman n'épargne aucune valeur sociale : le pouvoir politique renvoie au crime ; l'amour au viol, l'amitié à la trahison.

L'Afrique est, en réalité, la terre où la violence le dispute à la violence, la terre où durant des siècles, les notables, véritables négriers, ont établi leur empire sur le peuple, par la cruauté, le crime, la supercherie et la comédie religieuse, la corruption, l'esclavagisme, les divisions tribales et ont eu l'adresse machiavélique de se servir même des occupants, arabes ou européens pour sauvegarder leur sinistre pouvoir. Et qui entend parler d'elle, a le devoir de faire ressortir avec violence ce qui la caractérise.

2- UN RÉALISME GROSSIER

Le mépris du simple et du vrai pousse encore Yambo Ouologuem à divers procédés pour étaler un réalisme grossier et offensant pour la pudeur : il s'agit, en l'occurrence, de la violence, de la perversion sexuelle, du crime et de l'effusion de sang. Le romancier malien a comme pour ainsi dire l'art de susciter des émotions fortes.

a- Un goût prononcé pour la violence

Le romancier africain, on le sait, évoque en général la violence pour décrire le collectivisme despotique qui, selon lui, caractérise les Partis uniques de l'Afrique indépendante et menace de supprimer les droits et la dignité inaliénables de l'homme. Dans son œuvre, la violence apparaît comme l'assujettissement de la liberté individuelle « sous les soleils des indépendances ». Cette violence et le but ignoble qu'elle poursuit, constitue, aux yeux du peuple, un recul, une déception de l'homme des Indépendances.

Mais c'est dans *Le Devoir de violence* que la violence comme un autre nouveau thème du roman africain apparaît avec beaucoup plus de netteté. Dans ce texte, en effet, la violence apparaît à la fois comme un moyen et une fin. Elle est une partie indispensable de l'être. D'une certaine manière, le livre de Yambo Ouologuem pourrait passer pour une célébration de la violence. Celle-ci est un phénomène social.

À travers la légende des Saïfs et de l'Empire du Nakem, en effet, Yambo Ouologuem étale des scènes d'une barbarie et d'une cruauté insoupçonnables. De 1202 à nos jours, il retrace la macabre histoire du Nègre baptisé dans le supplice et qui : « *N'ayant point d'âme, mais seulement des bras – contrairement à Dieu - dans une infernale jubilation du sacerdoce et du négoce, de l'intime et de la publicité, abattu, adjugé, vendu, fouetté, attaché... fut jeté aux quatre vents* »⁽²¹⁶⁾ par les Saïfs et les notables, les envahisseurs arabes ;

(216) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, pages 17 -18

et européens, jusqu'à la veille de la décolonisation, jusque même aujourd'hui, puisque le même Nègre reste victime de la violence inassouvie de Saïf qui : « *pleuré trois millions de fois, renaît sans cesse à l'histoire, sous les cendres de plus de trente républiques africaines* »⁽²¹⁷⁾.

De la traite aux indépendances, en passant par la colonisation, Yambo Ouologuem montre comment la vie humaine n'a point de valeur dans un empire où Saïf Ben Isaac El Héït, descendant des empereurs du Nakem, emprunte la violence comme moyen. Sa violence s'exerce partout et contre tous : elle est une, vivante et agissante. Elle a soif de sang et lorsqu'elle le boit, elle devient ivre.

C'est pourquoi le récit de Yambo Ouologuem coule comme du sang. Quand ce n'est pas la mort rouge, c'est la mort froide qui pèse sur l'univers romanesque de l'auteur. Tantôt, c'est la brûlure des captifs d'une tribu vaincue, tantôt, c'est l'assassinat de tous les nouveaux-nés de l'Empire du Nakem, sur ordre de Saïf, ici c'est « *le sang d'enfants égorgés et de femmes enceintes éventrées* »⁽²¹⁸⁾ là, c'est le spectacle horrible de « *dix-sept fœtus expulsés par les viscères béantes de mères en agonie* » (page 10) ; hier c'était l'assassinat des Administrateurs Chevalier et Vandame, du sorcier Bourémi, de Sankolo, d'Awa ; aujourd'hui c'est la clitoridectomie barbare et la mort de Tambira, la torture et la mort de Kassoumi-père, le meurtre de Kadidia, la destruction de la maison de Raymond Spartacus et la mort de ses enfants.

Et le rythme de la violence s'étend, interminable ; il embrasse tout, hommes, femmes, enfants, indigènes et étrangers. Le feu, le fer, la flèche empoisonnée, la vipère aspic ; des tueurs à gages, tout parle le langage de la destruction et de la mort dans *Le Devoir de violence*.

La violence, telle que la conçoit Yambo Ouologuem, n'est pas seulement un phénomène social, elle est, par surcroît, un phénomène naturel.

(217) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 207

(218) *Idem*, page 10

Elle est dans l'homme et dans le monde et transforme notre planète en un enfer terrestre, en un four crématoire.

Il n'est donc pas étonnant que les personnages dans *Le Devoir de violence* soient, à l'exception de la figure sacrée de l'Évêque Henry, tous présentés comme des damnés, enfermés dans un lieu de cruelles souffrances, sans aucun espoir de salut. Dans ce monde qui est le leur, la violence est un devoir permanent, puisque tout le monde est « baptisé dans le supplice ».

Même Saïf Ben Isaac El Héït, cerveau de toutes les violences, a lui aussi peur ; il a peur de mourir et soupçonne tout le monde : Bourémi, Chevalier, Sankolo, El Hadj Hassan, Raymond Spartacus et même le bon Evêque Henry.

Hubert de Leusse a fort bien montré dans son ouvrage *Afrique et Occident : Heurs et malheurs d'une rencontre*⁽²¹⁹⁾, comment dans la pensée du romancier malien, l'Afrique est synonyme de danger, de cruauté et de luxure, comment depuis toujours au « Pays noir », c'est le règne de l'épouvante et de la violence. Certes, l'Empire Africain du Nakem, que nous décrit Ouologuem, est un lieu où la cruauté, l'épouvante et la violence règnent, au point de devenir « un devoir » pour tous, puisque le romancier ne fait aucune distinction entre « les bourreaux et les victimes », pour reprendre les termes de Mohamadou Kane.

Mais s'il est vrai que le thème central du roman est la violence, elle n'est pas la particularité du monde noir.

Les envahisseurs arabes, l'armée coloniale qui détruit l'homme et la civilisation dans le roman, les Ethnologues qui transportent les œuvres d'art sacrées de l'Empire du Nakem dans les musées européens, toutes ces forces violentes qui combinent leur cruauté avec celle des Noirs, ne sont pas toutes noires. La violence de Yambo Ouologuem est donc à la fois africaine et universelle : elle relève de la condition humaine et c'est pourquoi la violence de l'auteur n'épargne ni Africains, ni Européens.

(219) Hubert de Leusse, *Afrique et Occident : heurs et malheurs d'une rencontre*, Paris, Orante, 1971

Tous ses personnages, excepté l'Évêque Henry, sont des êtres violents. Lorsqu'ils ne manifestent pas leur violence dans les actes visibles et concrets, ils le font en pensée et quelquefois, la violence réprimée se déchaîne et s'infiltré dans leur langage. La violence chez Yambo Ouologuem est un acte spontané et irréfléchi, un refus d'aimer et un refus de l'homme par l'homme. L'homme de Yambo Ouologuem et son monde incarnent la violence.

b- Le vice dans toutes ses perversions

Le roman africain de cette époque est friand de tout ce qui concerne certains rapports particuliers entre l'homme et la femme : les fesses, le sexe, les seins, la virilité sont autant de sujets de plaisanterie. Les comparaisons et les métaphores sont souvent empruntées à la sexualité et la plupart du temps, elles paraissent si curieuses qu'elles semblent avoir été faites pour le seul plaisir d'utiliser ce genre de vocabulaire.

Toutefois, la sexualité s'accomplit, avec brutalité et cynisme dans *Le Devoir de violence* et Yambo Ouologuem se plaît, pour ainsi dire, à terroriser le lecteur en lui offrant des scènes d'amour interdit.

En effet, d'un bout à l'autre du livre, le lecteur est régulièrement confronté à des jeux érotiques d'une brutalité inouïe. C'est d'abord la clitoridectomie de Tambira, ordonnée par Saïf, lorsqu'il constate que la fiancée de Kassoumi sur laquelle il s'est réservé le droit de cuissage, n'est point vierge :

« Et tandis que la première vieille maintient la femme immobile, la seconde, à l'aide d'un couteau plutôt sale...pratique l'ablation du clitoris, incise puis avive les deux lèvres les rapproche et les maintient dans cette position en les agrafant avec des épines »⁽²²⁰⁾.

(220) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 61

Mais la scène la plus horrible, la plus violente, la plus répugnante pour un lecteur africain, s'entend, est sans conteste, celle dans laquelle la servante Awa, dépêchée par le même Saïf dans le dessein bien avoué d'obtenir des informations de la plus haute importance auprès de Chevalier, se voit contrainte de s'accoupler avec un animal :

« Elle sentit le muffle du setter et ses crocs mettre en pièces ses vêtements, déchirant son pagne et sa camisole, la dénudant à coups de griffes et de pattes...Awa se vit dépouiller de ses habits en moins d'une seconde...Les doigts sous ses aisselles, redressé sur ses reins, elle criait, percevant contre ses lèvres la râpeuse âcreté de la gueule de Dick »⁽²²¹⁾.

L'auteur, il est facile de le constater, ne se contente pas d'une simple nomenclature du comportement ou des vices sexuels. Il décrit avec minutie et complaisance, les gestes les plus obscènes de ses personnages. Cette horreur crée à travers la brutalité des perversions sexuelles, dramatise la chute morale et la violence de l'homme.

Cette manière de dire les choses de l'amour se révèle fort nouvelle dans la littérature africaine francophone.

c- Le crime et l'effusion de sang

Les crimes et l'effusion de sang qui pèsent sur tous les protagonistes, à tous moments et en tous lieux, créent et soutiennent le rythme du roman et font naître l'horreur qui fait trembler le lecteur.

En effet, *Le Devoir de violence* offre partout l'image de : *« La horde des enfants égorgés, de dix-sept fœtus expulsés par les viscères béants de leurs mères en agonie, violées sous les regards de tous »⁽²²²⁾.*

Ailleurs, ce sont le massacre des Gouverneurs européens, la mise à feu des bibles des missionnaires, les vipères aspics par l'intermédiaire desquelles Saïf supprime ses ennemis.

(221) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, pages 70-71

(222) *Idem*, page 10

C'est aussi le spectacle monstrueux de nouveaux-nés, tués sous l'ordre de Saïf Moché Gabbai de Honaïne :

« Ainsi, Saïf Moché Gabbai de Honaïne – sur les dires d'un devin - lequel lui avait prédit en 1420, un jour d'entre les jours, qu'il serait renversé par un enfant à naître dans l'année en cours, à Tillabéri-Bentia, capitale de l'Empire Nakem – n'ignora plus les envies saugrenues des femmes en état, et fit goûter la mort rouge à tous les nouveaux-nés, dont il aligna les têtes réduites le long du mur de son antichambre »⁽²²³⁾.

Partout, le couteau et l'incendie s'allient aux fusillades et aux vipères aspics pour semer la peur et la mort. « Chevalier dormait, l'œil droit ouvert, rouge, évidé – et la prune, telle une poire sanglante, caillait, violette, gisait à terre, ronde, au bout d'un couteau de table »⁽²²⁴⁾.

La monstruosité des actes criminels et leur rythme sont si abondants que les protagonistes n'ont, à aucun moment de leur existence, l'espoir de survivre à leur calvaire. Toute cette monstruosité décrite avec minutie fait aussi partie de la nouvelle piste défrichée par l'écrivain malien, Yambo Ouologuem.

3 – UN ÉCRIVAIN HORS NORMES

Ce qui arrête, ce qui rebute et qui n'est vraiment pas coutumier dans l'environnement des Lettres africaines, ce n'est pas seulement la volonté de contestation de l'auteur, son parti pris délibéré de détruire une certaine image de l'Afrique. Yambo Ouologuem s'évertue également à détruire certaines valeurs et à dénoncer toutes les formes de religion.

Impitoyable, avec une ironie mordante, Yambo Ouologuem tourne en dérision tout ce qu'il qualifie de « mythes ».

(223) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 11

(224) *Idem*, page 78

D'abord l'idée de l'Unité africaine. Cette idée lui déplait énormément, à telle enseigne qu'il l'assimile à la légende des Saïfs :

« Se détachant sur ce tableau d'horreurs, le sort de Saïf Isaac El Heït fut d'une singularité prodigieuse ; s'élevant bien au-dessus des destinées communes, elle dota la légende des Saïfs de la splendeur où somnolent de nos jours encore, les rêveurs de la théorie de l'unité africaine »⁽²²⁵⁾.

Il s'en prend ensuite à « la mentalité si célèbre ment bon enfant de la négraille »⁽²²⁶⁾, aux élucubrations de l'École allemande – accrochée aux nues du symbolisme magico-religieux – sur l'art et la civilisation nègres⁽²²⁷⁾, « la religiosité africaine ».

Aussi, Robert Cornevin s'est-il réjoui que Yambo Ouologuem « ait donné le premier coup de pioche dans le mur d'autosatisfaction des Ethnographes africanistes européens »⁽²²⁸⁾.

On aurait pu se féliciter que Yambo Ouologuem pourfende, à condition de ne pas parler alors de religion, mais de superstition, la pratique de la magie noire et les manigances sinistres des sorciers, le culte des fétiches et des amulettes, les confréries secrètes où se célébraient d'infâmes saturnales. Mais le romancier malien nous présente Dieu dont la notion toujours existante en Afrique, s'est clarifiée et affinée avec la venue de l'Islam et du Christianisme, comme un être redoutable et étrange, qui s'accommode aisément de la souffrance de ses créatures et qui doit surtout son ascendant absolu à leur incommensurable sottise. D'un bout à l'autre du roman, court un ton persifleur et blasphématoire qui entend peut-être fustiger l'attitude des pharisiens de tous les temps, mais qui traduit aussi le sentiment profond de l'auteur.

(225) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 11

(226) *Idem*, page 111

(227) *Idem*, page 102

(228) Robert Cornevin, in *Afrique littéraire et artistique*, n°3, février, 1969, page 7

Christianisme et Islam se voient reprocher par Yambo Ouologuem de lourdes fautes : l'une et l'autre religion ont été imposées par les occupants étrangers, arabes ou colons européens ; l'une et l'autre, prêchant l'au-delà, ont développé la passivité des masses ; l'une et l'autre ne se sont pas dressées contre l'esclavagisme et l'ont parfois favorisé.

Yambo Ouologuem stigmatise « *la vie dévote, féodale, terrienne, oisive et sensuelle de l'Islam* »⁽²²⁹⁾, l'hypocrisie des élites qui créent de splendides universités pour mieux pratiquer, à leur ombre, le commerce des Noirs⁽²³⁰⁾, au pèlerinage de la « Terre sainte »⁽²³¹⁾, comme à « l'eau de la sainte Mecque »⁽²³²⁾. Nulle part, il n'est question de la philosophie et de la théologie, de la haute et pure spiritualité de cette religion.

Le Christianisme, lui aussi, fait piètre figure le plus souvent, avec son Evêque aristocrate Thomas de Saignac, « *un saint tant cet homme avait un beau costume* »⁽²³³⁾, ses baptêmes sans nulle préparation, « *ses collusions avec le colonialisme* »⁽²³⁴⁾, ses fidèles sans vraie conviction, « *demeurés au fond fétichistes, veules et dénonciateurs* »⁽²³⁵⁾. Du moins, cette religion se trouve-t-elle réhabilitée en la curieuse et haute figure de l'abbé Henry qui se sacrifie « *héroïquement pour le bien de ses ouailles* »⁽²³⁶⁾ et qui, par deux fois, aura le courage de faire face au criminel Saïf.

Il est alors aisé de comprendre pourquoi *Le Devoir de violence* a été diversement accepté en Afrique dès sa parution. Il est aisé de comprendre pourquoi il a choqué tant de Musulmans fidèles au prophète Mohamed (SAW). Il est également aisé de comprendre pourquoi tant de gens de bonne volonté se sont élevés contre l'offense à la morale publique, aux bonnes mœurs et au blasphème étalé tout au long du livre. L'effet funeste des tableaux, les scènes d'horreur, les excès de toutes sortes, laissent dans le coeur du lecteur un sentiment de tristesse et de dégoût.

(229) Robert Cornevin, in *Afrique littéraire et artistique*, n°3, février, 1969, page 16

(230) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, page 27

(231) *Idem*, page 2

(232) *Idem*, page 16

(233) *Idem*, page 57

(234) *Idem*, Ibidem

(235) *Idem*, page 83

(236) *Idem*, page 140

Le Devoir de violence demeure une surprise éclatante pour ceux qui en sont témoins. Comme tout événement littéraire, il constitue plus ou moins un scandale en dépit des louanges assourdissantes d'une critique européenne lasse des prétentions de l'école de la Négritude. Ainsi, bien des critiques africains ne s'arrêteront sur cette œuvre que pour dénoncer le talent de compilateur de l'auteur. Ils ont mis du temps à se remettre de ce comportement sacrilège, en oubliant peut-être que pour Yambo Ouologuem, la littérature doit poursuivre un but étranger à la morale. Dans le cas d'espèce, la beauté de conception et de style lui suffit.

À ce propos, il serait convenant de notifier qu'il existe un autre point de vue qui explique de façon positive l'attitude du romancier. Ce point de vue stipule que le caractère excessivement réducteur des présupposés esthético-idéologiques a établi à tort la réputation négrophobe européocentriste du roman. Il en a été ainsi parce que Ouologuem est allé jusqu'au bout dans la démolition des idoles. L'ampleur de son désabusement l'a plongé dans les mêmes excès que les chantres de « l'Afrique rose ». Il a cassé à la fois les illusions malfaisantes et bienfaisantes. L'aliénation d'Ouologuem ne saurait cependant être assimilée à celle des nègres « y a bon banania ». L'ironie est l'une des marques manifestes de la distance entre le romancier et le discours initié par les Européens et assumé par les négro-africains domptés. Ouologuem s'est servi de ce discours ancien pour permettre de produire un monde neuf, mais échaudés, nombre de négro-africains ont eu peur de l'eau froide. Moralement minés, ils n'avaient plus d'oreilles pour entendre ce discours par substitution. Le roman est donc subjectivement arrivé trop tôt. Le romancier malien a consciemment opté pour le devoir de vérité même brutale. Ce faisant, il a rompu d'une certaine manière avec l'éthique traditionnelle d'assistance morale de l'artiste à son peuple. Il a cependant réussi à matérialiser la liberté de l'artiste qu'il est. Il a accepté de s'aliéner d'une certaine manière à l'art mais il s'agit d'une aliénation désaliénante, qui est ici la voie royale pour démolir le monument de mensonges qui tuent la vie.

En décidant d'évoquer le passé de l'Afrique comme un tissu de crimes et de violences et en estimant que son rôle d'écrivain était de mettre au grand jour les « archives du sang », Ouologuem a violé un tabou que respectaient jusqu'alors les écrivains négro-africains et remis en question la thèse selon laquelle l'Afrique n'aurait connu la violence qu'à partir de l'époque coloniale.

Avec ce roman qui apporte une nouvelle donne en jetant un pavé dans la mare de ses devanciers, la véritable littérature africaine ne pourra plus persister à cultiver l'autosatisfaction de la race et du terroir.

Le roman n'est pas forcément moralisateur parce qu'il n'y a pas de modèle digne d'être imité. S'attacher aux valeurs ne change rien. *Le Devoir de violence* ne comporte pas une leçon parce que l'idéologie est cette arme que les pouvoirs récupèrent pour tuer la vie. Ce roman fait le jeu de la négativité parce que c'est peut-être là une exigence de la prise de conscience. Ce roman qui marque la fin d'une époque entend libérer l'Homme, le Créateur et le roman. En définitive, l'expérience dans la création littéraire illustre l'un des nombreux aspects de la tragédie des Africains impliqués dans la modernité. Déçus par les indépendances dont ils attendaient monts et merveilles, tous s'interrogent. Le romancier malien a pour sa part, dans un élan nihiliste, à travers une œuvre qui confond victimes et bourreaux, détruit toutes les idoles pour libérer totalement l'Homme africain. Mais ce faisant, il a indistinctement anéanti toute une partie de leur raison d'être qu'il entendait pourtant servir pleinement. Ce roman a été à sa naissance, le roman du malentendu entre le romancier et le public africain. Voici pourquoi ce coup d'essai révélateur d'un auteur surdoué a aussi été, sinon l'œuvre d'un écrivain mort-né, du moins celle d'un créateur qui se réconciliera difficilement avec son peuple.

À cette thématique neuve, se greffe une écriture neuve elle aussi. C'est la raison pour laquelle le point suivant se focalisera sur la forme du récit.

4- LA FORME DU RÉCIT

Le projet d'écrire une chronique retraçant l'aventure des « Nègres » du Nakem et l'histoire de la dynastie des Saïfs supposait que le récit s'articule sur une durée dans laquelle on eût pu voir se dessiner une évolution significative. Cet aspect n'est pas totalement absent du roman comme le montrent par exemple l'évocation de la régénération de l'empire sous l'impulsion de Saïf Ben Isaac El Héït, à partir de 1420 ou encore le récit retraçant la résistance que mènera Saïf Ben Isaac El Héït contre le colonisateur français auquel il sera contraint de se soumettre en signant le traité de paix du 20 décembre 1900.

Mais cette durée et les différentes phases qui la scandent ne surgissent dans le texte que pour s'abolir en définitive au profit d'une structure circulaire et, exactement, d'une spirale qui confère au roman une impression d'accablement. Le projet historique qui se manifestait dans les premières pages se trouve ainsi très vite détourné, faisant place à une conception qui conduit le lecteur à constater que rien, vraiment, ne s'est passé, que l'histoire du Nakem et l'aventure des Nègres ne sont, depuis les origines de l'empire, que des tissus de crimes sanglants, un immense holocauste.

Cette circularité apparaît avec force à travers l'image des vipères aspics, l'arme favorite dont se sert le dernier des Saïfs pour assassiner avec une minutie diabolique les principaux responsables, et notamment le gouverneur de l'administration coloniale contre laquelle il a décidé, après le traité qui lui a été imposé, de mener une résistance clandestine.

Elle apparaît encore dans la scène où se clôt le roman et qui oppose, autour d'un jeu d'échecs, Saïf et l'évêque Henry.

L'idéologie de la négativité dont nous parlions tantôt s'inscrit également dans la structure formelle du récit. L'on peut affirmer dans cette perspective que la forme du roman en reflète la signification. La forme cahotique du récit démystifie en la contrefaisant grossièrement la fallacieuse harmonie formelle du roman africain traditionnel. Voici qui fonde la transparence des sources de ce roman. Le texte s'affiche comme le dire des griots. Il parodie aussi bien la Bible que le Coran, il procède tant du roman classique, du

roman policier que du roman pornographique. La création ne se pose plus en termes d'affrontement entre africanité et européenité. *Le Devoir de violence* se situe en-deçà de ces pratiques qui conduisent aux visites embarrassées, à la culture européenne et au devoir de brouillage de l'européanité des textes. *Le Devoir de violence* en transcendant les compartimentages culturels pose incidemment les prémisses du dialogue des cultures et d'une reformulation de l'authenticité. Cette conception ne nie pas la diversité culturelle, elle brise cependant le cadre étroit de la culture originelle pratiquée comme une prison. Cette philosophie de la création confère au problème des emprunts aux auteurs européens une signification particulière.

Une autre nouveauté chez cet auteur concerne le statut du narrateur. Les procédés utilisés par le narrateur pour convoquer d'autres textes dans le roman lui confèrent un statut particulier. Il convoque ces textes à travers un certain nombre d'embrayeurs qui sont susceptibles de lui fournir des prétextes pour lancer ou relancer tel ou tel développement. C'est dans cette perspective qu'il faut situer les multiples formules empruntées à la Bible, au Coran ou à la littérature orale qui ponctuent le récit : « *Quelques temps après, dit-on, défait par Isaac El Héït, et ne devant son salut qu'à la fuite, le tyrannique Saïf Moché Gabbaï de Honaïne – Dieu maudisse sa royauté !-vit le monde noircir devant ses yeux...* »⁽²³⁷⁾. De même, mais dans un autre registre, pour conclure une partie de l'épisode centré sur Schrobénus :

« *La négraille offrit par tonnes, conséquemment et gratis, masques et trésors artistiques aux acolytes de la « schrobénusologie » Ah... Seigneur, une larme pour la mentalité si célebrement bon enfant de la négraille ! Seigneur...par pitié !...makari ! makari !* »⁽²³⁸⁾ ou encore « *Et la tradition dit : « Homme, baisse le son de ta voix. Ne sais-tu pas que sa seigneurie royale Saïf Ben Isaac El Héït est présente partout à qui ne récite sa louange ?* »⁽²³⁹⁾.

Ces procédés confèrent au narrateur du *Devoir de violence* un statut sensiblement différent, de celui qui caractérise habituellement le locuteur à travers lequel s'exprime un romancier dans un récit à la troisième personne.

(237) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, page 13

(238) *Idem*, page 11

(239) *Idem*, page 17

Comme chez Balzac, le narrateur de Ouologuem est un narrateur omniscient mais le savoir qui est le sien n'est pas seulement celui de l'historien ou du « docteur ès sciences sociales » comme aimait à se définir Balzac. Il est d'abord d'ordre rhétorique et réside dans cette capacité à maîtriser les discours, privilège de ceux que l'on a appelés justement les « maîtres de la parole ». Et c'est sans doute par là que Yambo Ouologuem, le cynique, l'iconoclaste, demeure relié à toute une tradition culturelle. Même la notion de héros n'a plus la même signification que dans la littérature antérieure.

Le supposé héros, Saïf, par la mystification, arrive à faire croire qu'il est le messie annoncé. Il est censé venir de la dynastie séculaire des Saïfs. Saïf survit à l'aventure.

Mais la lutte de Saïf n'est pas perçue par le peuple ni par le lecteur comme héroïque. Saïf est le politique machiavélique, le potentat qui ne lésine pas sur les moyens pour conserver ses privilèges et son autorité alors que celle-ci est sensée être coiffée par une autorité plus puissante.

Et pourtant Saïf se place dans la lignée des héros. Prédestiné, il a la puissance surnaturelle et veut lutter contre la spoliation. C'est pour cela qu'il déclenche la guerre de résistance contre le colonisateur. Mais sa tentative de résistance échoue. Sa reddition n'est cependant pas une soumission. Elle est plutôt le départ d'une lutte de Géants à travers les ténèbres pour maintenir et même pour renforcer une autorité apparemment soumise. Et donc, grâce aux vipères aspics dressées et au poison, Saïf liquide tous ceux qui apparaissent comme des obstacles à son pouvoir. Saïf domine le jeu d'échec qu'est *Le Devoir de violence*. Il est maître du jeu qu'est la vie ou l'Histoire. Partout, c'est lui qui tire les ficelles. Même Raymond Spartacus de Kassoumi qui évolue en France pendant quelque temps reste un pion aux mains de Saïf qui mystifie tout le monde. Protégé par un destin qu'il mystifie aussi, il plane au-dessus de tout. Il se sert au besoin de ses hommes de main Wampolo et Kratonga, de simples tueurs comme on en rencontre dans les romans policiers occidentaux ou de la belle Awa qui rappelle les espionnes de Da Monzon de Ségou. Il semble que Saïf n'ait de véritable allié que lui-même, son habileté, son manque de

scrupules. Le destin - ou le hasard - les marabouts, les dresseurs de serpents, les tueurs et les espionnes : tout cela est au service de Saïf, non par dévouement mais comme de simples pions.

Des ennemis, Saïf en a. En tête, la colonisation, le pouvoir français. C'est pour cela qu'il élimine les agents de ce pouvoir : Chevalier, Vandame et Saignac. De même, il élimine tous les Africains qui, d'une façon ou d'une autre pouvaient mettre son autorité en danger : le marabout El Hadji Ali Gakoré, le sorcier Bourémi acheté par Vandame, Sankolo prêt à accuser Saïf de détenir des zombies transformés en esclaves.

Saïf ne lutte pas pour libérer son peuple mais pour conserver et son autorité et ses privilèges. Il ne lie pas la nation à sa lutte. Sa lutte se limite à l'intérêt individuel. Son combat n'est même pas nationaliste. Saïf qui a la force et la puissance du héros traditionnel et qui est conçu selon certaines modalités du héros épique traditionnel est donc un héros négatif. C'est sans doute pour ces raisons que Robert Pageard qualifie *Le Devoir de violence* d'œuvre « démystificatrice et anti-épique ».

Ce héros annonce le nouvel héroïsme des temps présents où le destin de l'Afrique échappe à l'Africain et où le héros, à défaut d'une victoire décisive, mène une lutte qui prend tout de suite les dimensions d'une épopée.

5 – LE STATUT DU PLAGIAT DANS *LE DEVOIR DE VIOLENCE*

Le plagiat devrait faire partie de la forme du récit mais vu l'importance des emprunts effectués et des récriminations de la critique à l'endroit de l'auteur, nous avons préféré traiter ce point à part.

Pour Ouologuem, le succès littéraire tient en deux points : il faut aborder une thématique englobant l'érotisme, le suspense, la violence et il faut, sans la moindre réserve faire l'usage systématique de l'emprunt.

Certes, la négrophobie du *Devoir de violence* a engendré son impopularité. Ce sont cependant les flagrants délits de plagiat qui ont été le plus exhibés par les détracteurs du romancier malien. *Le Devoir de violence* reproduit

donc manifestement et sans les signaler certains passages du *Dernier des justes* d'André Schwarz-Bart et *It's a battlefield* de Graham Greene.

Éric Sellin, dans un article paru en 1971 dans *Research in African literature*, mettait le premier en évidence les nombreux emprunts que Ouologuem avait faits au *Dernier des justes*⁽²⁴⁰⁾. Plusieurs passages étaient cités de façon littérale.

De son côté, le Times literary Supplement révélait, l'année suivante, un autre emprunt d'Ouologuem, mais cette fois à la littérature anglaise⁽²⁴¹⁾. L'auteur anonyme de l'article, confrontant les textes des deux œuvres, montrait que les pages 68-69 du *Devoir de violence* dans lesquelles l'administrateur Chevalier fait visiter sa demeure à Awa, étaient une reprise des pages 56-58 du roman de Graham Greene, *It's a battlefield*, paru chez Heinemann en 1934.

De fait, quand on applique la méthode de la littérature comparée au livre de Yambo Ouologuem, on se rend compte que l'écrivain emprunte à plusieurs sources. Classés en fonction du champ culturel auquel ils appartiennent, les ensembles suivants se dégagent de l'analyse : en premier lieu, comme nous venons de le dire plus haut, l'auteur emprunte à la littérature de fiction occidentale : Schwarz Bart ; G. Greene de Rimbaud (« *c'est le sort des Nègres d'avoir été baptisés dans le supplice* »⁽²⁴²⁾) par exemple. En second lieu, l'auteur emprunte à la fiction africaine écrite dans les langues européennes : à ce sujet le personnage de Raymond Spartacus Kassoumi, en particulier, peut être mis en parallèle avec de nombreux homologues (Climbié, Samba Diallo, Jean-Marie Medza etc).

On constate aussi la présence de la littérature ethnologique occidentale dans le roman à travers le personnage de Fritz Schrobénus dont le nom est évidemment calqué sur celui du célèbre Léo Frobénus.

(240) Éric Sellin « Ouologuem's blueprint for *Le Devoir de violence* » in *Research in african Literature*, vol 2, n°2, Fall 1971

(241) Times Literary supplement, n° 3662, 5 mai 1972, page 52

(242) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, page 27

Le Coran auquel il est fait de très nombreuses références ainsi que la Bible également très présente tout au long du roman, ne sont pas en reste. Les historiens arabes évoqués notamment à travers le Tarik el Fetach et le Tarich el Sudan ; la tradition orale africaine, derrière laquelle, à plusieurs reprises, le narrateur s'efface pour la citer telle quelle, forment le reste du puzzle. Mais les emprunts existaient déjà dans la littérature africaine. Ouologuem n'innovait pas en la matière. Pour preuve, on pourrait citer Cheikh Hamidou Kane qui, dans le chapitre V de la première partie de *L'Aventure ambiguë*, évoque le premier matin de la colonisation (« ceux qui débarquaient étaient blancs et frénétiques »⁽²⁴³⁾) en reprenant de près ce passage d'*Une saison en Enfer* de Rimbaud : « Les blancs débarquent. Le canon. Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler. J'ai reçu au cœur le coup de grâce »⁽²⁴⁴⁾.

Cependant, le plagiat opéré par ces deux auteurs dans leurs œuvres est minime par rapport à celui conçu par Ouologuem. L'écrivain pratique une intertextualité étendue et ne s'en cache manifestement pas. *Le Devoir de violence* a été profondément influencé par la philosophie de l'absurde dans sa version camusienne et singulièrement par *L'Exil et le royaume*. Disons à la décharge de l'auteur que le plagiat est la preuve de la possession totale de l'imitateur par le modèle imité et partant la forme achevée de l'aliénation. Affirmer cependant systématiquement à partir des indices relevés que Ouologuem est un plagiaire, c'est verser dans le contresens et faire fi de l'idéologie anticonformiste de l'écriture. Le plagiat montre ici l'intérêt du romancier pour les œuvres « copiées » mais cette pratique s'inscrit dans le registre global de la parodie. En fait d'écriture, il s'agit d'un jeu dans le jeu. La pratique d'Ouologuem relève du dévoilement des artifices de l'écriture africaine prétendument non aliénée. Ouologuem pratique le plagiat authentique d'auteurs européens pour démystifier le plagiat masqué des romanciers africains.

(243) Cité par Bernard Mouralis, « Un carrefour d'écritures : *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem » in *Nouvelles du Sud*, Paris, Silex, 1987, page 65

(244) *Idem, Ibidem*

Le Devoir de violence est donc un texte fort et authentique dans lequel Ouologuem initie un type d'écriture amalgamé mais soudé. C'est à juste titre que Bernard Mouralis y voit « un carrefour d'écritures »⁽²⁴⁵⁾.

La signifiante du roman comme sa signification repose sur la dynamique des contraires. Ouologuem en contrefaisant de manière caricaturale le roman traditionnel, ouvre la voie à un nouveau roman. Il crée l'angoisse et le sentiment de l'absurde chez créateurs et lecteurs, « de grands trous noirs » incitent à la reformulation de la problématique de la renaissance et à l'action.

En définitive, *Le Devoir de violence* présente un roman qui n'en est pas un. On peut le considérer à la fois comme un roman, une chronique historique, une légende épique avec un style robuste et violent qui emprunte largement à d'autres littératures. Il n'y a pas de personnage unique dont le destin se confond avec celui de l'Afrique ; aucun personnage ne domine l'univers romanesque.

Cette manière d'écrire qui fait appel à la peur, au sexe, à la démolition des idoles fera tâche d'huile, comme nous le constaterons chez les romanciers de notre corpus.

C - Ahmadou KOUROUMA

En 1970, année de l'organisation d'un mouvement francophone à la Conférence de Niamey, le roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, a constitué un événement à plusieurs titres. Tout d'abord, le texte, après avoir été refusé par tous les éditeurs français, avait été accueilli au Québec où il avait reçu en 1968 le Prix de la revue « Études françaises », créé pour récompenser une écriture française originale. Tellement originale qu'elle avait rebuté les éditeurs parisiens, qui ne se résoudront à le publier que deux ans plus tard. Or vingt ans après sa publication, ce texte est un des grands succès romanesques des éditions du Seuil (près de cent mille exemplaires en ont été vendus).

(245) Cité par Bernard Mouralis, « Un carrefour d'écritures : *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem » in *Nouvelles du Sud*, Paris, Silex, 1987, page 65

1 - Le genre et l'intrigue

Le genre est incertain et multiple. C'est un roman mais c'est aussi un livre qui illustre tous les genres : récit, essai, théâtre, poésie. On a parlé de documentaire, de pamphlet, de mélodrame, de poème épique.

L'intrigue ne présente pas une ligne très ferme. Les hiatus et l'imprécision temporelle viennent rompre le fil du récit, tandis que le surnaturel et le merveilleux des contes et des prodiges installent l'histoire dans une autre dimension. Nous retrouvons l'influence du conte dans le roman. Ahmadou Kourouma introduit dans un langage souvent très poétique, les forces de l'irrationnel, omniprésentes dans son univers malinké. C'est un des charmes de cette œuvre. Le surnaturel est partout ; pour les Malinkés, il fait partie du quotidien, il n'étonne pas. L'auteur le mêle habilement à des détails beaucoup plus réalistes ; il s'intègre aussi naturellement dans le récit que dans la vie des personnages. Dès la première page, nous sommes plongés dans cet univers, irréel pour les sceptiques, normal pour les Malinkés. Ibrahima Koné est mort.

« Comme tout Malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, grailonna, s'habilla et partit pour le long chemin pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. Sur des pistes perdues au plein de la brousse inhabitée, deux colporteurs malinkés ont rencontré l'ombre et l'ont reconnue. L'ombre marchait vite et n'a pas salué. Les colporteurs ne s'étaient pas mépris : « Ibrahima a fini » s'étaient-ils dit »⁽²⁴⁶⁾.

De même, le fatalisme dominant tend à dissoudre toute intrigue romanesque et celle-ci se fond également dans le monde intérieur des souvenirs et des réflexions entremêlés des personnages.

Le surnaturel et la vision fantastique y témoignent du rôle de l'imagination. Le symbole touche à la fois à l'écriture et au contenu. La tradition intervient à la fois comme matière (la civilisation malinké décrite) et comme style d'expression (en fournissant tout le matériau de la langue, des images et des formes). La verve de l'expression, caractérisée par l'exubérance, l'humour et la spontanéité du conteur.

(246) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 7

Les morts et les vivants cohabitent. Les colporteurs, la piste sont des réalités bien vivantes. L'ombre elle-même accomplit des gestes de vivant. Mais les hommes qui la rencontrent savent qu'il s'agit de l'ombre d'un mort. Et cette ombre, revient en ville suivre les obsèques, les funérailles du septième jour et celles du quarantième jour. Puis, elle repart en pays malinké « *où elle ferait le bonheur d'une mère en se réincarnant dans un bébé malinké* »⁽²⁴⁷⁾.

2 - Le traitement du héros

Ahmadou Kourouma est, en matière littéraire, un autodidacte : ancien tirailleur, devenu actuaire, il est l'un des spécialistes reconnus de l'assurance en Afrique francophone : le regard distancié qu'il pose sur la réalité sociale nourrit l'humour du romancier. La vision qu'il nous donne de l'indépendance, à travers un vieux chef Fama et son épouse Salimata, est bien réactionnaire. Fama déteste un monde nouveau dans lequel il n'a plus ni pouvoir ni statut.

Pour bien comprendre l'amertume de Fama, il importe d'établir le parallèle entre la fiction et la réalité telles que gérées par l'écrivain car Kourouma évoque des faits exacts, qui se sont déroulés dans la réalité.

L'épisode de Togobala et l'Histoire suggérée par les louanges adressées au dernier Doumbouya, résument le Horodougou et son aristocratie traditionnelle dans le Manding précolonial.

En effet, selon les explications de Marcellin Boka⁽²⁴⁸⁾, à partir du XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, le Horodougou apparaît comme une vaste zone qui se reconstruit vers le sud, en suivant les pistes qui vont vers la mer. Il sert de trait d'union entre le commerce et l'Islam malinké en zone préforestière, dans une espèce de « *limes aux marges du monde manding, dans les régions situées non loin des « Barbares » de la forêt* ».

(247) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 8

(248) Marcellin Boka, « Réalité historique et création romanesque dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma » in *Nouvelles du Sud, littérature africaine et Histoire*, Paris, Éditions NS, 1991, pages 131-133

Sa superficie est immense : il s'étend de la Sierra-Leone à la Côte d'Ivoire, avec des centres tels que Beyla, Touba, Séguéla, Mankono. Ces centres dont la plupart sont situés au débouché des pistes caravanières, constituent des lieux de stockage et des marchés des noix de cola.

C'est également à partir de ces centres que la vie économique et culturelle du monde manding rayonne sur les autres régions. Une aristocratie de souche malinké surimposée aux autochtones y exerce le pouvoir.

En effet, venus du Nord par vagues successives, ces Malinké ont créé des villages qui jouent le rôle de cités au sein de ces campagnes. Ils se livrent à de multiples activités : ils sont des colporteurs c'est-à-dire des commerçants ; ils sont marabouts c'est-à-dire hommes de religion, instruits de l'islam, ils sont guerriers. Ils ont aidé Samory à combattre le colonisateur. Mais l'aventure de Samory a bouleversé cette région et ses classes dirigeantes au début de la conquête coloniale. Un grand nombre de gens abandonnèrent leurs terres pour suivre Samory. Ils étaient loin de leurs bases.

Après la défaite de l'empereur, ces hommes ne purent opposer qu'une faible résistance à l'intrusion coloniale. Remplacés par une nouvelle aristocratie « coloniale », les vieux cadres vont développer leur action en direction des affaires c'est-à-dire du commerce. Cependant, le commerce dioula n'est pas florissant. De ce fait, l'aristocratie devenue essentiellement commerçante n'a pas toutes les possibilités de contrôler à son profit exclusif un espace commercial dont la direction ne lui appartient plus.

Au sortir de la colonisation et à l'entrée des indépendances, l'aristocratie ruinée peut espérer reconquérir ses bases économiques et recouvrer son ancienne suprématie politique. Mais la nouvelle armature politique et administrative ne saurait s'accommoder de cadres traditionnels techniquement et culturellement inadaptés au fonctionnement d'un État en voie de modernisation. La nouvelle politique économique ne favorise pas les activités d'ancien type dominées par l'esprit d'improvisation et l'empirisme traditionnel contraire à une mentalité économique moderne faite de rationalité et de précision ; dans un monde en pleine mutation où prédominent la mobilité sociale et la tendance au nivellement, où les fils

instruits passent à la Fonction publique et délaissent les entreprises familiales, la vieille couche marchande ne dispose plus des atouts des époques précédentes. La nouvelle société des indépendances ne peut satisfaire les anciennes classes dirigeantes affectées par un puissant courant de marginalisation. Certains de leurs éléments sont rejetés parce qu'ils s'attachent aux droites valeurs ancestrales d'honneur et de dignité incompatibles avec le nouveau code idéologique fondé sur la recherche de l'intérêt et du compromis. Fama n'arrive pas à se couler dans le nouveau moule social. Cependant, son ressentiment le rend lucide et la critique de l'indépendance est devenue de plus en plus actuelle, au fur et à mesure des échecs des nouveaux gouvernants : « *Nous pensions naïvement, à l'époque, que les indépendances allaient régler tous les problèmes* »⁽²⁴⁹⁾ disait Kourouma.

Toujours, selon Marcellin Boka⁽²⁵⁰⁾, l'écrivain remodèle ce personnage hérité de la tradition orale. Dès les premières pages du roman, la grandeur épique du prince du Horodougou s'effrite. Sa tentative désespérée de reconquérir son royaume à l'époque où l'Afrique féodale agonise sous les coups de boutoir des secrétaires du parti unique et des directeurs de coopératives, apparaît brusque et grotesque. D'avance, elle est vouée à l'échec. Comme d'autres héros du roman africain, ce personnage est saisi dans la dynamique de l'Histoire. Fama symbolise tout simplement la mort de la féodalité. La situation de Fama est traduite par le concept lukacsien de « héros problématique ». Mais dans l'ensemble, c'est l'arrière-plan social qui éclaire le statut de Fama et des autres « désadaptés » des « soleils des indépendances ». L'auteur réintroduit ici, sous le couvert d'étude thématique, des éléments de réflexion sociopolitique esquissés au début de l'ouvrage.

L'hypothèse sous-jacente à cette analyse est que le roman comporte une critique sociale qui « *est le fait de l'auteur (Ahmadou Kourouma) pas celui de son héros* »⁽²⁵¹⁾.

(249) Cité par Alain Ricard, « La fiction narrative : le sable de Babel » in *Littérature d'Afrique noire ; des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, page 246

(250) Marcellin Boka, « Réalité historique et création romanesque dans les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma » in *Nouvelles du Sud, littérature africaine et Histoire*, Paris, Éditions NS, 1991, pages 131-133

(251) *Idem, Ibidem*

Le critique va donc s'efforcer de rendre compte de ce que « semble penser l'auteur » : sur la société malinké, sur la tradition, sur la condition de la femme, sur le parti unique, sur la religion... Il s'agit d'un délicat problème d'interprétation qui oblige à reconsidérer la question de « réalisme » en littérature. Marie-Paule Jousse sollicite le point de vue de Kourouma avec tact et habileté. Ainsi ce jugement qui résume toute la pensée sociale de l'œuvre :

« Ahmadou Kourouma met en évidence les tares d'une société en pleine mutation, mutation qui selon lui est plutôt mal dirigée. Il est visible qu'il ne croit guère aux institutions : qu'elles soient anciennes ou récentes, elles se révèlent génératrices d'injustices et de misère »⁽²⁵²⁾.

3 - La parole malinké de Kourouma

Kourouma n'a pas seulement dénoncé les illusions de ceux qui pensaient que l'indépendance allait tout régler, il a aussi mis en question l'écriture française en Afrique :

« La langue française est entourée d'une grande dévotion. Objet d'une sorte de fétichisme stérile qui a hypothéqué jusqu'à ces derniers temps les travaux d'écrivains non-français, mais possédant en elle leur unique moyen d'expression... Le style qu'on veut bien m'accorder vient du fait que je ne cherche pas à endiguer le flot de jeux de mots africains, mais à le canaliser »⁽²⁵³⁾.

De même que Louis Ferdinand Céline a créé un style écrit à partir du langage parlé populaire parisien, de même, Ahmadou Kourouma a créé un style écrit à partir de la langue et du parler malinkés. Cette langue malinké peut se résumer en distinguant les aspects suivants : l'insolite, le réalisme, le lyrisme et la poésie. L'insolite est dans les hardiesses des innovations syntaxiques, des néologismes, dans le vocabulaire local.

(252) Marie-Paule Jousse, *Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Étude critique, Paris, Nathan, NEA, 1984, page 88

(253) Cité par Alain Ricard, « La fiction narrative : le sable de Babel » in *Littérature d'Afrique noire ; des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, page 246

Mais il se traduit également par les images nouvelles, par la puissance et la variété du rythme.

Le réalisme est celui du style parlé, avec ses autocorrections, ses interjections, la transcription des salutations. C'est la vérité vivante des portraits, des descriptions et des images. Il se situe aussi dans la crudité du vocabulaire et dans la saveur des proverbes.

La puissance et la violence sont marquées par les jurons, les injures et imprécations, par les exclamations et interrogations, par les images réalistes ou la description précise des faits cruels, par l'ironie et la satire et, sur le plan stylistique, par la variété du rythme, l'abondance et l'accumulation.

Le lyrisme est favorisé par l'abondance des monologues intérieurs, la prédominance des sentiments personnels tels que les obsessions ou les ressentiments. Il s'exprime dans l'incantation des répétitions et des énumérations comme dans la verve et l'invention des personnages ou du narrateur lui-même.

La poésie, sur un plan étroitement formel, est dans les images, la suggestion des bruits et des mouvements par le rythme et les sonorités, dans les symboles, les visions et les transfigurations du réel.

On relève de nombreuses comparaisons parfois lestes, toujours pittoresques. Elles font appel à des réalités faciles à visualiser par le lecteur. Le rapprochement entre le comparé et le comparant est presque toujours ironique : « *Comme la feuille avec laquelle on a fini de se torcher, les indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches* »⁽²⁵⁴⁾.

Le langage métaphorique est tout aussi subtil ; les métaphores pléthoriques et poétiques : « *Et le matin d'harmattan comme toute mère commençait d'accoucher très péniblement l'énorme soleil d'harmattan* »⁽²⁵⁵⁾.

(254) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 22

(255) *Idem*, page 121

Il en est de même de l'audace des proverbes développés parfois jusqu'au niveau du conte. Les expressions proverbiales, inventées par l'auteur ou puisées dans le fonds culturel malinké sont des considérations morales, des conseils de sagesse, de vérités d'expérience ou de règles morales, des manifestations du bon sens populaire. Elles s'intègrent parfaitement dans le déroulement du récit auquel elles ajoutent verve et truculence et rappellent la tradition orale. Fama qui se prépare à se mettre en colère car on vient de l'insulter réagit en disant ceci : « *A renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez* »⁽²⁵⁶⁾, une manière de signifier qu'il est obligé de riposter pour rétablir sa dignité. Ces proverbes contribuent fortement à créer le ton de l'œuvre. La formule proverbiale apparaît dans cette œuvre comme un mode d'expression naturel du narrateur. Elle favorise l'adhésion du lecteur au récit. En effet, le langage proverbial crée un consensus philosophique, sinon culturel, pour un lecteur d'une autre sphère culturelle. Accepter la vérité du proverbe et admettre son adéquation à la situation décrite, c'est reconnaître la sagesse des interlocuteurs (personnages ou narrateur) et vérifier, sinon découvrir, la vérité universelle du récit. Il est intéressant de faire cas des chansons qui parcourent le récit de Kourouma. Dans ce roman, les textes des chansons ont plutôt une valeur documentaire et révèlent l'intérêt de l'auteur pour sa culture qu'il désire à son tour faire connaître. Mais leur apparition n'est ni gratuite ni superficielle. Ils s'intègrent au roman parce qu'ils surgissent à des moments de disponibilité totale des personnages : c'est quand il est seul avec lui-même que le personnage retrouve son fonds culturel comme une dernière ressource qui lui permet de se ressaisir et de traduire son émotion.

Pour terminer sur ce point, nous ferons remarquer que Kourouma a tellement fait cohabiter le français et le malinké que Joseph Mlanhoro est fondé à dire que : « *Les Soleils des indépendances, c'est la coexistence du signifiant français et du signifié malinké ; du mot français appliqué à une réalité malinké* »⁽²⁵⁷⁾.

(256) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 12

(257) Joseph Mlanhoro, « Puisqu'il faut conclure » in *Essai sur les Soleils des indépendances*, NEA, 1977, page 6

Le texte laisse affleurer en de multiples endroits la parole malinké qui se projette dans le discours français, ce qui aboutit à des trouvailles verbales particulièrement heureuses. L'auteur explique son état d'esprit au moment de la rédaction de son livre en ces termes :

« Lorsque j'ai commencé à écrire Les soleils des indépendances, Fama m'est apparu fade et ce n'est que lorsque je l'ai fait en malinké qu'il a pu avoir tout son relief. Dans les parties dialoguées, le français de France ne pouvait pas convenir »⁽²⁵⁸⁾.

Tout le récit s'élabore dans cette tonalité qui, à la palette des procédés communs (répétitions, mots dialectaux, interjections, parenthèses) préfère l'audace du proverbe local développé jusqu'au niveau de l'anecdote ou du conte. Outre ce travail sur le proverbe, il y a lieu de remarquer l'effort pour faire rendre un son neuf à l'image ou à la composition.

Tout le roman résonne de la tonalité malinké qui éclate principalement autour de constructions syntaxiques marginales et des curiosités sémantiques qui, néanmoins, demeurent très explicites. Au hasard des pages, le lecteur est frappé par des expressions du genre « *elle prie des sourates pieux* »⁽²⁵⁹⁾.

On note le caractère inapproprié du verbe « *prier* » et l'adjectivation devenue pléonastique du vocable « *pieux* ».

Dans la phrase « *tout s'arrange doux et calme* »⁽²⁶⁰⁾, on note l'emploi impropre comme adverbe des adjectifs « *doux* » et « *calme* ».

Ailleurs, la grammaire la plus simple est souvent mise à rude épreuve comme cela apparaît à travers la phrase suivante, dont l'incorrection de la préposition agacerait le lecteur non locuteur d'une langue négro-africaine : « *elle s'effondrait dans la natte* »⁽²⁶¹⁾.

(258) Cité par Bernard Magnier, « Interview avec Ahmadou Kourouma », in *Notre Librairie*, Littératures de Côte d'Ivoire N°87, Avril-juin 1987, page 12

(259) Cité par Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 59

(260) *Idem, Ibidem*

(261) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 37

Dans le même registre de la distorsion du français classique, Kourouma use adroitement de ces africanismes répandus sur le continent noir tels que « posséder la raison » pour dire « avoir raison ». Le « viol » de l'usage littéraire opéré par Kourouma n'a pas manqué d'embarrasser, comme nous le disions tantôt, voire de choquer plusieurs de ses lecteurs de la première heure.

L'utilisation de la parole malinké est donc l'utilisation des formes codifiées de la parole et pas seulement de simples expressions idiomatiques.

On sait que Kourouma a séduit ses lecteurs bien plus par l'originalité de sa création linguistique que par la pertinence des phénomènes culturels évoqués. Marie-Paule Jousse confirme qui consacre toute l'attention voulue à la langue et à l'écriture du romancier. Elle montre comment cette langue restitue à merveille l'univers malinké. En impliquant le lecteur dans le récit, comme dans les contes, en passant sans transition du réalisme au merveilleux, en usant de toutes les ressources stylistiques issues du terroir (proverbes, métaphores, comparaisons), Kourouma recrée le ton et le rythme de la langue orale utilisée par les Malinkés.

Mais certaines expressions insolites généreusement distribuées dans le roman pourraient faire douter le lecteur des connaissances grammaticales de Kourouma et du caractère élaboré de son style. S'appuyant sur une confiance du romancier lui-même, Marie-Paule Jousse indique que le romancier a certes réfléchi en malinké « *mais il est non moins certain qu'il connaît parfaitement toutes les ressources de la langue française* »⁽²⁶²⁾.

Cette mise au point est destinée sans doute à mettre fin à l'interminable controverse sur le « génie » de Kourouma. Il est cependant intéressant de mettre ce jugement en regard d'un point de vue plus réservé, cité parmi les sujets de dissertation proposée aux élèves :

« *L'essai de Kourouma, chef-d'œuvre assez original, nous en convenons, présente cependant des limites. Son roman est un amalgame de français classique et de français malinkéisé. Son entreprise tient plutôt du défoulement linguistique. Nous éprouvons du plaisir à lire ce français*

(262) Marie-Paule Jousse, *Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Étude critique, Paris, Nathan, NEA, 1984, page 88

mais nous ne saurions l'accepter dans les copies de nos élèves ou de nos étudiants » ⁽²⁶³⁾.

Pour Roland Barthes « *l'appréhension d'un langage réel est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain* » ⁽²⁶⁴⁾.

C'est souligner la portée significative de l'attitude de celui qui choisit d'inventer une langue plus adaptée à sa culture et à son tempérament. Cette portée est culturelle et politique. Avec *Les Soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma « *a ramené la littérature à une problématique du langage* » ⁽²⁶⁵⁾ pour reprendre une formule du même Barthes. Son livre a déplu et embarrassé (et même) des Africains parce que c'est la langue d'un Africain qui a récupéré sa parole, qui parle sa langue sans imiter l'Européen, qui force l'Européen à faire l'effort de la comprendre et de l'admettre.

En même temps, Ahmadou Kourouma rend hommage à la langue française. Non pas en la pratiquant comme un Lettré parisien, mais en montrant qu'elle est capable de traduire les inflexions de l'âme africaine, les proverbes, sentences et images. Il ose ne pas mettre entre guillemets les expressions d'un français d'Afrique. Par là, il fait acte d'indépendance culturelle.

4 - Le narrateur

Le statut du narrateur dans *Les Soleils des Indépendances* est défini par la place prédominante accordée au récit : le narrateur est celui qui présente, qui dirige commente l'histoire, dialogue avec le lecteur. Tout ce qui entrave ce rôle est évité ou neutralisé ; les discours indirects et semi-directs dominant ; les discours directs sont raccourcis ou résumés.

(263) Cité par Marie-Paule Jousse, *Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Étude critique, Paris, Nathan, NEA, 1984, page 107

(264) Cité par Jean-Claude Nicolas, *Comprendre les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Les Classiques africains, 1985, pages 180-181

(265) Cité par Alain Ricard, « La fiction narrative : le sable de Babel » in *Littérature d'Afrique noire ; des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, page 249

Nous retrouvons cela dans des propositions telles que : « *elles se disaient tout cela et d'autres paroles encore* »⁽²⁶⁶⁾ ; « *Babou retournait ces deux thèmes et d'autres lieux communs* »⁽²⁶⁷⁾.

La vie du discours oral est reconstituée par les nombreux tours exclamatifs et interrogatifs qui recréent l'ambiance de familiarité, de complicité affective de la situation orale. Le récit présente d'ailleurs un caractère parlé. Il lui est donné par les approximations, les autocorrections telles que : « *il rencontra, ou mieux, un génie se révéla à Balla, donc c'est possible, d'ailleurs sûr que...* »⁽²⁶⁸⁾ ; « *les boubous blancs, bleus, verts, jaunes, disons de toutes les couleurs* »⁽²⁶⁹⁾ ou les précisions parenthétiques (*dès que l'Ancienne donnait...*)⁽²⁷⁰⁾ ; (*elle commençait généralement avant le coucher du soleil*)⁽²⁷¹⁾.

Les nombreuses interpellations du lecteur rappelle le dialogue avec le public qui s'instaure habituellement dans la situation orale : « *Avez-vous couché un tara ?* »⁽²⁷²⁾ ; « *Savez-vous ce qui advint ?* »⁽²⁷³⁾. Ce caractère de dialogue est aussi suggéré par la fonction phatique de certaines expressions : « *avez-vous bien entendu ?* »⁽²⁷⁴⁾ « *mais attention ! Mais cela nous nous rappelons que Balla savait le faire* »⁽²⁷⁵⁾.

L'illusion de la présence physique du public est entretenue avec insistance : « *Heureusement pour chacun de nous, il n'y avait rien à sa portée ; contourmons les danses* »⁽²⁷⁶⁾. Le public est même observé : « *vous paraissez sceptique !* »⁽²⁷⁷⁾.

(266) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 152

(267) *Idem*, page 134

(268) *Idem*, page 122

(269) *Idem*, page 13

(270) *Idem*, page 155

(271) *Idem, Ibidem*

(272) *Idem*, page 152

(273) *Idem*, page 23

(274) *Idem*, page 101

(275) *Idem*, page 190

(276) *Idem*, page 143

(277) *Idem*, page 9

On a souligné la portée de cet aspect du récit. Ahmadou Kourouma change le rôle des lecteurs. Il les implique directement et physiquement dans le récit. En effet, des procédés comme l'emploi de la première personne du pluriel : « *asseyons-nous et restons* »⁽²⁷⁸⁾ renforcent cet appel à la participation du public. Celui-ci est même pris à témoin : « *dites-le moi, cela était-il vraiment nécessaire ?* »⁽²⁷⁹⁾.

C'est une façon d'impliquer le lecteur, de le faire participer au récit, d'établir un dialogue avec lui. Dans les contes traditionnels, le conteur s'interrompt de temps en temps pour communiquer avec ses auditeurs. C'est l'occasion pour lui de ponctuer les temps forts de l'action, de réveiller l'attention, d'entraîner l'adhésion des sceptiques, de donner à chacun le sentiment qu'il est actif, si ce n'est acteur.

Kourouma utilise donc de temps en temps ce procédé inhabituel dans le roman. Il interpelle à différentes reprises son lecteur ; certes, il n'obtient pas de réponses directes mais cela ajoute à l'originalité de son style.

Aussi nombreuses qu'elles soient, les interventions directes du narrateur sont suffisamment isolées pour présenter une valeur de rupture dans le récit. Elles contribuent à définir le caractère raconté du roman, mais elles conservent toujours un effet de surprise. Le narrateur influence également les modalités du récit lorsqu'il annonce l'orientation que va prendre celui-ci : « *nous viderons dans la suite le sac de ce vieux fauve* »⁽²⁸⁰⁾ ; termes que l'intéressé reprend plus loin, comme pour confirmer cette prééminence du conteur omniscient « *je suis un vieux fauve* »⁽²⁸¹⁾. Mais il peut, au contraire, sembler ne plus maîtriser le récit et il s'interroge sur les faits : « *Mais alors pourquoi ? Pourquoi chacun préparait-il une confrontation brutale ?* »⁽²⁸²⁾.

(278) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 143

(279) *Idem*, page 146

(280) *Idem*, page 105

(281) *Idem*, page 111

(282) *Idem*, page 132

Le narrateur prend ses distances avec le récit et avec le personnage de Fama quand il désapprouve la conduite de celui-ci : « *tout cela constituait des cris d'alarme que Fama aurait dû entendre* »⁽²⁸³⁾. Mais on le voit aussi se rapprocher du personnage jusqu'à dialoguer avec lui dans l'émouvant échange du délire final : « *N'as-tu rien entendu, Fama ? Tu vas à Togobala...ton cortège est doré. Non, je ne le veux pas doré – donc argenté* »⁽²⁸⁴⁾.

Le narrateur est également garant de l'authenticité culturelle du récit.

D'abord par des protestations solennelles de vérité « *Si l'on n'était pas dans les ères des indépendances, je vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine* »⁽²⁸⁵⁾.

Ensuite, en installant le lecteur dans le rôle du public étranger à qui cette compétence est donc nécessaire « *Qui n'est pas malinké peut l'ignorer* »⁽²⁸⁶⁾.

Sa compétence s'affirme dans les nombreux renseignements qu'il fournit, d'un ton parfois solennel.

La compétence, c'est également connaître que le narrateur possède des personnages. Il s'insinue en eux par le monologue intérieur, il épouse leur langage jusque dans les interjections « *les euh ! euh ! euh ! de Balla* »⁽²⁸⁷⁾ et connaître leurs moindres sensations physiques.

Ses commentaires moralisants : « *une certaine crânerie nous conduit à notre perte* »⁽²⁸⁸⁾ et ses aphorismes « *mais l'homme se presse, sinon la volonté et la justice divines arrivent toujours tôt ou tard* »⁽²⁸⁹⁾ en font le dépositaire d'une sagesse qui appelle l'adhésion du lecteur.

(283) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 157

(284) *Idem*, page 194

(285) *Idem*, page 9

(286) *Idem*, page 13

(287) *Idem*, page 111

(288) *Idem*, page 146

(289) *Idem*, page 23

5 - Les titres

Ahmadou Kourouma cultive l'art d'intriguer le lecteur. Cet art apparaît essentiellement dans le choix des titres de chapitres, tous aussi savoureux et énigmatiques les uns que les autres.

Dès le premier titre « *le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir* »⁽²⁹⁰⁾, l'auteur utilise un adjectif inusité en français moderne, « déhontée » (en langue courante « éhontée ») dont l'emploi frappe. Kourouma éveille ainsi l'intérêt de son lecteur qui a grande envie de percer l'énigme ; il l'implique dès le début dans le récit qui va commencer.

En comparant les titres des chapitres des « *Soleils des indépendances* » à des titres de contes africains connus, on a fait remarquer combien ils se rapprochaient également de la tradition. Ces titres constituent des textes autonomes avec leur forme propre : interrogation, phrase nominale, récit, nuances humoristiques ou graves.

Ils ne résument pas vraiment l'action, mais soulignent, de manière énigmatique, un épisode important du chapitre en reprenant une phrase du texte légèrement modifiée. Ces titres relancent l'intérêt du lecteur en introduisant dans l'œuvre une atmosphère de suspense, de mystère. De poésie aussi, car ce sont des poèmes en eux-mêmes avec la recherche d'allitérations (*le cou chargé de carcans ou les colliers du chien chasseur de cynocéphales*)⁽²⁹¹⁾, les figures de style etc.

On le voit donc, l'on n'est pas brutalement passé du roman de la première génération à celui de la seconde génération. Entre le roman africain francophone de la première génération et celui de la deuxième génération, il existe un pont constitué par des écrivains, initiateurs de cette nouvelle écriture.

(290) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 11

(291) *Idem*, page 32

Ceux que nous avons appelé les fondateurs du Nouveau Roman Africain francophone, en l'occurrence Charles Nokan, Yambo Ouologuem et Ahmadou Kourouma, ont ouvert la voie à une nouvelle façon d'écrire en Afrique francophone. C'est la raison pour laquelle, nous retrouverons chez les romanciers dont nous étudions les œuvres, une impression de style, un air de déjà-vu. En ce sens, la violence d'Ouologuem et la pratique de l'intertextualité étendue connaîtront des émules, la phrase malinké aura déjà été utilisée pour créer le renouveau. Le mélange des genres dans le roman ne sera plus une innovation ainsi que la poésie dans les titres par exemple. Mais ce sera une véritable rupture avec l'écriture de la première génération, ce qui fait essentiellement l'objet de notre propos.

Dans les chapitres suivants, nous allons voir au détail près ce que nos romanciers ont pu emprunter à ce qu'ils ont trouvé en l'état et ce qu'ils ont pu ajouter eux-mêmes qui a finalement pu créer leur style propre.

En quoi l'auteur de *Monnè, outrages et défis* fabrique-t-il du neuf avec du vieux ? Comment à partir d'un thème désuet, bâtit-il une écriture novatrice ? En quoi *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi se présente-t-elle comme un récit échevelé et une écriture enchevêtrée ? Qu'est-ce qui transcende dans l'écriture de cette fresque picrocholienne ? Quelle esthétique romanesque se dégage du *Pleurer-rire* ?

Pour répondre à ces questions, nous allons nous atteler à présent à une confrontation de l'organisation textuelle des romans à savoir leurs structures externe et interne, la narration qui leur sert de fil conducteur, les personnages et leur signification, le temps et l'espace qui meublent les textes.

CHAPITRE 2 : STRUCTURE ET PROCÉDES NARRATIFS

Le premier élément d'analyse de ces ouvrages sera la structure. Dans la structure, nous prenons en compte la structure externe et la structure interne. À la lueur de la méthode du structuralisme, nous traiterons dans la structure externe de la répartition des chapitres, des titres et de la présentation extérieure des œuvres tandis que la structure interne s'intéressera à l'organisation interne des ouvrages c'est-à-dire la composition et les mouvements internes des textes.

I - LA STRUCTURE

A - STRUCTURE EXTERNE

1 - Présentation des chapitres

Monnè, outrages et défis⁽²⁹²⁾ publié par les Éditions du Seuil en 1990 est un roman de 290 pages composé de (6) parties constituées comme suit :

- 1^{ère} partie = 51 pages (4 chapitres)
- 2^{ème} partie = 53 pages (3 chapitres)
- 3^{ème} partie = 52 pages (3 chapitres)
- 4^{ème} partie = 52 pages (3 chapitres)
- 5^{ème} partie = 38 pages (2 chapitres)
- 6^{ème} partie = 44 pages (2 chapitres)

On constate une distribution relativement équilibrée dans la structure externe de ce livre. On note cependant que la vitesse du récit s'accélère au fil des parties et l'on passe ainsi de 4 chapitres à 2 chapitres, le récit se concentrant au fur et à mesure qu'il tend vers sa finalité. Autant l'auteur s'étend sur le phénomène de la colonisation (268 pages), autant il relate à une vitesse fulgurante le parti unique et ses corollaires (18 pages).

(292) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990

Le roman *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, également édité aux Éditions du Seuil en 1979, est un roman de 192 pages réparties en 9 chapitres.

Ces chapitres non-titrés se présentent comme tels :

- 1^{er} chapitre : 22 pages
- 2^{ème} chapitre : 41 pages
- 3^{ème} chapitre : 11 pages
- 4^{ème} chapitre : 17 pages
- 5^{ème} chapitre : 37 pages
- 6^{ème} chapitre : 5 pages
- 7^{ème} chapitre : 12 pages
- 8^{ème} chapitre : 17 pages
- 9^{ème} chapitre : 20 pages

Dix pages précédant ces chapitres complètent le nombre de pages à 192. On constate une répartition moins équilibrée entre les chapitres.

Trois chapitres, les chapitres 2 (41 pages), 5 (37 pages) et 6 (5 pages) sont nettement inégaux. Ces chapitres relatent pour l'essentiel la folie des potentats de la Katamalanasia. Constatons que le 6^{ème} chapitre qui ne comporte que 5 pages est répétitif des actes des Guides.

Enfin, les chapitres débutent simplement par des blancs typographiques.

En ce qui concerne la structure externe du roman *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, on constate que l'intérieur de l'œuvre est régi par un système graphique ternaire : les cinquante-six (56) chapitres (qu'il serait fastidieux d'énumérer ici) de l'histoire du pouvoir au Pays, exercé par Tonton, le maréchal Bwakamabé Na Sakkadé, le chef tout-puissant, se présentent dans la formule usuelle du genre, c'est-à-dire des caractères romains de dimension « bas de casse gras ».

Par ailleurs, le narrateur nous livre des pans de sa vie privée, dans dix-huit (18) morceaux lyriques consignés en italique.

De même, le « Sérieux avertissement » qui tient lieu de préface et l'épilogue qui clôt le roman, sont rédigés en italique.

Selon Pierre Duplan,

« Son emploi (l'italique) seul ou en complémentarité du Romain, dénote des relations plus intimes avec le lecteur, pour des expressions plus secrètes ou plus sensibles ; ce qui explique son emploi assez fréquent en poésie. Il en découle naturellement une notion de distinction, qui peut aller jusqu'au maniérisme »⁽²⁹³⁾.

Par la suite, à un moment donné du récit, l'écrivain s'arrête pour procéder à une sorte de mise au point. Un témoin des événements racontés, « l'ancien directeur de cabinet de Tonton » analyse le roman et donne des compléments d'information au narrateur dans une graphie utilisant le caractère romain avec des dimensions plus réduites, bas de casse demi gras (pages 51 et 52).

Signalons enfin que les trois cent dix-huit pages (318) pages du *Pleurer-rire*, édité par Présence africaine en 1982, comportent des chapitres non-titrés.

Si les chapitres dans *La Vie et demie* et *Le Pleurer-rire* ne sont pas titrés, il n'en demeure pas moins qu'ils soient nettement délimités.

Nous sommes donc fondée à dire qu'à ce niveau-là, ces trois (3) ouvrages se présentent comme des œuvres fermées à l'instar de celles de la première génération.

2 - Paratextes

a- Titres

La transformation entreprise dans le projet romanesque des écrivains de la seconde génération se confirme aujourd'hui jusqu'au niveau des éléments souvent secondaires que constituent les titres des œuvres.

(293) Pierre Duplan, « Pour une sémiologie de la lettre », in *l'Espace et la lettre*, Cahiers Jussieu 3, Paris UGE 10/18, 1977, pp 323 et 324

Le titre installe les premiers rapports entre l’auteur et le lecteur, il
« inaugure une modalité de la narration »⁽²⁹⁴⁾.

Nous avons vu plus haut que la titrologie des récits réalistes des
prédécesseurs relevait d’une typologie simple : nom d’un personnage, sujet
du livre ou situation socio-professionnelle du héros.

Ahmadou Kourouma innove avec son titre « Monnè, outrages et défis » où
il juxtapose un emprunt lexical malinké (monnè) avec d’autres vocables
français qui viennent en appui.

En effet, « outrages » et « défis » sont l’explication de « monnè » (ou
tentent de l’expliquer) qui devient du coup plus accessible, moins
hermétique à la compréhension. Là réside l’originalité de ce titre qui est un
condensé de tous les sentiments qu’éprouveront les protagonistes de ce texte.

Il en va autrement pour les titres des chapitres ou intertitres qui méritent eux
aussi une attention particulière. Jusque-là, les titres que les auteurs
donnaient à leurs différents chapitres étaient des mini-résumés de ces
chapitres. Ils en condensaient le contenu. Pour ce faire, ils tenaient en un
mot ou en un groupe nominal.

Ici, il en va autrement. Ces titres constituent des textes autonomes avec leur
forme propre. Chez Ahmadou Kourouma, le titre est une phrase nominale
(«*Les saisons d’amertume ennuyeuses et longues d’interminables moments
de silence*»⁽²⁹⁵⁾); un proverbe («*Celui qui s’engage à tisser un coutil pour
couvrir la nudité des fesses de l’éléphant s’est obligé à réussir une œuvre
exceptionnelle*»⁽²⁹⁶⁾;

(294) Cité par Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures africaines ; romanciers de la
seconde génération* ; Paris, L’Harmattan, 1986, page 62

(295) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 159

(296) *Idem*, page 53

une figure de style (« *Nos larmes ne seront pas assez abondantes pour créer un fleuve, ni nos cris de douleur assez perçants pour éteindre des incendies* »⁽²⁹⁷⁾ ; un récit (« *Elle dormait, quand les esprits des enfants disparus l'ont appelée et réveillée pour lui demander de ne jamais plus se coucher avant qu'elle n'ait congratulé le député* »⁽²⁹⁸⁾) ; des nuances graves (« *Chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symboles, les Diabaté retournent réapprendre l'Histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses* »⁽²⁹⁹⁾) ; une interpellation (« *Arrêtez! nous sommes limités et n'achevons jamais les œuvres infinies* »⁽³⁰⁰⁾). L'innovation dans les titres par rapport à ce qui a déjà existé, c'est aussi la reprise d'une phrase du texte légèrement modifiée (par exemple, le titre du chapitre 13 est (« *Si le ton du Pardonnateur se retrouve dans le tam-tam, jamais il n'a été entendu dans la détresse perpétuelle de ceux qui ne peuvent plus aimer* »⁽³⁰¹⁾).

On a juste rajouté l'épithète « perpétuelle » et interverti le verbe « savent » par « peuvent » dans la phrase du texte pour obtenir le titre du chapitre.

Ces titres relancent l'intérêt du lecteur en introduisant dans l'œuvre une atmosphère de suspense ou de mystère (« *La lune s'était singularisée de façon qu'elle ne se présente qu'une ou deux fois à un homme dans une vie* »⁽³⁰²⁾) ; une atmosphère de poésie car ce sont des poèmes eux-mêmes avec la recherche d'allitérations (« *Dans ce monde, les lots des femmes ont trois noms qui ont la même signification : résignation, silence, soumission* »⁽³⁰³⁾) ou bien relèvent de la simple beauté inanalysable de l'image malinké (« *Les vautours évitaient de le survoler, les soleils ne se couchaient plus pour lui et il n'approchait pas une femme plus d'une fois pour lui appliquer un enfant* »⁽³⁰⁴⁾).

(297) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 20

(298) *Idem*, page 225

(299) *Idem*, page 159

(300) *Idem*, page 28

(301) *Idem*, page 202

(302) *Idem*, page 107

(303) *Idem*, page 130

(304) *Idem*, page 88

Les titres de *Monnè, outrages et défis* sont surtout des emprunts à la littérature orale. Ils constituent, en fait, la première étape du ressourcement de l'auteur.

Ainsi, on peut affirmer qu'en matière de titrologie, Ahmadou Kourouma s'écarte des sentiers battus, crée une nouvelle manière de désignation du texte et des chapitres.

Dans le cas de *La Vie et demie*, on peut tout de suite affirmer que ce titre n'est pas une porte ouverte sur la compréhension et à la lecture, loin s'en faut. Il refuse de s'octroyer une valeur programmatique, de s'installer dans les prévisions de l'à-venir à l'instar des romans de la première génération. Cependant, des exégètes en donnent une explication.

Au cours de sa présentation de *La Vie et demie* comme une écriture en liberté, Kouamé Kouamé, de l'Université de Cocody, nous apprend, dans l'ouvrage *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, que le

« titre de l'œuvre, le syntagme « la vie et demie », à travers sa morphologie et sa substance sémantique, sa valeur dénotative, est réaliste mais culturellement incolore, son africanité n'est pas surdéterminée, du moins à la manière des titres tels que « Le Fils du fétiche », « Les Bouts de bois de Dieu »⁽³⁰⁵⁾.

Kouamé Kouamé soutient que le titre de Sony Labou Tansi comporte pourtant une dose de réalisme lorsque l'on considère séparément les termes « vie », « demie » qui, mis ensemble ont un sens énigmatique.

Concrètement, le syntagme « la vie et demie », particulièrement valorisé par le terme « demie » traduit tout ce qui reste à faire (l'inachevé) pour que « la vie qui est la somme de deux composantes (l'être biologique mais aussi l'esprit) soit totale. Le clair-obscur du titre est emblématique du sens général de l'œuvre et épouse le système des titres de son époque, à savoir la surdétermination de leur engagement socio-politique »⁽³⁰⁶⁾.

(305) Kouamé Kouamé, « Sony Labou Tansi et le problème de la liberté », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection francophonies, Limoges, Pulim, 2003, page 287

(306) *Idem, Ibidem*

Pour Jean-Michel Devésa, dans *Sony Labou Tansi, Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, ce terme de « la vie et demie » est antérieur à l'écrit lui-même. À la page 75 de son livre, il nous explique que l'écrivain était un ami de l'ancien Président Massemba-Débat qu'il avait connu à Boko : « *J'étais un très grand ami de Massemba-Débat, notre deuxième président. A Boko, où je suis resté trois ans, on a beaucoup discuté, parlé ensemble. J'avais même pensé lui consacrer un livre* »⁽³⁰⁷⁾.

À Mindouli où il réside pour son travail, une nuit, Sony voit en songe quelque chose de singulier et d'oppressant.

« *Moi, je crois beaucoup au rêve. On est inconscient mais si, après, on fait attention il y a des choses qu'on peut voir* »⁽³⁰⁸⁾.

Sony a rêvé que quelqu'un lui apportait deux costumes, une veste « léopard » tachée de sang dans laquelle il a reconnu celle du Président en exercice, le Président Marien Ngouabi, et un costume « civil » qui était celui de Massemba-Débat.

Pour dissiper son malaise, Sony décida de prendre le train et de se rendre à Brazzaville afin de consulter Massemba-Débat. Le 13 mars 1977, Sony était à Brazzaville avec ce dernier :

« *Nous étions perplexes. Nous ne savions pas ce qui se préparait. Évidemment, je suis reparti à Mindouli. Le 18 mars, les autres ont tué Ngouabi et ils ont pris tous les innocents dont ils ont fait des coupables en les envoyant au poteau... Ça m'a fait un coup terrible. Je souffrais. En plus, c'était au moment où le régime était vraiment dur* »⁽³⁰⁹⁾.

Quelques jours plus tard, Sony revit en songe Massemba-Débat qui aurait eu ce mot merveilleux : « *Ils m'ont pris la vie mais toi tu as la vie et demie...* » Le vocable de « vie et demie » serait donc né d'un songe.

(307) Bernard Magnier, « Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser : entretien avec Sony Labou Tansi » in *Notre Librairie*, n° 79, avril - juin 1985, page 5

(308) *Idem, Ibidem*

(309) *Idem*, page 6

Cependant, si nous interprétons la phrase de ce songe, nous dirions que « la vie et demie » traduit une certaine continuité au-delà de l'au-delà. Comme si le Président Massemba-Débat eut voulu signifier à Sony Labou Tansi qu'en tant qu'être vivant, témoin oculaire de ce qui lui avait été retiré la vie à lui, son devoir était de dénoncer les faits ou à tout le moins de poursuivre sa tâche. Cette interprétation rejoint le goût de l'inachevé contenu dans le syntagme, dont parlait Kouamé Kouamé.

Si nous nous référons au texte lui-même, nous avons deux passages qui nous renvoient à l'expression « la vie et demie ».

À la page 22, alors que le Guide Providentiel excédé par l'attitude de Martial qui refuse de mourir malgré le pistolet, le sabre et le poison, oblige les siens à le consommer cuisiné, Chaïdana devenue cannibale peut dire au docteur Tchitchialia : « *ils m'ont mis là-dedans un corps et demi (...) vous ne pouvez pas savoir comment ça vibre une chair et demie* ».

De même, à la page 27, on peut lire : « *Comment vous dire docteur ? On n'est pas du même monde. On n'a pas le même coefficient charnel. Moi là-dedans, c'est une fois et demie* ».

Ici, c'est plutôt le fait d'avoir consommé une autre vie qui ajoute ce qualificatif de « demie » au substantif « vie ». Chaïdana estime qu'elle possède désormais une vie, la sienne et la moitié de celle de sa famille.

Pour distribuer la mort au champagne aux dignitaires du régime katamalanaisien, Chaïdana décide de s'installer dans un hôtel, l'hôtel « la vie et demie ».

Le titre du livre de Sony Labou Tansi « la vie et demie » provient-il finalement du rêve de l'auteur, de sa volonté d'expression du cannibalisme ou encore de la dénomination de cet hôtel ? Peut-être procède-t-il de tout cela à la fois ? Toujours est-il que ce titre demeure énigmatique et impénétrable au premier degré de lecture.

Quant au titre « Le Pleurer-rire » d'Henri Lopes, il égare également les esprits au prime abord.

Comme le fait remarquer Séwanou Dabla, ce titre « *naît de la substantivation et de la liaison de deux verbes contradictoires : pleurer et rire* »⁽³¹⁰⁾.

Pourquoi « Le Pleurer-rire » ? Rien dans une première confrontation ne permet, en effet, de résoudre l'alternative qu'il pose. La prévision de l'à-venir du texte romanesque prônée par la première génération est battue en brèche.

Des exégètes ont tenté de trouver une explication à cette titrologie complexe qui s'écarte des sentiers battus.

Selon la quatrième de couverture du roman, c'est la « charge d'ironie et d'humour (de l'œuvre) qui justifie son titre ».

Selon Arlette Chemain, l'oxymore « pleurer-rire » est fondée sur celle du « Mentir-vrai » d'Aragon⁽³¹¹⁾.

Séwanou Dabla, lui, s'interroge : « *Le Pleurer-rire propose-t-il un art de mêler les sentiments comme il mélange les genres dans ses pages ? L'auteur annonce-t-il ainsi une aventure ou une situation à la fois tragique et comique ?* »⁽³¹²⁾.

Pour notre part, nous croyons en effet que ce titre est l'expression d'un mélange de sentiments que le lecteur devrait éprouver à la lecture de ces pages à la fois tragiques et cocasses.

Dans tous les cas, cette titrologie s'inscrit dans le projet de renouvellement de l'écriture romanesque entrepris par les romanciers africains de la seconde génération qui a pour but de susciter la curiosité du lecteur.

In fine, nous pouvons affirmer que les titres des romans constituant notre corpus s'éloignent fondamentalement de ceux de la première génération.

(310) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 67

(311) Arlette Chemain, « Chroniques, geste épique, récit symbolique » in *Notre Librairie n°92-93, Littérature congolaise*, page 117

(312) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 67

Hermétiques à première vue, ils sont inspirés tantôt de la tradition orale, tantôt d'un songe ou de l'atmosphère générale des livres.

b – Préface et couverture

L'innovation dans les titres s'accompagne aussi d'innovation dans les autres éléments de la structure externe tels que la préface et la quatrième de couverture qui n'occupent pas, dans *Monnè, outrages et défis*, leurs fonctions habituelles.

En guise de préface, nous avons un dialogue entre le Centenaire Djigui et le colon qui est un prétexte pour donner une explication ou une tentative d'explication du titre de l'œuvre. Ensuite, nous avons un résumé de l'œuvre, une brève biographie de l'auteur et une dédicace à l'endroit de sa fille.

Remarquons que la préface, ici, ne joue pas son rôle habituel (ou celui auquel l'on nous a habituée) qui est de réaliser une certaine incursion dans l'œuvre et d'en donner un avant-goût au lecteur.

Le résumé de l'ouvrage est traditionnellement présenté au dos du livre, sur la quatrième de couverture. Mais ici, il est à l'intérieur du roman mais non dans une préface.

Enfin, la quatrième de couverture présente plutôt des extraits de presse qui donnent leur opinion sur le livre. Ces extraits de presse de journaux de renom constituent une incitation à l'achat pour le lecteur, deviennent des arguments de vente.

Les résumés au dos du livre avaient en fait le même objectif, surtout lorsque l'on choisissait des extraits de texte qui tenaient le lecteur en haleine. On note donc une nouvelle manière de présenter le livre au lecteur.

Hormis la titrologie et le chapitrage de *La Vie et demie*, dans la structure externe, nous pouvons classer l'épigraphe de la page 7 libellée comme suit: « à Sylvain Mbemba parce que, tout au long de cette fable je ne cesse de me dire : « qu'est-ce qu'il va en penser le vieux ? », à Henri Lopes aussi, puisqu'en fin de compte je n'ai écrit que son livre ».

Cette épigraphe rédigée par l'auteur rend hommage aux hommes qui ont eu le plus d'influence dans sa carrière littéraire d'écrivain.

Suit un « avertissement » qui met en garde contre l'écriture. Nous n'y trouvons pas un discours véritable sur le fond, juste un clin d'œil :

« *Qu'aucun aujourd'hui politique ou humain ne vienne s'y mêler* »⁽³¹³⁾.

Nous y trouvons surtout une préparation du lecteur au déroulement de la narration car « *la Vie et demie, ça s'appelle écrire par étourderie* »⁽³¹⁴⁾.

Au début du roman, un résumé de son contenu est livré au lecteur ainsi qu'une brève présentation de l'auteur. Ces deux textes semblent avoir été rédigés par l'éditeur. La quatrième de couverture nous offre également un condensé du contenu du roman.

On peut dire dans le cas d'espèce que les paratextes de cette édition de *La Vie et demie* présentent un visage « classique » moins marginal que celui de *Monnè, outrages et défis*, plus près des romanciers de la première génération.

En ce qui concerne la structure externe du *Pleurer-rire*, on peut distinguer sur la quatrième de couverture un résumé du contenu de l'œuvre, une réflexion sur sa valeur ainsi que le cursus de l'auteur.

Ce sont les épigraphes et l'avertissement qui servent de préface au livre.

Trois (3) épigraphes débutent l'œuvre. La première est un mot de Beaumarchais : « *J'ai beau pleurer, il faut toujours que le rire s'échappe par quelque coin* »⁽³¹⁵⁾; la deuxième est un mot de Voltaire : « *Quiconque écrit l'histoire de son temps doit s'attendre qu'on lui reprochera tout ce qu'il a dit et tout ce qu'il n'a pas dit* »⁽³¹⁶⁾ et la troisième, un mot de Boris Vian : « *Les quelques pages de démonstration qui suivent, tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre* »⁽³¹⁷⁾.

(313) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 9

(314) *Idem, Ibidem*

(315) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 6

(316) *Idem, Ibidem*

(317) *Idem, Ibidem*

C'est un fait inhabituel dans les formules préambulaires romanesques africaines qui, jusque-là, se contentaient d'une dédicace.

« Le Sérieux Avertissement » qui introduit *Le Pleurer-rire* tient lieu de préface. Cette préface n'est signée ni par l'auteur, ni par un écrivain connu. Il n'est pas un résumé du sujet de l'œuvre et il n'a pas l'ambition de légitimer l'introduction d'un nouveau livre dans le monde des Lettres. Il se présente plutôt comme « *le procès-verbal que dresse l'Association inter-africaine des censeurs francophones à la suite de l'analyse du livre* »⁽³¹⁸⁾.

Dans un premier temps, le livre a failli être frappé des foudres de la censure: « *Dans un premier élan, nous avons songé à interdire ces pages, à les condamner à être lacérées et brûlées au pied du grand escalier du Palais* »⁽³¹⁹⁾.

Mais après mûres réflexions, « *une expérience aujourd'hui vieille de plus de quinze ans nous a sagement détournés d'un tel excès. Les livres proscrits se vendent, sous le manteau, mieux que les bons* »⁽³²⁰⁾.

Ainsi, l'Association des censeurs francophones s'engage à publier et vendre tous les ouvrages. Mais « *en échange, chaque livre, chaque film, chaque disque, chaque cassette que la sauvegarde de nos bonnes mœurs devrait frapper d'interdit, sera précédé d'une introduction écrite, visuelle ou auriculaire, rédigée, présentée ou dite par Nous* »⁽³²¹⁾.

(318) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 69

(319) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 9

(320) *Idem, Ibidem*

(321) *Idem, Ibidem*

Et ce collectif d'adresser un chapelet de reproches au livre d'Henri Lopes. Sa diégèse et ses personnages sont tellement hors normes qu'on le dit « *fruit d'une imagination macabre qui frise la démence* »⁽³²²⁾. Ce « chiffon »⁽³²³⁾ qui ne saurait être écrit par « *un fils véritable de l'Afrique* »⁽³²⁴⁾ emploie un style d'homme de la rue.

L'Association des censeurs ne peut que s'en réjouir car « *ce style d'homme de la rue ne pourra (heureusement) pas séduire l'amateur du bel art. Si à la rigueur, c'est ainsi que l'on parle dans nos rues, ce n'est pas ainsi que l'on doit écrire. Le Pleurer-rire (pour tout dire) est une offense au bon goût* »⁽³²⁵⁾.

Tandis que les préfaces de la première génération se faisaient fort de présenter l'œuvre sous un angle favorable et faisaient, à la limite, l'éloge de l'auteur, cet avertissement détruit à un cheveu près l'image du livre et de l'écrivain. Ce qui est tout aussi inhabituel dans le paysage romanesque africain.

En conclusion, on peut dire que les structures externes de *Monnè, outrages et défis*, de *La Vie et demie* et du *Pleurer-rire* s'inscrivent bien dans un processus de renouvellement de l'écriture même si certains éléments du livre de Sony Labou Tansi rejoignent ceux de la première génération.

(322) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 10

(323) *Idem*, page 11

(324) *Idem, Ibidem*

(325) *Idem, Ibidem*

B - STRUCTURE INTERNE

1 - Composition

À l'analyse de *Monnè, outrages et défis*, nous arguons pour une composition en tiroirs se démarquant nettement de la linéarité des premiers récits. À une histoire centrale, se rattachent d'autres histoires racontées par des narrateurs différents ou par le même narrateur. Les digressions enchâssées en sont une manifestation.

Pour histoire centrale, nous avons celle de Soba avec pour protagoniste Djigui Kéïta. A cette histoire centrale, se rattachent des micro-récits tels que l'histoire de Yacouba, le marabout (page 164 - page 178) ; celle de Fadoua, le sicaire (page 196 - page 201) ; celle de Touboug, l'homme au vélo (page 232 - page 234) ; celle de Moussokoro, l'épouse préférée de Djigui, qui couvre un chapitre entier (page 130 - page 155).

En ce qui concerne *La Vie et demie*, nous penchons pour une composition symphonique.

En musique, la symphonie est une composition pour orchestre à plusieurs mouvements caractérisés par la multiplicité des exécutants pour un instrument et la diversité des timbres.

Sur le plan de la production romanesque, la composition symphonique se structure sur la base du récit éclaté où se manifeste le sentiment de la diversité et la complexité du réel. L'auteur y mène de front plusieurs histoires ou intrigues.

Dans le cas de *La Vie et demie*, nous dénombrons trois (3) histoires : le roman de la folie des potentats de la Katamalanasie; le roman de la rébellion et la lutte des Gens de Martial et celui de la pacification des pygmées chez lesquels s'était réfugiée la petite-fille de Martial.

L'histoire furieuse de la Katamalanasie s'étend sur neuf (9) chapitres ; celle des Gens de Martial sur quatre (4) chapitres et celle des pygmées sur deux (2) chapitres.

Ces trois intrigues inégalement narrées sont reliées par le procédé de l'enchâssement. Notons que cette irrégularité dans la distribution ne nuit pas

à l'homogénéité de l'ensemble. Ce qui donne le loisir au roman de s'offrir comme un tout compact.

À la page 87, par exemple, on peut relever la jonction du récit des actes des Guides et celui des pygmées.

Le paragraphe : « *Ils (Chaidana et Layisho) virent un triste vieillard à la gorge et au front blessés, qui n'eut pas trop de mal à les convaincre de se laisser dériver par les eaux jusqu'à la forêt des léopards, puisque Layisho avait été appréhendé et qu'on cherchait ses deux enfants* » sert de transition entre les deux récits. Puis interviendra le récit de la folie des Guides qui alternera avec celui des Gens de Martial.

Avec *Le Pleurer-rire*, nous restons dans le registre de la musique tout en changeant de gamme. Dans le cas du *Pleurer-rire*, nous avons une composition polyphonique.

En musique, la polyphonie est un assemblage de différentes voix écrites en contre-points. Le contre-point est une composition qui a pour objet la superposition de lignes mélodiques.

En littérature, le contre-point est un thème secondaire qui vient se superposer ou s'opposer au thème principal. Ainsi, la structure polyphonique définit-elle une composition romanesque faite de différentes voies ou intrigues dont les unes se superposent ou s'opposent à la voie de l'intrigue principale.

Le Pleurer-rire d'Henri Lopes est la narration d'un moment de l'histoire du pouvoir au Pays. Dans ce cadre, nous sont relatés l'accession du maréchal Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé aux rênes du pouvoir à la suite d'un coup de force ; sa manière bien particulière d'exercer une autorité incontrôlée sur le territoire, ses habitants, ses ressources, sa conception bien étrange du développement et des relations internationales et « *finalement, la déchéance de ce soldat assez simplet, curieux hybride de la tradition archaïque et de la colonisation qui finit par s'enfermer dans la folie et la solitude* »⁽³²⁶⁾.

Sur cette histoire principale, viennent se superposer trois (3) récits secondaires : distinguons tout ce qui a trait au Maître, narrateur du *Pleurer-rire*.

Dans ce qui tient à la fois des mémoires et du journal intime, le Maître nous livre plutôt sa propre intimité, au détriment du témoignage relatif à son patron, le maréchal Bwakamabé. Sa vie conjugale et extra-conjugale, ses rêves, ses fantasmes ainsi que la correspondance qu'il entretient avec un haut fonctionnaire en exil à propos du *Pleurer-rire* qu'il s'est décidé à écrire, forme ce premier ensemble.

Le second récit secondaire concerne la destinée du capitaine Yabaka. D'abord radié par le premier Président Polépolé, il est ensuite réhabilité par le nouveau maître du Pays qui en fait son ministre de l'agriculture avant de le soupçonner de contestation, de l'arrêter et de l'assassiner.

Le troisième récit secondaire s'attache à dépeindre par fragments la vie de Tiya, ancien instituteur et militant anticolonial aujourd'hui lassé de tout, qui observe d'un œil lucide la dégradation du Pays. Le vieux Tiya a une grande influence sur la jeunesse intellectuelle et son charisme conduira toute la population à ses funérailles.

La typographie du livre (caractères romains ; en italique et en bas de casse) indique une structure ternaire qui ne rejoint pas ce découpage mais qui signale clairement le principe de juxtaposition sur lequel se fonde la composition de ce roman.

Dans *Le Pleurer-rire* qui est une œuvre polyphonique où les récits se superposent, on assiste à la disparition du récit unique anecdotique derrière sa multiplication et sa discontinuité. On y retrouve des textes non nécessaires, ni pour l'action, ni pour l'histoire du roman.

(326) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 144

Le neuvième (9^e) chapitre, par exemple, veut nous offrir directement la version populaire du coup d'État sans le truchement du narrateur. Sa tonalité devient factice du fait de la lâcheté de ses liens avec le reste du récit. Il en va de même de la plupart des dix-huit (18) morceaux lyriques qui consignent en italique les fantasmes du Maître. Ils n'ont pas d'incidence sur les cinquante-six (56) chapitres de l'histoire du Pays.

Au total, *Le Pleurer-rire* est un roman qui s'organise par un jeu de recoupements et d'imbrications qui lui donne « *une structure de mosaïque circulaire* »⁽³²⁷⁾.

Composition en tiroirs pour *Monnè, outrages et défis*, composition symphonique pour *La Vie et demie* et composition polyphonique pour *Le Pleurer-rire*, sont les termes de l'organisation des livres de notre corpus. Ces manières de conduire les récits sont totalement opposées à la linéarité des récits de leurs aînés dans la littérature africaine.

À l'intérieur de la composition des textes, il y a la manière d'imbriquer les récits, de les enchevêtrer de sorte de casser leur linéarité.

Intéressons-nous à présent à la construction de ces récits.

2 - Analepses et prolepses

Les analepses et les prolepses relèvent du traitement du temps mais caractérisent également la structure interne du récit. Si elles font partie intégrante du nouveau paysage romanesque africain, il n'en est pas de même des aînés qui bâtissaient une histoire se déroulant comme un long fleuve tranquille.

Dans *Monnè, outrages et défis*, les retours en arrière concernent la plupart du temps les personnages, aident à mieux les cerner à partir d'un certain nombre d'informations données par le narrateur.

(328) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 144

L'histoire de Touboug⁽³²⁹⁾, l'homme au vélo, nous aide à mieux comprendre ses relations avec Mariam, une des filles adoptives de Djigui. À un moment du texte, on nous présente une relation ambiguë entre Touboug et Mariam.

Le narrateur est alors obligé de revenir en arrière pour expliquer qu'en fait, Mariam avait été la femme de Touboug par la force des choses. Djigui l'avait obligé à l'épouser car il l'avait violée alors même qu'elle n'était pas encore incisée. « *Touboug fut circoncis le même jour. Après la guérison, il se convertit à l'islam et épousa Mariam* »⁽³³⁰⁾.

L'analepse concernant le Commandant Héraud nous renseigne sur la personnalité du personnage, son passé, ses relations avec les habitants de Soba. C'était la troisième fois qu'il revenait à Soba et à chaque fois des scandales avaient précédé son départ. Et le narrateur de revenir sur les scandales passés pour aider le lecteur à mieux comprendre.

La première fois, Héraud était arrivé dans cette région comme instituteur, Directeur de l'école régionale mais comme il « *voulait que le Blanc commandât le Nègre sans réprimer* »⁽³³¹⁾, il fut banni de Soba.

Quelques années après, il revint comme Commandant. Cette fois encore, « *au lieu de torturer et fusiller, il aida les fugitifs à traverser le fleuve, et même on le soupçonna d'avoir fourni des armes à des rebelles* »⁽³³²⁾.

Cette analepse lui donne également une certaine épaisseur, une certaine consistance.

Le lecteur appréhende mieux le personnage quand des informations lui sont fournies sur lui : il s'établit un pacte de lecture tacite dans la lisibilité des actes posés par le personnage.

D'autres personnages sont aussi passés dans le rétroviseur du narrateur. Nous citons Bernier ; Journaud ; Kélétigui.

(329) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, pages 232-234

(330) *Idem*, page 234

(331) *Idem*, page 211

(332) *Idem*, *Ibidem*

Dans *La Vie et demie*, nous relevons également de nombreuses analepses. Nombre de scènes relatées dans le roman sont le fruit de souvenirs de personnages.

Martial, le chef charismatique de l'opposition katamalanasienne a été tué de « mille manières » devant sa fille Chaïdana. Réduit en pâté, l'ordre est intimé au cuisinier d'en faire un repas pour le lendemain : « *Remmène ces chiffons (dit le Guide Providentiel). Qu'ils viennent manger demain* »⁽³³³⁾. Le lieutenant poussa les huit loques devant lui, le cuisinier qui avait fini de déplacer la termitière enlevait ses gants pour laver la place.

« *Chaïdana se rappelait ces scènes-là tous les soirs, comme si elle les recommençait, comme si dans la mer du temps, elle revenait à ce port où tant de cœurs étaient amarrés à tant de noms* »⁽³³⁴⁾.

Le lendemain, le lieutenant les ramena pour le repas de midi : c'était une table ronde. Cette part des événements, « *Chaïdana les revivait tous les midis, ce qui lui donnait l'amère impression de passer deux fois sur certaines séquences de son existence* »⁽³³⁵⁾.

À la page 18, « *Chaïdana se rappela comme ils avaient commencé par le pâté plus facile à avaler que la daube pleine de cheveux et dont les morceaux résistaient aux dents et à la langue* ».

À la page 19, « *Chaïdana se souvint qu'ensuite le sang avait mouillé ses pieds nus - elle s'en rappelait la tiédeur* ».

Certaines expressions qui évoquent le souvenir, la projection dans le passé sont utilisées par l'auteur.

Nous avons comme exemple la proposition « *mon corps se souvient* »⁽³³⁶⁾. Cette proposition ponctue toute une série d'événements racontés par le narrateur ou par un personnage. L'on a le sentiment que le texte entier est un magma de souvenirs, d'analepses.

(333) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 17

(334) *Idem, Ibidem*

(335) *Idem, Ibidem*

(336) *Idem*, pages 155 et 192

Dans *Le Pleurer-rire*, nous ne relevons pas de récits qui nous ramènent en arrière. Ici, ce sont les réminiscences du Président Bwakamabé Na Sakkadé qui tiennent lieu d'analepses.

À la page 104, à travers les souvenirs de Bwakamabé, nous revivons son service militaire en Indochine : « *L'Indochine... L'Indochine ? Tout ce que je peux dire, c'est que c'était un pays merveilleux. A cette époque-là, au moins. Maintenant avec la guerre des Américains, puis les communistes, sais pas ce que c'est devenu* ». Il se souvient des Jaunes qui étaient des gens sans cœur, hypocrites et insensibles à la douleur, logés à des postes subalternes.

Les souvenirs du Président Bwakamabé Na Sakkadé concernent également son séjour en Algérie :

« *En Algérie, contre les fellaghas, je commandais déjà une compagnie. Environ cent cinquante gars aguerris et aimant le casse-pipe. Deux sections de tirailleurs sénégalais (en fait beaucoup de Voltaïques, de Dahoméens et de Togolais), une section de harkis qui connaissait bien la région et une section de bérets rouges français* »⁽³³⁷⁾.

Et le Président de s'étonner du temps qui passe à une vitesse vertigineuse : « *Douze ans déjà. Nom de Dieu, bordel de merde, comme ça passe le temps-là* »⁽³³⁸⁾.

Bwakamabé est considéré comme un bon soldat à qui ses supérieurs ont recours en cas d'urgence.

À Khenchela, dans les Aurès, avec ses Noirs, ses Harkis et ses Blancs, il a entrepris l'opération Tebessa qu'il a achevée en quelques semaines.

Comme nous le constatons à travers ces exemples, les analepses concernent la période du service militaire du Président Bwakamabé. Ils nous ramènent des années en arrière dans la vie de ce dernier.

Quant aux prolepses, elles ont différents rôles dans les trois (3) livres de notre étude.

(337) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 119

(338) *Idem, Ibidem*

Dans *Monnè, outrages et défis*, elles servent surtout à expliquer le présent. Une prédiction est une anticipation. Nous avons l'exemple du porte-canne Fadoua, devenu solitaire, vieux et méchant. Sa situation s'explique par la prédiction d'un devin qui dévoila qu'un descendant de Fadoua serait un jour une personnalité influente du Bolloda. Cela suffit pour que l'on tuât de manière mystique ses vingt enfants.

Un autre exemple d'anticipation explique le comportement du roi Djigui Kéïta devant un messager venu lui livrer une information. Au lieu de lui offrir l'hospitalité comme il est de coutume à Soba, il s'empresse de le déshabiller pour l'exorciser. Cette attitude s'explique par une prédiction faite par Tiéwouré « *le plus grand devin que le Mandingue ait engendré* » au XII^{ème} siècle. Ce devin avait annoncé la venue d'un messager tout de rouge vêtu et avait « prescrit » l'attitude à adopter : « *Le Kéïta régnant d'alors devra le reconnaître. Les esclaves de la cour devront savoir exorciser le messager (sinon) un grand malheur : la fin de la lignée des Kéïta, la fin de Soba* »⁽³³⁹⁾.

Les anticipations ne sont pas que des prédictions. D'autres projections dans le futur servent simplement à nous situer.

Prenons le sort du « tata », l'enceinte que les habitants de Soba devaient construire pour leur protection contre les Nazaras.

Djigui Kéïta ordonne à ses sujets de construire un gigantesque tata, pour parer à l'attaque des Nazaras, mais, nous dit le narrateur : « *La construction ne s'achèverait jamais - les ruines du palais, avec celles du tata, symbolisent encore de nos jours ce que fut ce règne, inégal et inachevé* »⁽³⁴⁰⁾.

(339) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 18

(340) *Idem*, page 70

Les prolepses enregistrées dans *La Vie et demie* ont surtout pour objectif d'informer le lecteur sur ce qui va suivre dans le texte, sur l'à-venir des événements.

Layisho, par exemple, est un pêcheur qui a été mis en cage sous le règne du premier Guide Providentiel. Celui-ci estimait qu'il avait des idées subversives. Layisho a la vie dure, qui vivra encore sur plusieurs générations.

À la page 87, le narrateur nous informe en ces termes : « À sa mort, le Guide Jean-Cœur-de-Père qui avait succédé au successeur du Guide Providentiel attendait la putréfaction (de Layisho) pour faire enterrer le corps au cimetière des Maudits ainsi que le préoyaient les textes ».

Ailleurs, même son de cloche : « Quand Henri-au-cœur-Tendre succéda au Guide Providentiel, il respecta à la lettre les recommandations de l'homme en cage »⁽³⁴¹⁾.

Une autre projection dans le futur est faite par le narrateur à la page 89, qui nous parle d'un personnage n'ayant pas encore fait son apparition dans le texte. Il suscite ainsi la curiosité chez le lecteur. Cette prolepse a valeur de facilitation de la rencontre entre le lecteur et la voix de papier citée : il

« s'attend » à ce personnage, un pacte de lecture est scellé.

À cette page, le narrateur raconte :

« C'est à cette place que longtemps plus tard, Jean Calcium découvrit la pierre qui gardait les voix et les sons depuis des milliards d'années et put, grâce à une machine par lui inventée, extraire de la pierre qui gardait les sons, l'histoire de trente-neuf civilisations de pygmées »⁽³⁴²⁾.

Ici, le paragraphe renseigne également sur le dénouement du roman.

Il en va de même à la page 111 où « il marcha jusqu'au pont Darmellia, là où des années plus tard Jean Corbeille, ce fils de la série C des enfants du Guide Jean-Sans-Cœur, monta la plus grande affaire hôtelière de la région ».

(341) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 83

(342) *Idem*, page 89

Les prolepses, dans *Le Pleurer-rire*, sont le fait de rêves prémonitoires. Un coup d'État est perpétré contre le maréchal Bwakamabé. Le Maître d'hôtel, narrateur principal, est averti par un songe étrange :

« *D'insistants fantômes venaient me rendre visite. Coiffés d'étranges bonnets, ils me raillaient dans des propos dont je saisisais le sens sans pouvoir en reconstituer le détail, me torturant de questions policières que j'étais incapable de reconstituer quelques minutes après* »⁽³⁴³⁾.

Dans ce songe, Élengui, la femme du Maître d'hôtel est en période menstruelle. Dans sa région, il est hors-norme qu'une femme dans cet état, cuisine pour son mari car cela porte malheur. Or « *Élengui m'avait préparé un bon plat à l'huile de palme* »⁽³⁴⁴⁾, nous confie le narrateur. Ceci est un signe de mauvais augure.

Un autre signe du destin se révèle dans l'acharnement du chien à lui mordre le bras, à lui déchirer la peau dans le même songe : « *Un chien maigre et blanc dont les crocs me prennent le bras. Un geste et il me déchire la peau, me cloue la chair* »⁽³⁴⁵⁾. Une agression physique l'attend sans doute.

Le visage lunaire de Polépolé dans le rêve est certainement lié au caractère politique du coup de force. Les visages chers qui tourbillonnent dans le rêve représentent ceux qu'il pourrait éventuellement quitter s'il venait à mourir même si le vocable « mort » ne fait pas partie de ce rêve.

D'ailleurs la suite du songe nous éclaire un peu plus sur l'identité de ceux qui vont semer les troubles. Le sommeil du Maître d'hôtel est perturbé par « *Les goumiers, bouche ouverte du rictus des masques Djassikini* »⁽³⁴⁶⁾. Dans la réalité, ce sont des Djassikini qui sont à la base du coup d'État. Le coup de force initié par cette ethnie sera démantelé par les Djabotama, l'ethnie au pouvoir.

(343) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 135

(344) *Idem, Ibidem*

(345) *Idem, Ibidem*

(346) *Idem*, page 136

On perçoit le narrateur enlisé, comme pris dans un piège. De fait, ils seront pris par surprise. Venus célébrer l'anniversaire de Tonton, ils seront pris à revers par des mutins, avec aucune possibilité de s'évader.

Ce rêve qui précède la mutinerie qui va suivre dans le récit est « *un avertissement des forces protectrices* »⁽³⁴⁷⁾. Il est donc prémonitoire, faisant ainsi fonction de prolepse.

À part ces rêves, nous ne notons pas d'anticipation notable dans le récit.

D'une manière générale et comme c'est le cas dans *Monnè, outrages et défis* ainsi que dans *La Vie et demie*, nous pouvons affirmer que les analepses et les prolepses brisent la linéarité du récit, le faisant revenir sur lui-même, le projetant en avant, s'écartant par là de la trajectoire des romans de la première génération. Par contre, on peut également affirmer que *Le Pleurer-rire* est un roman quasiment linéaire, les événements s'enchaînant les uns à la suite des autres. Henri Lopes n'a pas toujours le souci de les entremêler comme c'est le style chez les romanciers de la seconde génération.

3 - Échos, rappels et répétitions

Dans *Monnè, outrages et défis*, certains éléments (phrases, situations, événements) sont utilisés par l'auteur selon une technique de répétition et de rappel qui caractérisent également la structure du roman et relèvent des procédés du conteur dans la tradition orale.

Dans la manière dont Djigui rendra son pays exangue (à cause d'un train), par exemple, on notera à différentes pages, les mêmes mouvements : dialogue entre colonisateur et colonisés : le colonisateur pour une raison ou une autre évoque un besoin en bras valides pour la construction du rail; empressement des colonisés (de Djigui notamment) à satisfaire les besoins en main-d'œuvre pour bâtir la route pour le train.

(347) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 75

La première fois que le colon lui expose son problème, Djigui

« suivi de ses sêides (sicaires, griots et gardes) au trot (...) ; étaient montés dans les montagnes, avaient parcouru les pistes, les champs, avaient, par les fusillades, cris, chicottes, torturé, chauffé les pays à faire sortir les caïmans des biefs, en avaient tiré des hommes valides pour (...) la construction du rail de son train»⁽³⁴⁸⁾.

Djigui fait diligence et fournit rapidement des hommes.

À la deuxième rencontre à ce sujet, l'interprète, pour justifier l'absence du train, évoque les requins. Il rétorque à Djigui :

« Il faut que la volonté réelle d'Allah ait été après nous avoir noircis, d'empêcher que la Civilisation ne débarquât en Afrique, sinon pourquoi aurait-il interdit l'entrée de notre pays par (...) la barre ? Les solides travailleurs sont dévorés par les féroces requins »⁽³⁴⁹⁾.

Et Djigui, comme la première fois,

« Sissa-sissa, à (son) commandement, sofas, sicaires et sbires protégés par des gardes, remontèrent dans les montagnes, redescendirent par les pistes, purent tirer par les cases beaucoup d'hommes valides qui furent expédiés au sud »⁽³⁵⁰⁾.

La troisième fois, le scénario est le même mais cette fois, ce sont les chiques qui ont agressé les travailleurs :

« Il faut qu'Allah après nous avoir noircis et tenté d'interdire l'entrée de notre pays par la barre et les requins, ait voulu faire obstacle à l'ouverture de la Civilisation. Sinon pourquoi aurait-il conçu notre lagune à la fois fangeuse et infestée de chiques ? »⁽³⁵¹⁾ demande l'interprète.

(348) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 76

(349) *Idem*, page 78

(350) *Idem, Ibidem*

(351) *Idem*, page 79

Et Djigui, comme la deuxième fois, fait bon cœur contre mauvaise fortune: « *sisso-sissa, les gardes et les sicaires repartirent dans les villages et des travailleurs forcés furent expédiés au sud* »⁽³⁵²⁾.

La quatrième fois, ce sont les « boussmen (bushmen : hommes de la brousse) qui sont à la base des malheurs de Djigui : « *Allah n'a jamais voulu que la forêt soit habitée. Par malédiction, des Nègres cafres appelés « boussmen » s'y sont aventurés. (...) il ne reste rien du dernier contingent de travailleurs* »⁽³⁵³⁾.

Et pourtant, « *sisso-sissa, à cheval et dans les hamacs, les gardes guidés par (mes) sbires se dispersèrent dans la brousse et les montagnes pour traquer les travailleurs* »⁽³⁵⁴⁾.

À la cinquième rencontre, on lui avait répondu qu' « *on manquait de manœuvres pour éventrer la chaîne de montagnes* »⁽³⁵⁵⁾.

Mais, le roi « *n'avait pas commandé sissso-sissa, incontinent* »⁽³⁵⁶⁾.

Les deux pôles du schéma dont nous parlions plus haut : demande-exécution sont à chaque rencontre repris dans les mêmes (ou presque) termes à la différence près qu'à chaque nouvelle rencontre, s'ajoutent les antécédants de la rencontre précédente. L'interruption du schéma s'opère avec la dernière attitude de Djigui, il y a cassure du rythme imprimé au texte par ces répétitions qui finissent par créer un écho à l'intérieur de l'écriture.

(352) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 76

(353) *Idem, Ibidem*

(354) *Idem, Ibidem*

(355) *Idem, Ibidem*

(356) *Idem Ibidem*

Un autre genre de répétitions marque un destin inéluctable. Témoins les nombreux messagers qui viennent annoncer à Djigui que le monde s'effondre autour de lui :

« Pendant huit soleils et soirs, j'ai voyagé pour venir annoncer que les toubabs de « Fadarba » (Faidherbe) descendent vers le sud »⁽³⁵⁷⁾;

« Un autre messenger se présenta. Par la poudre, le feu et le fer, «Fadarba» et ses hommes venaient de subjuguer Bamako »⁽³⁵⁸⁾;

« Il était encore dans le sang, lorsque la troisième estafette se présenta. Les troupes nazaréennes avaient vaincu les Traoré, les rois régnants de Sikasso»⁽³⁵⁹⁾;

« Un quatrième envoyé arriva. Le preux Aly Bojury NDiaye, roi du Djolof avait été défait à Kolimina et Nioro et tué à Dougoudoutchi à plus de cinquante journées de marche de cheval de son djolof natal »⁽³⁶⁰⁾;

« Un cinquième et sixième vinrent informer Djigui de la chute de Ségou et de la fuite du roi Ahmadou vers le Sikoto, de celle de Ouagadougou et de la fuite de Naba Koutou, empereur des mossis vers le pays Dagomba »⁽³⁶¹⁾;

« Un septième messenger conta la chute de Oussébougou, où le chef bambara, Bandiougou Diara s'était retranché et avait été assiégé »⁽³⁶²⁾;

« Le huitième messenger à cheval précisa que Samory demandait à tous les rois de la région de venir boire le dèguè de la suzeraineté »⁽³⁶³⁾.

Huit messages ayant tous la même teneur sont portés au roi Djigui en l'espace de deux pages. Ces différentes reprises forment une sorte d'écho dans l'œuvre, renvoyant un message redondant, toujours le même.

Le narrateur reprend les mêmes mots mais aussi les mêmes scènes.

(357) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 19

(358) *Idem*, page 20

(359) *Idem*, page 21

(360) *Idem*, page 22

(361) *Idem, Ibidem*

(362) *Idem Ibidem*

(363) *Idem*, pages 24-25

La scène du repentir de Moussokoro et celle de Béma, à différents endroits du texte est la même ; seuls les personnages changent véritablement.

On perçoit mieux le renvoi d'une scène à l'autre dans des contextes éloignés.

À cinq pas de Djigui, Moussokoro « *hurla de toute sa force : « clémence! (...) elle se redressa, marcha à quatre pattes en frottant les lèvres contre le sol. A deux pas elle s'arrêta, remplit ses deux mains de sable, se les versa sur le visage et dans les cheveux »*⁽³⁶⁴⁾.

De même, « *Béma alla à cheval, en descendit à cent pas du Bolloda, croisa les bras dans le dos, s'agenouilla et avança en pénitent jusqu'à trois pas du Centenaire, toujours les bras au dos, se courba, se frotta les lèvres contre le sol comme la poule le fait avec le bec »*⁽³⁶⁵⁾.

Des anaphores stucturent également le récit et lui donnent une allure poétique et théâtrale parce que déclamées :

« *Sans tirer un coup de fusil! Sans faire hurler un chien! Sans tuer un poussin! Sans effarer une seule poule couvant ses œufs ! »*⁽³⁶⁶⁾;

« *Nous avons cru qu'il était le seul chef dont on parlait ; le seul que les Blancs venaient voir ; le seul que le gouverneur recevait et distinguait ; le seul dont les photos apparaissaient dans les livres et les magazines ; le seul de tout le Mandingue qui pouvait juger et condamner ses sujets sans en référer au Commandant ; le seul de chez nous qui méritait de marier toutes nos femmes »*⁽³⁶⁷⁾.

Certaines répétitions confèrent au texte un caractère de théâtralité pure.

Tel est le cas de la scène où Djigui tente d'attacher Djéliba, le griot de Samory, à ses services.

(364) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 149

(365) *Idem*, page 206

(366) *Idem*, page 21

(367) *Idem*, page 199

Djigui formulera trois demandes qui essuieront trois refus. Pour des raisons diverses. Ces trois reprises sont dignes d'une représentation, toutes choses qui apparentent le texte à l'oral car, nous l'avons dit plus haut, le théâtre est un succédané de l'oral.

« *Djigui devait l'attacher (Djéliba) à la dynastie des Kéïta. Il le lui demanda :*

– *Je ne peux pas, j'ai fait le vœu de ne plus louer; j'ai renoncé à la grioterie »*⁽³⁶⁸⁾;

« *Djigui une fois encore demanda à Diabaté de demeurer à Soba :*

– *je ne peux pas ; les cordes de ma cora ne vibrent plus ; j'ai oublié la généalogie des grandes familles ; ma voix, elle aussi s'est éteinte »*⁽³⁶⁹⁾.

« *Pour la troisième fois, Djigui commanda à Diabaté de rester à la cour des Kéïta : pour la troisième fois le griot refusa. Non seulement il avait renoncé à son métier de griot, mais il devait aussi retrouver sa famille* »⁽³⁷⁰⁾.

D'autres répétitions ont pour fonction de maintenir notre mémoire en alerte. Elles nous rappellent certaines informations.

Différents endroits du texte nous rappellent que Djigui a cent vingt-cinq ans.

Tous ces éléments apportent de l'eau au moulin de notre projet d'étude qui est, rappelons-le, de démontrer où se situent les romanciers du corpus que nous analysons par rapport aux modèles esthétiques que nous avons développés plus haut.

Nous venons de voir que le narrateur dans cet ouvrage d'Ahmadou Kourouma relate comme le conteur africain. Tout se passe comme si un conte africain était transposé à l'écrit. La narration faite de répétitions, de proverbes, de théâtralité plonge au cœur de la littérature orale.

(368) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 205

(369) *Idem*, page 206

(370) *Idem*, page 207

Notons que les images évoquées par le romancier sont traduites du malinké. Des vocables Malinké (sissa-sissa, monnè) sont introduits dans le discours pour traduire fidèlement la pensée, rendre réellement compte des sentiments de l'auteur. Nous pouvons donc affirmer que le terroir et la tradition malinké constituent le socle de l'esthétique chez Ahmadou Kourouma.

La reprise de certains événements de la fiction de *La Vie et demie*, lui imprime un mouvement interne qui participe de sa structuration interne ; la structure étant l'organisation des éléments agencés entre eux.

Nous en voulons pour preuve diverses scènes telles que celles du mariage du Guide Providentiel Ogramoussando avec Chaïdana-mère alors qu'elle était d'abord l'épouse du Colonel Obaltana puis du Guide Henri-au Cœur-Tendre avec Chaïdana-aux-gros-cheveux qui était la fiancée de Sir Amanazavou ; la préparation des Guides aux rapports charnels ; les écrits préventifs de Martial à Chaïdana et Chaïdana-aux-gros-cheveux, pour ne citer que ces exemples.

En ce qui concerne les épousailles de Chaïdana-mère, on peut lire à la page 50:

« Trois ans après les obsèques nationales pour trente-six ministres, Chaïdana devint Madame Obaltana. Lors du gala des noces (...) le Guide Providentiel avait été bouleversé par la féroce chair de la mariée. (Plus tard, on) annonçait le mariage prochain du Guide Providentiel avec la plus belle fille de la Katamalanassie. (...) Le Colonel O (...) se tira une balle de revolver dans l'œil gauche ».

Il en est de même pour Chaïdana-fille qui, à la page 121 fut présentée à son Excellence Henri-au-Cœur-Tendre « *qui la trouva merveilleuse, appétissante, émouvante sous les flots d'applaudissements des mangeurs (...). Deux mois plus tard, Chaïdana-aux-gros-cheveux devint sa Toute Beauté Mère de la Katamalanassie et (...) Sir Amanazavou se tira une balle dans l'œil comme le colonel O* ».

Ici, Le Guide Henri-au-Cœur-Tendre, successeur du premier Guide, Ogramoussando Mbi, réitère avec la fille de la première Chaïdana, l'acte de ce dernier.

Les hommes auxquels appartiennent respectivement les deux femmes, le Colonel Obaltana et Sir Amanazavou, impuissants devant les événements, ont la même réaction, celle de se tirer une balle dans l'œil gauche.

Les Guides ont également de spéciales manières de se préparer pour recevoir leurs épouses et les mêmes réactions face aux spectres.

C'est aux pages 68 et 69 que le Guide Providentiel reçoit Chaïdana. Pour ce faire, « *Il opéra son badigeon intime d'un liquide à base de sève de rut, mit sa poudre verte et ses extraits de tabac de léopard, but quatorze gouttes d'un flacon (...) et n'avait pas oublié les deux gouttes dans les narines pour bien amplifier le mouvement respiratoire* ».

La situation est identique lorsque le Guide Henri-au-Cœur-Tendre épouse Chaïdana-aux-gros-cheveux : « *Il se fit raser, limer les ongles, couper une partie de ses trop broussailleux sourcils ; on lava longuement sa bouche, on nettoya ses oreilles ; il se débarrassa du poids de sa vessie, aéra son gros intestin pendant deux quarts d'heure, il mâcha des aère-souffle avant de gagner sa chambre* ».

Les deux Guides seront également habités de la même peur-panique devant les spectres.

Quand il se présente devant le lit conjugal où est couchée Chaïdana, le Guide Providentiel reconnaît « *la petite croix par lui tracée à la racine de sa cuisse droite. (Au même moment) il vit la chambre pleine de hauts de corps de Martial (...). Le Guide quitta la chambre tout nu, criant le nom de Martial sur tout son chemin* ». Il criait de peur, de colère et « de presque folie ».

Quand Le Guide Henri-au-Cœur-Tendre s'enferma avec Chaïdana-aux-gros-cheveux, le fantôme de Chaïdana tout couvert de sang entra par la porte. « *Le Guide Henri-au-Cœur-Tendre s'affola et courut tout nu jusqu'à la première barrière des gardes ; il parlait une langue que personne ne comprenait ; il parla cette langue jusqu'à son assassinat dans un asile* ».

Une autre scène répétitive est celle où le fantôme de Martial prend soin de prévenir sa fille et sa petite-fille qu'il faut fuir le présent, qu'il faut partir :

« Martial apparut (à Chaïdana) comme avant son arrestation, en soutane kaki du prophète Mouzediba. (...) Martial ne parla pas (...) il chercha l'éternel stylo à bille qu'il portait encore dans ses cheveux touffus et écrivit dans la main gauche de Chaïdana : « il faut partir »⁽³⁷¹⁾.

Le soir du mariage de Chaïdana (la petite-fille), « elle vit le haut du corps de Martial dont les cheveux étaient passés du noir initial au kaki. (...) Martial ne parla pas. Il lui prit simplement la main droite et écrivit comme il l'avait fait pour sa mère : « il faut partir »⁽³⁷²⁾.

Ainsi, dans *La Vie et demie*, l'histoire se répète, les événements se répètent, l'écriture se redéploie; les Guides posent les mêmes actes à quelque différence près sur des générations. Les Gens de Martial luttent de façon similaire sur des générations. La fiction tourne sur elle-même et le lecteur est pris dans le tourbillon vertigineux de l'écriture. L'avertissement de l'auteur au début de son livre « *La Vie et demie, ça s'appelle écrire par étourderie* » prend tout son sens.

4 - RÉCITS DANS LE RÉCIT

Une autre donnée influe sur la structure interne du récit. Dans le courant du récit initial, le narrateur observe une pause et digresse. C'est le cas de la scène où le Guide Providentiel torture son médecin personnel qui a aidé Chaïdana, la fille de Martial à prendre la fuite : « Où est-elle ? (crie le Guide Providentiel). Un faible vrombissement arrivait dans les oreilles mortes du docteur. (...) L'homme pensait à ce bon vieux temps où le prédécesseur du Guide Providentiel, le président Oscario de Chiaboulata, l'avait fait Ministre de la Santé Publique »⁽³⁷³⁾.

Et le docteur de repenser à l'époque où on lui apprit à tirer les trente-huit ficelles d'un Ministère, créant ainsi un récit secondaire.

(371) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 28

(372) *Idem*, page 125

(373) *Idem*, page 117

L'interrogation persistante du Guide « *Où est-elle ?* » nous ramène dans la fiction initiale. Le récit secondaire est donc rejoint par le récit principal. La proposition interrogative « *Où est-elle ?* » joue un rôle d'encadrement limite de ce récit intégré à valeur d'analepse. Il est un autre récit parce que digression. En tant que tel, il ne peut que se greffer sur le récit initial.

La « merveilleuse histoire » de Chaïdana-aux-gros-cheveux et de Monsieur l'Abbé illustre encore cette technique du récit dans le récit adoptée par l'écrivain : « *On était sous le règne du Guide Henri-au-cœur-Tendre (...) Une nuit, elle (Chaïdana-aux-gros-cheveux) rentrait d'une longue promenade et la fatigue roulait ses muscles. (Elle avait été) surprise de voir Monsieur l'Abbé* »⁽³⁷⁴⁾ qu'elle enlèvera par la suite au Seigneur.

Quand elle apprit que le Guide Henri-au-Cœur-Tendre devait personnellement venir inaugurer la villa de la Récupération des peuples de la forêt, Chaïdana-aux-gros-cheveux se fit désigner pour offrir le traditionnel bouquet de bienvenue.

Et le récit-matrice reprend ses droits à partir de cet instant. L'idylle entre Monsieur l'Abbé et Chaïdana-aux-gros-cheveux devient une parenthèse, un récit à l'intérieur d'un autre.

Sony Labou Tansi excelle dans l'art de la digression qu'il sait outre mesure insérer dans la narration sans la briser fondamentalement.

Ce « mouvement de va-et-vient » entre le récit initial et les récits secondaires structure le corps du texte, l'empêche d'être linéaire, à l'instar des prolepses et des analepses.

Nous avons à présent épuisé le chapitre relatif à la structure de l'œuvre aussi bien interne qu'externe. Nous voudrions, dans ce qui va suivre, présenter la manière de raconter de l'écrivain.

(374) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 34

Il s'agira de cerner le narrateur, de relever les pièces littéraires qui ne font plus de notre corpus des romans purs, de caractériser le merveilleux, le carnavalesque et le tératologique consignés dans les écritures de nos écrivains.

II – LES PROCÉDÉS NARRATIFS

En littérature, la narration désigne la manière de raconter des faits. Dans ce chapitre, nous nous proposons de faire un gros plan sur le narrateur et la manière dont il rend compte de l'histoire.

Nous relèverons les divers genres qui s'entrecroisent dans la narration et les modalités de leur rendu.

Rappelons simplement que dans les récits de la première génération, l'information narrative était livrée par un narrateur omniscient, cette sorte de demi-dieu qui avait une vision par derrière des événements, qui en savait et en disait plus que n'en savait ou n'en disait aucun autre personnage.

1 - CARACTÉRISTIQUES DU NARRATEUR

Dans *Monnè, outrages et défis*, la narration est menée par plusieurs voix.

Nous suivons d'abord la diégèse à travers les yeux et la sensibilité d'un narrateur intra-homo-diégétique. Ce narrateur appartient à la structure textuelle où il évolue en tant que participant. Il est un sujet de Djigui, le personnage principal, fait partie de son cortège.

Certains passages : « *Nous, ses suivants et ses serviteurs, restions toute la journée le regard rivé sur ses lèvres pour saisir, dès qu'elles commençaient à remuer les chuchotements d'une phrase* »⁽³⁷⁵⁾ ; « *Que nous, Malinkés du sud, aimons tant et que nos épouses ignorent* »⁽³⁷⁶⁾ témoignent de cet état de fait.

(375) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 107

(376) *Idem*, page 131

Le narrateur qui appartient à l'environnement du texte utilise le pronom personnel « je » ou « nous » pour montrer qu'il se mêle à un ensemble. Il est à la fois témoin et participant mais il est anonyme.

Nulle part n'est mentionné son nom. Il focalise les faits de manière interne et pour ce faire, n'a pas les capacités du narrateur omniscient qui surplombe l'univers du texte et s'immisce dans les conversations les plus privées ou même dans la tête des personnages.

À la page 39 où Djéliaba, le griot de Samory rejoint Djigui qui médite sur sa défaite sur sa natte de prière, a lieu un entretien privé qui n'est pas rapporté par le narrateur faute d'y avoir assisté. Il nous dit plutôt : « *Nous n'avons jamais su ce qu'ils s'étaient dit ce soir-là* »⁽³⁷⁷⁾.

Il intervient dans son récit pour donner des précisions sur son discours, utilisant la fonction de régie : « *Par Fadarba, il fallait entendre Faidherbe, le général français qui conduit le Sénégal* »⁽³⁷⁸⁾ explique-t-il ;

« *Entre frères de plaisanterie, il est coutumier de se traiter réciproquement de fils d'esclaves* »⁽³⁷⁹⁾ apprend-t-il au lecteur ignorant des coutumes malinké. Il s'adresse directement au lecteur en utilisant un accent vocatif : « *Allah en a été témoin* »⁽³⁸⁰⁾.

Il se trouve aussi parfois très en avance sur son temps, prophétisant, devenant ainsi une sorte de voix-off qui raconte un futur proche. Nous avons eu cette impression en lisant ce passage conjugué au futur de l'indicatif :

« *Ceux de Soba comme tous les Africains plus tard vivront l'ère des présidents-fondateurs des partis uniques (...) ils se construiront des villas de rapport, entretiendront de nombreuses maîtresses, planqueront de l'argent en Suisse et achèteront en Europe des châteaux où ils se réfugieront après les immanquables putschs qui les chasseront du pouvoir* »⁽³⁸¹⁾.

(377) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 39

(378) *Idem*, page 107

(379) *Idem*, page 36

(380) *Idem*, page 182

(381) *Idem*, page 266

Ne détenant pas la vérité absolue en matière de relation des faits, il pallie cet état de fait en narrant deux versions différentes du même fait.

L'histoire de Moussokoro, la favorite de Djigui, par exemple, possède deux versions.

La première stipule que le jeune Djigui, dauphin du royaume de Soba, aurait sauvé une voyageuse en grossesse de la noyade et comme dans la communauté de cette femme et de son époux, « *la coutume veut que se donne en mariage, à celui qui sauve une femme en grossesse, l'enfant que porte la secourue si le rejeton est une fille* »⁽³⁸²⁾, Djigui avait ainsi acquis sa femme Moussokoro.

La deuxième version est démentie par le petit peuple : « *Qu'y avait-il de solide dans cette biographie ? Peu...très peu de grains* »⁽³⁸³⁾.

Pour eux donc, la voyageuse sauvée de la noyade avait proposé son bébé en signe de reconnaissance aux parents de Djigui. Et c'est seulement par politesse que ceux-ci avaient accepté.

Cette relation de deux versions d'un même fait revient plus d'une fois dans le texte. A quel souci répond-t-il ? Le narrateur refuse-t-il d'assumer son discours ? Démontre-t-il par là qu'il ne maîtrise pas tout son sujet ? Veut-il plutôt se montrer impartial en rapportant les propos des uns et des autres ?

Nous trouvons là une caractéristique qui le différencie du narrateur omniscient auquel nous ont habituée les romanciers de la première génération chez qui le narrateur demeurerait le maître de la relation des faits, tenait les rênes du texte.

Le narrateur intervient enfin en sollicitant le lecteur par des commentaires. Il utilise la fonction métalinguistique.

(382) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 131

(383) *Idem*, page 132

Après avoir décrit une cérémonie initiatique, il ouvre ainsi une parenthèse :
« *On ne m'a pas encore expliqué, bien qu'initié, pourquoi les noms de nos masques commencent tous par le préfixe ko préfixe signifiant à la fois : derrière, ancien, chose, rivière, moi... dans notre langue* »⁽³⁸⁴⁾.

Par ailleurs, la voix de ce premier narrateur se mêle allègrement à celle de Djigui, le personnage central et deuxième narrateur du roman.

Djigui parle à la première personne du singulier : « *Moi, Djigui, je me crus obligé de donner raison au sacrificateur* »⁽³⁸⁵⁾.

Djigui est un narrateur intra-homo-diégétique qui parle lui même de lui-même.

À des endroits du texte, les voix se mêlent : « *Djigui restait le plus courageux de nos savanes et il devait immédiatement se lever pour collaborer avec ceux qui avaient vaincu en rase campagne. Envoûté, moi, Djigui, roi de Soba, je me suis réveillé, levé* »⁽³⁸⁶⁾.

Notons le passage subtil de la 3^{ème} personne du singulier « il » mise ici pour Djigui, à la 1^{ère} personne du singulier « je » qui prend immédiatement le relais de la narration.

Nous prendrons un autre exemple pour venir en renfort à ce qui précède :

« *Djigui sursautait, se redressait en colère, abandonnait le tapis de prière et se pressaient d'innombrables bras serviles pour le hisser sur la selle de Sogbé qu'un sofa précipitamment avait amenée à la porte de la mosquée. Tous mes séides et sofas m'imitaient ; le griot changeait de ton, d'allure, d'attitude, de rythme* »⁽³⁸⁷⁾.

Sans transition aucune, on passe d'une voix à l'autre.

(384) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 280

(385) *Idem*, page 175

(386) *Idem*, page 47

(387) *Idem*, page 65

Outre ces deux narrateurs, nous en dénombrons deux autres que nous pourrions qualifier de narrateurs occasionnels : Djéliba, le griot et Fadoua, le sicaire. Ils relatent des faits en quantité moins importante.

Le narrateur anonyme lui-même introduit le griot Djéliba qui raconte une légende par ces mots : « *Alors commençaient les grandes journées de Djéliba ; l'essentiel de la guerre chez nous fut les dits des griots* »⁽³⁸⁸⁾.

Aussitôt après, le griot Djéliba prend le relais en ces termes : « *Le long de tout un soleil, moi Djéliba, je racontais et chantais. Je ne soufflais que pendant les brefs moments des offices, des sacrifices (...) c'est pendant le Boribana que j'ai révélé ou, mieux, créé l'histoire officielle de la dynastie des Kéïta* »⁽³⁸⁹⁾.

Dès la fin de la légende, le narrateur anonyme reprend la parole : « *Djéliba contait l'histoire de chaque roi de la dynastie* »⁽³⁹⁰⁾.

Le griot Djéliba est donc au début et à la fin de la légende. Il est « utilisé » pour relater des faits qui sont de son ressort de par sa fonction sociale de gardien des récits sur les lignées. Est-ce un aveu d'impuissance de la part du narrateur ou est-ce une manière de donner la parole à des spécialistes ?

Dans le roman *La Vie et demie*, personne ne semble raconter les actions, le récit paraît objectif. Pourtant, il existe un organisateur secret qui choisit tel ou tel ordre de narration, tel ou tel moyen d'exposition des faits. Omniscient, le narrateur de *La Vie et demie* reste l'organisateur suprême de son récit, restitue les faits et gestes des personnages et ne leur concède le plus souvent que de brefs et rares dialogues.

Cependant, parfois, un détail révèle sa présence, discrète mais qui dénote d'une implication sensible.

(388) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 189

(389) *Idem, Ibidem*

(390) *Idem, Ibidem*

Ici, l'on relève des explications destinées au lecteur : « *Les quatre loque-filles, les trois loque-fils et la loque-mère n'eurent aucun geste, parce qu'on les avait liés comme de la paille, mais aussi et surtout parce que la douleur avait tué leurs nerfs* »⁽³⁹¹⁾ ou « *Les travaux des savants donnaient des promesses : on avait produit des souris bleues, au nombre de dix-huit, le Guide (...) les aimait comme des enfants. C'est pourquoi d'ailleurs les Gens de Martial l'appelaient Jean-Cœur-Plein-de-Souris* »⁽³⁹²⁾.

Là, on rencontre des opinions très personnelles sur les faits, les gestes et les objets :

« *Le Guide Providentiel se leva, rota bruyamment, on le fait souvent au village après un délicieux repas* »⁽³⁹³⁾ ou « *quand on leur sentait l'odeur meurtrière des gens de Martial, ils allaient sans procès au cimetière des Maudits où une fosse commune, je dirais un four commun, les attendait* »⁽³⁹⁴⁾.

Parfois, l'implication revêt un accent vocatif ; le narrateur apostrophe le lecteur, il s'adresse directement à lui : « *Si vous l'aviez vu, ce lac de lumière: cette lumière crevait les yeux à des dizaines de kilomètres à la ronde* »⁽³⁹⁵⁾.

L'intervention du narrateur peut également prendre la forme de longues dissertations digressives comme c'est le cas dans l'épisode où après avoir raconté l'arrivée des petits-fils de Martial à leur cachette dans la forêt vierge, il continue en ces termes : « *La virginité de la nature restera la même impitoyable source de questions, le même creux de plénitude, dans la même bagarre, où tout vous montre, doigt invisible, la solitude de l'homme dans l'infini des inconscients* »⁽³⁹⁶⁾.

Enfin, à la page 155, le narrateur s'implique davantage qui parle de lui avec l'adjectif possessif « mon » : « *mon corps se souvient* ».

(391) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 12

(392) *Idem*, page 145

(393) *Idem*, page 12

(394) *Idem, Ibidem*

(395) *Idem*, page 145

(396) *Idem*, page 187

Le Pleurer-rire, lui, nous offre un témoin privilégié, le Maître d'hôtel des Relais Aériens promu Maître d'hôtel privé de son Excellence le Président en raison notamment de ses origines (il est Djabotama comme le Président). Les éclats de Bwakamabé, les intrigues de Palais, les coups d'État avortés, les petits et grands secrets de la politique seront épiés par le narrateur-personnage. Il nous en fait part à la page 38 : « *C'est d'ailleurs grâce à cette habitude (de Bwakamabé de recevoir ses collaborateurs et des diplomates en audience sous sa paillotte) que j'ai bien pu entendre des entretiens à caractère de secret d'État que j'aurai à livrer ici* ».

Plus loin, il s'inscrit dans la même veine : « *Servant d'un air absent le rafraîchissement et le Chivas, j'ai capté des bribes de leur conversation* »⁽³⁹⁷⁾ ou encore : « *Servant à boire et me tenant à faible distance pour observer les verres à remplir, j'ai recueilli l'essentiel de ses propos* »⁽³⁹⁸⁾.

Introduit dans l'intimité de Tonton Bwakamabé, le Maître est le personnage le plus à même de nous instruire sur ce qui se passe au Palais, sur les décisions prises ainsi que sur la véracité des faits.

Personnage intra-homo-diégétique, c'est à travers son regard que nous lisons les événements. De sorte que lorsqu'il manque certaines conversations, nous en sommes, nous lecteurs, privés : « *Ici, j'ai raté une partie de la discussion, car Tonton m'ayant fait signe et chuchoté quelque chose à l'oreille, j'avais dû sortir pour lui chercher un dossier oublié sur sa table de travail* »⁽³⁹⁹⁾.

Et le récit est escamoté si ce n'est pas que : « *Tout se déroule à huis clos, si bien que peu de choses ont filtré. À peine sait-on que...* »⁽⁴⁰⁰⁾ et l'on n'est plus sûr de ce qui suit.

(397) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 69

(398) *Idem*, page 114

(399) *Idem*, page 98

(400) *Idem*, page 307

Le Maître d'hôtel, même s'il vit le récit, ne le maîtrise pas. Des hésitations notables dans ses propos nous confortent dans nos assertions : à la page 17, c'est la proposition « *un paternaliste, je crois, ou quelque chose comme ç* » ; à la page 28 : « *Notre histoire, selon lui, et si j'ai bonne mémoire* » ou encore à la page 44 : « *Je n'arrive plus à en préciser la date exacte, or l'événement fut évidemment pas couvert par la presse* » et nous en passons. Des termes comme « je crois », « si j'ai bonne mémoire », « je n'arrive plus à en préciser la date » montrent bien que ce narrateur n'est pas le demiurge utilisé par les romanciers d'avant les indépendances.

Il utilise aussi l'astuce de se fier au caractère de ses personnages pour raisonner : « *Honnêtement, je ne sais ce qui, de tout cela, est vrai. J'étais dans un autre véhicule. Encore qu'un tel geste correspondît bien au caractère de Tonton* »⁽⁴⁰¹⁾.

Le narrateur n'est pas sûr de ce qu'il avance mais connaissant l'homme, il est certain que celui-ci est capable d'agir de cette manière. C'est un acte qui lui ressemble.

Cependant, dans le souci d'être le plus précis possible, pour édifier le lecteur, le narrateur se documente :

« *Moi, j'avais mis au point une combine pour me procurer toute cette littérature (où) j'apprenais que le coup d'État du Général Bwakamabé s'était réalisé sur plusieurs centaines de cadavres ; que les démocrates qui n'avaient pas accepté de plier l'échine étaient déportés dans des camps de concentration (...) qu'on était sans nouvelle du grand écrivain Matapalé* »⁽⁴⁰²⁾.

(401) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 262

(402) *Idem*, page 62

Ailleurs, c'est un vieux journal qui devient source de documentation :

« *J'ai retrouvé à la bibliothèque nationale ce vieux numéro de la Croix du Sud* »⁽⁴⁰³⁾.

On note un investissement remarquable du narrateur (le Maître d'hôtel) dans l'énonciation. Le Maître d'hôtel est un homme du peuple que rien ne distingue de ses congénères sauf le pouvoir que lui donne la connaissance de son message. Sa voix se différencie également de celle qui domine tout, crée tout et révèle la présence vigilante de « *l'auteur qui semble contester toute prééminence à ses personnages et qui les éclaire presque toujours de l'extérieur* »⁽⁴⁰⁴⁾.

Le Maître incarne doublement le narrateur homodiégétique de Bourneuf et Ouellet dans la mesure où, d'une part, il participe pleinement à l'univers du *Pleurer-rire*, et, d'autre part, dans une épaisseur du texte (celle de la relation de ses rêves et de ses fantasmes) « *il se pose à la fois comme sujet et objet de sa propre narration* »⁽⁴⁰⁵⁾.

Le Maître est un homme du peuple, nous l'avons déjà dit. Quelque part dans le texte, il se qualifie de « petit ». Il se demandait comment un petit (comme lui) allait intercéder auprès du Président de la République pour satisfaire le désir de sa maîtresse.

Paradoxalement, c'est cet homme du peuple à la culture modique qui analyse les textes de Matapalé, l'écrivain, comme un Universitaire.

Signalons par ailleurs, une certaine contradiction dans la qualification du Maître d'hôtel.

(403) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 308

(404) Roland Bourneuf, *L'univers du roman*, Paris, PUF, Ouellet (Réal), 1981, page 87

(405) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, pages 147-148

À la page 63 du *Pleurer-rire*, il critique l'œuvre de cet « écrivain de génie » : « *Il n'y a là aucun merveilleux, aucun fantastique, aucune flamme et le magique y est utilisé avec une maladresse grossière (...) dans un style qui emprunte ses effets tantôt au genre des rapports administratifs, tantôt à la rhétorique boursouflée de l'époque cornélienne* »⁽⁴⁰⁶⁾.

Dans la logique de celui qui ne circonscrit pas son récit, le Maître d'hôtel, pour être crédible, se sent par exemple, obligé de nous livrer deux versions d'un même événement comme le fait un des narrateurs de *Monnè, Outrages et défis*. N'ayant pas été témoin oculaire de la mort du capitaine Yabaka, il nous apprend que « *de nombreuses versions sur les derniers moments du capitaine ont été relatées* »⁽⁴⁰⁷⁾.

Cependant, dans le cas d'espèce, il se limitera à deux variantes.

Selon la première version, Bwakamabé aurait assisté à l'exécution du capitaine et obligé tous les membres du Conseil Patriotique de la Résurrection Nationale ainsi que chaque ministre à l'accompagner.

« *On assassina d'abord une première fournée. Le capitaine et cinq de ses compagnons, sans bandeau, assistèrent à leur futur supplice* »⁽⁴⁰⁸⁾.

À en croire la seconde version, les compagnons de supplice de Yabaka auraient été atteints à mort, dès la première salve tandis que « *le capitaine, lui, se releva trois fois. Pas une goutte de sang sur son corps. Les balles le bousculaient seulement (jusqu'à ce qu'il leur dise) Allez-y maintenant. Je vous autorise à me tuer* »⁽⁴⁰⁹⁾.

Il arrive également au narrateur principal d'employer le pronom impersonnel « on » pour rapporter les faits.

Par exemple, pour narrer la fin du capitaine Yabaka, il raconte : « *dans le regard du capitaine allongé à même le sol, on dit qu'il y avait encore du mépris* »⁽⁴¹⁰⁾.

(406) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 63

(407) *Idem*, page 310

(408) *Idem, Ibidem*

(409) *Idem*, page 310

(410) *Idem*, page 298

L'expression impersonnelle « il paraît » joue la même fonction dans sa narration. Exilé, loin de sa dame, on lui rapporte ses agissements. Et lui de nous dire « *Élengui se comporte, paraît-il en dame de grande dignité* »⁽⁴¹¹⁾.

C'est aussi sans doute la raison pour laquelle la parole est démocratisée dans ce roman et que d'autres voix font concurrence à celle du narrateur principal.

En effet, comme apports extérieurs, nous avons des voix de critiques, de journalistes, du dictateur, de la Censure, de Radio-trottoir, de la maîtresse du narrateur.

La voix d'Aziz Sonika, le journaliste attitré du Pouvoir concurrence celle de Radio-trottoir, la voix du peuple, la radio du bouche à oreille.

Cependant, la population préfère opter pour les versions de Radio-trottoir; Aziz Sonika étant à la solde du Pouvoir, elle l'estime corrompu.

Ainsi, concernant le putsch, on peut lire « *La version d'Aziz Sonika, pouah! On la crachait. Celle de radio-trottoir avait meilleur goût. C'était frais, c'était pur* »⁽⁴¹²⁾.

Radio-trottoir fonctionne ostensiblement. Si bien qu'on n'hésite pas à la consulter quand on se pose des questions. C'est le cas du sort de l'homme que Tonton Bwakamabé a condamné à consommer de l'herbe pour le punir de négliger l'environnement.

Le narrateur l'avait perdu de vue au fil de son récit. Il n'hésite pas à se renseigner auprès de radio-trottoir : « *Que se passa-t-il ? Radio-trottoir raconte que l'homme finit par déglutir toute l'herbe prescrite, en fut malade pendant plusieurs semaines sans en mourir* »⁽⁴¹³⁾.

On peut tout de même signaler que l'on fait confiance à Aziz Sonika en faisant bon cœur contre mauvaise fortune : « *C'était finalement de la relation des faits par Aziz Sonika, qui assurait les avoir vécus, qu'on apprenait le plus* »⁽⁴¹⁴⁾.

(411) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 295

(412) *Idem*, page 159

(413) *Idem*, page 159

(414) *Idem*, page 209

En fait, comme l'analyse Séwanou Dabla, Radio-trottoir est « *une conscience populaire dilatée et paradoxale : elle rejette souvent le discours démagogique du pouvoir mais admire le maréchal Bwakamabé* »⁽⁴¹⁵⁾. Ce média a intériorisé le discours colonial. Elle est extravertie mais apparaît également comme le prolongement de la tradition orale dans son habileté à transformer les événements en récits imagés et satiriques ou en mythes. Contre-pouvoir potentiel, Radio-trottoir a une fonction thérapeutique qui libère le peuple de ses frustrations mais dans le même temps, « *elle apparaît comme un moyen d'auto-aliénation à cause de sa passivité fataliste et de l'amalgame (superstition, négrophobie, instruction des forces élémentaires) qui constituent sa nature essentielle* »⁽⁴¹⁶⁾.

Porte-parole du peuple, Radio-trottoir se pose dans le récit comme un foyer narratif épisodique et un regard doublant celui du Maître ; rejoignant en cela ces voix et regards extérieurs qui participent également à l'élaboration, par petites facettes du corps du réel présenté dans *Le Pleurer-rire*.

En-dehors d'Aziz Sonika, d'autres journalistes interviennent dans le roman. Ces journalistes, pour la plupart européens, sont anonymes dans le texte. Le narrateur ne cite parfois que le nom des organes auxquels ils appartiennent : Gavroche, la Voix de la Résurrection Nationale, par exemple.

Ailleurs, le narrateur se fait fort de critiquer le jugement de journaux européens : « *Les journaux européens, eux, ne connaissaient que Matapalé qu'ils présentaient d'ailleurs comme un écrivain de génie, c'est là une bien grande exagération* »⁽⁴¹⁷⁾.

(415) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 149

(416) *Idem, ibidem*

(417) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 63

À côté d'Aziz Sonika, de Radio-trottoir et des journalistes anonymes qui croisent le fer pour livrer leurs différentes versions des faits et à les faire admettre comme vrais, nous avons le dictateur lui-même qui intervient dans le récit pour nous faire revivre ses souvenirs de guerre.

Outre ses monologues intérieurs retracés dans le style indirect libre, nous voyons le dictateur s'exprimer à l'aide du pronom personnel « je » : en Indochine : « *j'aurais pu après la guerre (...) me retirer dans la vie civile* »⁽⁴¹⁸⁾ nous dit-il ; « *en Algérie « (...) contre les fellaghas, je commandais déjà une compagnie »* »⁽⁴¹⁹⁾ ; « *en France « (...) c'est justement dans l'armée française que j'ai appris à obéir »* »⁽⁴²⁰⁾.

Notons que ces propos retranscrits en italique dans le roman ne sont que des réminiscences qui n'entrent pas dans le récit raconté par le narrateur principal, le Maître d'hôtel. C'est une sorte de récit parallèle où le Président Bwakamabé Na Sakkadé devient un narrateur intra-homo-diégétique.

Cependant, ces souvenirs s'intègrent typographiquement au récit. Seuls un petit espace et le caractère italique les isolent du récit principal et nous les fait saisir comme récits parallèles.

D'autres voix se font entendre dans le roman. C'est par exemple, la voix de la Censure avec Anasthasie Mopekissa qui lance une violente diatribe contre *Le Pleurer-rire* dans son « sérieux avertissement » : « *Nous avons songé à interdire ces pages (...) contenant des expressions et imputations téméraires, scandaleuses et injurieuses à la Haute Magistrature en général, à l'Africain en particulier* »⁽⁴²¹⁾.

Le jeune compatriote directeur de cabinet n'est pas non plus en reste. Nulle part, on ne le voit directement prendre la parole. Il demeure une source d'information, un apport extérieur dans la narration.

(418) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 104

(419) *Idem*, page 117

(420) *Idem*, page 125

(421) *Idem*, page 12

Sa fonction essentielle est d'éclairer la lanterne du narrateur principal : *«C'est du moins ce que m'a affirmé le jeune compatriote directeur de cabinet dont l'information sur chaque chose était phénoménale »*⁽⁴²²⁾.

C'est peut-être aussi la raison pour laquelle les passages qui l'impliquent ne sont pas typographiquement isolés mais normalement intégrés au récit.

On relève aussi la voix d'un autre compatriote du narrateur, ancien directeur de cabinet de Tonton. Il joue à la fois, le rôle de critique des écrits du Maître et celui d'apport extérieur. Le narrateur confesse :

« Manquant de confiance en moi, j'ai consulté un compatriote, un ancien directeur de cabinet de Tonton, vivant aujourd'hui en exil. Voici sa réaction aux premières pages qu'on vient de lire »⁽⁴²³⁾.

Dans une moindre mesure, la voix du vieux Tiya racontant une épopée s'élève également.

Enfin, en dernier ressort des narrations parallèles, nous notons en fin de texte, celle de Soukali, une des maîtresses du narrateur principal. Sa partition est intitulée *« Quand Soukali enjambe la fenêtre du roman ou (au choix) de la réalité »*⁽⁴²⁴⁾ et signée *« Soukali au vinaigre »*⁽⁴²⁵⁾.

Le narrateur principal a une attitude très communicatrice à l'égard de son lecteur. Par endroits, il opte pour une narration sélective tantôt pour ne pas «fatiguer » le lecteur : *« j'ai retrouvé à la bibliothèque nationale ce vieux numéro de la Croix du sud. Je n'en reproduirai que les passages significatifs de peur de fatiguer mes lecteurs par de si longues et si nombreuses citations »*⁽⁴²⁶⁾ ; tantôt pour éviter de les choquer : *« À ce stade du récit devait venir une scène de rencontre avec ma Mireille (...) je l'ai effectivement écrite, mais, en la relisant, j'ai moi-même frémi »*⁽⁴²⁷⁾.

(422) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 134

(423) *Idem*, page 51

(424) *Idem*, page 313

(425) *Idem*, page 314

(426) *Idem*, page 159

(427) *Idem*, page 174

Parfois, il devance les réactions des lecteurs et déclare comme pour s'excuser: « *Le lecteur n'a pas à regretter les quelques chapitres initialement prévus ici* »⁽⁴²⁸⁾.

D'autres fois, le choix est péremptoire : « *Je ne raconterai pas la cérémonie de prestation de serment du magistrat suprême de notre nation* »⁽⁴²⁹⁾ ou « *Je préfère relater ici la nuit d'investiture coutumière* »⁽⁴³⁰⁾.

Le Maître d'hôtel ne se prive pas d'interpeller le lecteur, de prendre un accent vocatif insistant ou de visualiser des scènes : « *Spontanément, je vous l'assure. Je l'ai vu, de mes yeux, vu, j'y étais* »⁽⁴³¹⁾ ou « *Je le revois avancer le visage sévère, comme un acteur pénétré de son rôle* »⁽⁴³²⁾.

Ou bien il s'adresse à lui sur un ton de concession pour l'inviter à partager son avis : « *Pendant mon calme, (le lecteur aura apprécié mon calme tout au long des pages qui précèdent)* »⁽⁴³³⁾.

Enfin, remarquons que le narrateur principal revendique le statut d'écrivain. Se mettant au service du lecteur, il se dit « son serviteur » et il affirme en fin de roman : « *En fait, je n'ai rien emprunté à la réalité. Ici finit la relation d'un chapelet de rêves et cauchemars qui se sont succédé à la cadence d'un feuilleton et dont je n'ai été débarrassé qu'une fois le dernier mot écrit* »⁽⁴³⁴⁾.

Ailleurs, l'on croit avoir affaire à l'être de chair qui a conçu l'œuvre quand il se défend d'être taxé de plagiaire : « *On me signale que ce passage rappelle monsieur Benoist-Meshin et, m'étant reporté à la référence, j'avoue mon trouble* »⁽⁴³⁵⁾.

(428) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 294

(429) *Idem*, page 44

(430) *Idem, ibidem*

(431) *Idem*, page 87

(432) *Idem, ibidem*

(433) *Idem*, page 260

(434) *Idem*, page 315

(435) *Idem*, page 154

Au total, nous distinguons plusieurs narrations et une pléthore de narrateurs dans ce roman. Ces différentes voix forment un chassé-croisé autour de la narration principale dont l'auteur se veut à part entière le réalisateur du livre.

Sur le point de la narration, on peut dire que des trois romans étudiés, seule *La Vie et demie*, avec un narrateur omniscient, rejoint les romans de la première génération. *Monnè, outrages et défis* et *Le Pleurer-rire* qui font intervenir une kyrielle de narrateurs, livrent des versions différentes des mêmes faits, s'adressent directement au lecteur etc, s'inscrivent résolument dans la perspective d'une nouvelle écriture.

Par ailleurs, l'étude révèle que ces romans sont traversés de part en part par d'autres genres littéraires. Qu'en est-il exactement ?

2 - ROMANS ET AUTRES GENRES LITTÉRAIRES

Le texte d'Ahmadou Kourouma est traversé par d'autres genres littéraires. Au nombre de ceux-ci, nous distinguons la légende.

La légende est « *(un) récit ou (une) tradition populaire qui a, en général, pour sujet soit des événements ou des êtres imaginaires, mais donnés comme historiques, soit des faits réels, mais déformés, embellis et parfois mêlés de merveilleux* »⁽⁴³⁶⁾.

Le narrateur Djéliba nous rapportera la légende des Kéïta, une histoire créée par lui-même. Allama Kéïta, le premier de la dynastie est donc « *un sorcier expert, un adroit magicien, un grand chasseur qui se disait bon musulman (qui) délogera les envahisseurs de Soba* »⁽⁴³⁷⁾.

À l'instar de la légende, on relève aussi des contes, un conte étant « *un récit d'aventures imaginaires* »⁽⁴³⁸⁾.

(436) *Grand Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, Paris, Hachette Livre, 1996, page 856

(437) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 190

(438) *Grand Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, Paris, Hachette Livre, 1996, page 343

À la page 84, on voit le narrateur anonyme dans le courant normal de son récit, en train de relater les abus qui se passent pendant la Grande Guerre. Puis, il introduit un conte. On reconnaît la rupture du récit initial à la formule d'introduction du conte : « *Les Noirs naissent mensongers. Il est impossible d'écrire une histoire vraie du Mandingue* »⁽⁴³⁹⁾.

Cette formule est taillée sur le modèle bambara : « *Voici un conte. Je l'ai trouvé au pays des menteurs* »⁽⁴⁴⁰⁾.

À cette formule succède un récit insolite où les morts ressuscitent, s'enterrent réciproquement, où « *on vit (...) des vautours en plein vol, s'abattre sur des tombes, ricaner des sourates du Coran, même des soleils pointer à l'ouest et disparaître à l'est* »⁽⁴⁴¹⁾.

Le conte s'achève sur une interrogation qui referme la parenthèse de l'irréel: « *Que tirer de solide de telles extravagances ?* »⁽⁴⁴²⁾.

Le conte est donc délimité par une formule introductive et clos par une interrogation qui, tous deux, circonscrivent bien le domaine de l'imaginaire. Rupture donc du discours narratif qui passe du « vraisemblable » à celui de l'irréel.

À la page 192, nous avons une narration qui s'inscrit dans le cadre de l'insolite mais dont le genre est difficilement définissable. Ce récit ressemble à un conte mais le temps de sa narration est au futur. Peut-on parler d'un conte futuriste ?

Ici, comme pour relater la légende, le narrateur anonyme fait intervenir le griot:

« *Le griot qui suit et louange cet élu est seul à même de dire l'histoire et le devenir complets de la dynastie. Sans la moindre hésitation, Djéliiba nous a décrits les futurs rois Kéïta avec mille détails jusqu'à Djigui III, le dernier de la dynastie qui se métamorphosera en papillon plus beau qu'un bleu de Sanaga* »⁽⁴⁴³⁾.

(439) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 85

(440) Jean Cauvin, *Comprendre les contes*, Paris, Saint-Paul, Les Classiques africains, 1980, page 8

(441) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 85

(442) *Idem, Ibidem*

(443) *Idem, Ibidem*

Cependant, le griot ne discourt pas lui-même comme dans le cas de la légende : le narrateur rapporte ce qu'il aurait dit. Il termine son récit par la description du sentiment que laissent les propos du griot : « *Les dits du griot nous laissaient rêveurs et silencieux* »⁽⁴⁴⁴⁾.

Puis, il revient au récit initial. Là encore, le récit irréel est bien délimité.

La légende et le conte, phénomènes d'oralité, relèvent tous deux de l'invention. Ils introduisent par là une autre tonalité dans le récit dont ils cassent l'aspect réel.

Ce procédé fantaisiste fait partie des innovations dans le contexte romanesque africain.

D'autres genres littéraires faisant partie de l'oralité rompent le fil du récit à un moment donné avant de le laisser à son déroulement : ce sont des excursions intra-diégétiques tels que les chants, les proverbes et les devinettes.

Les chants sont isolés dans le texte par leur caractère italique.

En ce qui concerne leur contexte d'emploi, on observe que celui qui chante s'adresse directement de façon théâtrale à celui que son message doit atteindre.

Le chant embellit les termes du message qu'il est chargé d'illustrer ; il loue les qualités du récepteur ou l'aide à prendre une décision.

Lorsque les griots s'adressent à Djigui en lui chantant : « *Allah engendra le monde, mais ne conçut pas l'égalité. Bailla à chacun ce qu'il voulut, aux Kéïta, la Puissance et la Force* »⁽⁴⁴⁵⁾, ils cherchent à le galvaniser. Ce chant traditionnel qui existe depuis des siècles a été créé à l'intention des Kéïta et leur sert de source d'énergie.

Le chant sert à fouetter l'orgueil de son récepteur quand l'émetteur utilise une métaphore pour imager la situation afin de mieux la faire saisir au destinataire.

(444) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 193

(445) *Idem*, page 49

C'est le cas du chant entonné par le griot Djélicini pour amener Djigui le Centenaire à vaincre son hésitation. Il le compare à un hippopotame et en tant que tel : « *L'hippopotame s'envase trop profondément pour revenir sur ses pas ; La parole du noble est une montagne elle ne se reprend pas ; la mort est vertu quand la vie est monnée* »⁽⁴⁴⁶⁾.

Les différents chants qui traversent la prose sont le fait de griots, ont une valeur laudative et ont pour objectif de décider le héros, de s'adresser à lui sans le heurter. Leur caractère redondant est une caractéristique même de l'oralité.

On peut ainsi affirmer que les chants, dans cette œuvre traduisent une « atmosphère griotique », un climat de louanges. Leur fonction essentielle est de retranscrire à l'écrit un contexte d'oralité.

En ce qui concerne les proverbes, nous en dénombrons quarante-six (46) dans ce livre. Les proverbes, dans le texte de Kourouma ont deux modes d'introduction.

Parfois, ils font partie du texte donc du récit du narrateur du moment.

À titre d'exemple, le proverbe énoncé par le héros Djigui à la page 175 :

« *Les hautes herbes peuvent cacher la pintade mais elles ne parviennent pas à étouffer ses cris* »⁽⁴⁴⁷⁾. Djigui étant personnage-narrateur à cet instant, ce proverbe fait corps avec le texte.

Parfois, les proverbes appartiennent au discours d'un personnage. C'est le cas de l'Almamy Samory qui dit à Djigui « *La fumée de la hutte qui brûle ne se cache pas* »⁽⁴⁴⁸⁾ pour lui signifier que tout finit en ce bas-monde. Le proverbe est mis dans la bouche d'un personnage, il n'est pas le fait du narrateur.

(446) Ahmadou Kourouma, *Monnée, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 278

(447) *Idem*, page 175

(448) *Idem*, page 278

Souvent, la situation est détaillée et le proverbe vient en appoint, lui succédant ou l'illustrant. C'est le cas du proverbe de l'interprète qui fait comprendre à la population que l'administration coloniale voulant éviter les désertions des travailleurs forcés avait pris des dispositions : « *Un margouillat ne se taille pas une culotte sans aménager un trou pour la sortie de la queue* »⁽⁴⁴⁹⁾.

Parfois, le proverbe précède la situation que l'on explique par la suite. Dans les deux cas de figure, le proverbe est compris.

Par contre, il demeure fermé quand aucun éclaircissement n'est donné à son sens, surtout que dans le cas d'espèce où les proverbes appartiennent à la sphère culturelle malinké.

La formule proverbiale y apparaît comme un mode d'expression naturel du narrateur. Elle a pour rôle de favoriser l'adhésion du lecteur au récit.

En effet, comme le dit Jean-Claude Nicolas, « *le langage proverbial crée un consensus philosophique sinon culturel. Pour un lecteur d'une autre sphère culturelle, accepter la vérité du proverbe et admettre son adéquation à la situation décrite, c'est reconnaître la sagesse des interlocuteurs (personnages ou narrateur) et vérifier, sinon découvrir la vérité universelle du récit* »⁽⁴⁵⁰⁾.

À l'analyse, on se rend compte que la quasi-totalité des situations du roman sont illustrées par des proverbes. Les différents narrateurs s'expriment comme on le fait en Afrique dans une assemblée. Tout est imagé pour donner à voir ce que l'on dit.

Certes, le proverbe, parce qu'il est présent dans toutes les cultures n'est pas spécifique aux sociétés orales mais il fait partie intégrante de l'oralité africaine.

Aujourd'hui, on remarque qu'avec l'envahissement de l'écrit et de la modernité, les populations utilisent de moins en moins les proverbes mais il était presque inimaginable que dans l'Afrique traditionnelle, un notable,

(449) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 83

(450) Jean-Claude Nicolas, *Comprendre Les Soleils des indépendances*, Les Classiques africains, Éditions Saint-Paul, Paris, 1985, page 149

un vieillard ou tout simplement celui qui prend la parole en public, fût-il jeune, n'usite pas de proverbes. C'est un indicateur de connaissances, de sagesse et de culture.

Kourouma plonge donc au cœur d'une caractéristique des sociétés orales africaines plus précisément de celle de la sphère malinké pour bâtir sa prose. Ce procédé est un acte de ressourcement qui fait partie des modèles esthétiques évoqués plus haut. Cependant, les proverbes se retrouvent aussi chez les écrivains de la première génération.

Ahmadou Kourouma fait parler ses personnages comme dans le conte africain. Un moyen d'expression utilisé par le conteur est la devinette ou l'énigme, dans le but de maintenir le public en éveil. Quand, à la page 207, Djigui s'adresse à ses courtisans et leur demande : « – *En dehors du Tout-Puissant, qui connaît les motivations du crocodile qui quitte l'eau du fleuve pour venir lécher la rosée des berges ?* »

Il utilise le système du conteur africain qui, en situation, en plein milieu du conte, s'interrompt pour interroger l'assemblée. La fonction d'interpellation dans le texte sert à retenir l'attention des courtisans. Et les courtisans de répondre : « - *Personne* »⁽⁴⁵¹⁾.

En ce qui concerne les genres littéraires qui se mêlent à notre corpus, avec *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, « *On se trouve en face d'une écriture baroque avec des textes hybrides à l'instar de toutes les nouvelles expériences d'écriture qui sont en flagrante violation avec la tradition romanesque (...) Sony fait éclater la notion même de roman qui devient un genre polymorphe pouvant accueillir les autres genres, suivant la conception de Bakhtine* »⁽⁴⁵²⁾.

(451) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 207

(452) Pierre N'Da, « L'écriture de la transgression ou le parti pris de la subversion des codes : l'exemple de Sony Labou Tansi et de Baenza Bolya dans *La vie et demie* et *Cannibale* », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 53

Cette conception de Bakhtine affirmait que « *le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres tant littéraires (nouvelles, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux...)* »⁽⁴⁵³⁾.

Ici, on constate que l'œuvre de notre écrivain se donne à maints égards comme un texte de la tradition orale relevant du conte, de la généalogie et de l'épopée.

On retrouve les principes minimaux du conte dans les formules liminaires et clausulaires qui introduisent, ponctuent ou closent le texte.

La Vie et demie débute ainsi : « *C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans* »⁽⁴⁵⁴⁾. Cette formule initiale a pour fonction première de situer le récit hors du réel. Car la première question que l'on se poserait est « en quelle année Chaïdana a-t-elle eu quinze ans ? » Cette formule acquiert alors la même valeur qu'un adverbe tel que « jadis » ou « autrefois » par lequel le conteur commence habituellement son récit.

Les expressions dans ce genre jalonnent le texte : « *C'était l'époque où le Guide Providentiel s'adonnait à de grands concours de bouffe* »⁽⁴⁵⁵⁾ ;

« *C'était le lundi 16 mai de cette année-là que Jean-Cœur-de-Pierre avait été assassiné par son fils Jean-Sans-Cœur, dans un coup orchestré avec la bénédiction de la puissance-étrangère qui fournissait les Guides* »⁽⁴⁵⁶⁾ ;

« *C'était l'époque où Jean Calcium construisait des mouches d'une capacité de trois cent douze piqûres* »⁽⁴⁵⁷⁾ ; « *C'était au temps où la terre était encore ronde* »⁽⁴⁵⁸⁾.

(453) Kouamé Kouamé, « Sony Labou Tansi et le problème de la liberté : l'exemple de *La vie et demie* », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page, page 54

(454) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 54

(455) *Idem, Ibidem*

(456) *Idem, Ibidem*

(457) *Idem*, page 69

(458) *Idem*, page 71

Des formules qui interviennent au cours des contes pour décrire les voyages sont également présentes.

Nous avons en guise d'exemples : « *Ils se laissèrent dériver pendant huit jours et huit nuits avant de quitter la pirogue et de se lancer dans une périlleuse guerre contre le vert* »⁽⁴⁵⁹⁾ ; « *Ils marchèrent pendant quarante jours* »⁽⁴⁶⁰⁾ ; « *Ils marchèrent pendant sept jours et sept nuits* »⁽⁴⁶¹⁾

Enfin, nous pouvons dire que des phrases telles que « *C'est ainsi que naquirent le Nil qui a vu tous les pharaons, le Nyassa, le Victoria, la région des lacs* »⁽⁴⁶²⁾ font office de formules finales. Leur caractère concluant, tirant une certaine morale de ce qui a été dit précédemment en fait des formules de clôture.

La Vie et demie tient également de la généalogie. Tout le roman est le récit de la succession des Guides de la Katamalanasia ainsi que de leurs adversaires, la famille de Martial.

Le fils succède au père : « *Jean-Cœur-de-Pierre avait été assassiné par son fils Jean-Sans-Cœur* »⁽⁴⁶³⁾.

Le frère succède au frère : « *(le guide) Henri-au-Cœur-Tendre fut assassiné par son « quart de frère » comme l'appelaient les gens du petit peuple, Katarana Mouchata, qui prit le nom de règne de Guide « Jean-Cœur-de-père »* »⁽⁴⁶⁴⁾.

Puis, Jean-Cœur-de-Pierre qui se veut le Père de la Nation initie une émission télévisée dénommée « *Le Guide et la production* »⁽⁴⁶⁵⁾ et ensemence des centaines de ventres.

Ainsi virent le jour deux mille petits Jean. Et au narrateur de nous raconter l'aventure de ces deux mille petits Jean.

(459) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 88

(460) *Idem*, page 96

(461) *Idem*, page 189

(462) *Idem*, page 148

(463) *Idem*, page 187

(464) *Idem*, page 157

(465) *Idem*, page 83

Du côté de la rebellion, la lutte est d'abord l'affaire de Martial.

Puis, Chaïdana, sa fille, prend la relève.

Sa fille, petite-fille de Martial, décide de suivre la voie de sa mère. Elle accouche d'un fils unique, Kamachou Patatra qui donnera la vie aux deux mille petits Jean dont nous avons parlés plus haut.

Parmi ces deux mille Jean, trente d'entre eux prendront le parti de leur grand-mère, Chaïdana-aux-gros-cheveux et deviendront des chaïdanisés, des Gens de Martial.

La Vie et demie tient in fine de l'épopée car ce roman est aussi celui d'une guerre, une guerre épique. L'aspect épique se trouve dans la démesure des actions et des événements.

En réaction à l'assassinat de Jean Coriace, son frère, Jean Calcium avait envoyé des mouches et le feu sur Félix-ville :

« Félix-ville devint un grand lac de carbone (...). L'air était porté à des températures si élevées qu'il y eut de véritables ouragans et des tempêtes atmosphériques qui aspiraient des centaines d'avions. Il y eut cinquante-trois tremblements de terre (...) en une semaine. Il plut sur Félix-ville pendant deux mois après que Jean Calcium eut arrêté l'envoi des vibrations meurtrières »⁽⁴⁶⁶⁾.

Signalons que des pièces poétiques traversent aussi le roman, lui insufflant une dose de lyrisme : le poète officiel Zano-Okandeli vante le premier Guide Providentiel, Obramoussando Mbi en ces termes :

« Ô Guide Éclair

Éclairé

Éclairant

La ténébreuse masse katamalanasienne

Vienne

Sur chaque cœur-pierre qui bat nos frontières

L'ombre de ton nom et ...⁽⁴⁶⁷⁾ »

(466) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 53

(467) *Idem*, pages 126-127

De son côté, bien plus tard, Jean-Oscar-Cœur-de-Père composera des vers en l'honneur de Chaïdana-aux-gros-cheveux.

On apprenait ces vers dans toutes les écoles du pays : « Les Entrailles du Guide Jean-Oscar » étaient des vers gauchistes du genre :

*« Tendre piège de chair
Tendre soleil d'entrailles
Quand viendras-tu
Disperser mon cœur
Quand viendras-tu
Immense sang de poudre
Au fond de mon mâle rêve
Ah! Moi que tu vois
J'ai une vie un corps
Faits comme les cordes
De ton vagin
J'abattrai tous les mots, tous les soleils
Dans ce ciel de folie
Amer comme cette peur
Qui pousse nos cœurs
Au premier cri...⁽⁴⁶⁸⁾*

Comme nous venons de le voir, le roman de Sony Labou Tansi s'accommode de genres littéraires comme le conte, la généalogie et l'épopée, ce qui est une innovation chez les romanciers de la seconde génération.

Nous notons par ailleurs qu'il n'use pas des excursus extra-diégétiques utilisés par Kourouma comme les proverbes, les devinettes, les énigmes.

Qu'en est-il du *Pleurer-rire* ?

(468) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 53

À l'instar des romans d'Ahmadou Kourouma et de Sony Labou Tansi, le livre d'Henri Lopes fusionne le genre du roman avec d'autres genres littéraires tels que le conte et le chant.

Le narrateur emprunte des accents de conteur surtout à la fin de son roman. Déjà, les diverses communications avec le lecteur se situent dans cette veine.

Ensuite, notons que les conteurs ont pour habitude de conclure leurs séances sur des notes de mises en garde telle qu'à la fin du *Pleurer-rire* :

« *Étrangers qui passez à Moundié et qui voulez les entendre de la voix des témoins ou de celle des griots, n'insistez pas. La pièce se jouait à guichet fermé* »⁽⁴⁶⁹⁾ ;

ou encore « *Non, vous n'entendrez pas ces deux variantes. Peut-être en reconnaîtrez-vous l'air, mais les paroles vous en demeureront mystérieuses. A moins qu'un interprète courtois ne consente à vous en traduire la dernière phrase* »⁽⁴⁷⁰⁾.

De l'autre côté, ce sont des chants que nous relevons.

À la page 144, on note un refrain d'enfance du narrateur au moment où il est otage des putschistes :

« *Voici que tombe la nuit,
Que ne suis-je resté chez moi
A casser du bois
Voici que...* »⁽⁴⁷¹⁾.

Cette chanson est interrompue par la brutalité des mutins.

(469) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 310

(470) *Idem*, page 311

(471) *Idem*, page 144

Dans ce récit dont « *le détail est souvent accompagné du sourire viril de ceux qui racontent l'événement* »⁽⁴⁷²⁾, on peut également relever cette chanson de départ au champ d'honneur entonnée par des Oncles jusqu'au palais de Tonton :

*« C'est nous les Africains
Qui revenons de loin
Nous revenons des colonies
Pour défendre le P.I. »*⁽⁴⁷³⁾.

Les autres chants transcrits sont des réminiscences de Tonton Bwakamabé au cours de la guerre en Algérie :

*« C'est nous les Africains
Qui revenons de loin
Nous rev'nons des colonies
Pour défendre le Pays
Là-bas nous avons laissé nos femmes et nos amis
Papom papom papom papom pa-pom
Papom papom papom papom pa-pom »*⁽⁴⁷⁴⁾.

De nombreuses autres chansons ont été évoquées mais n'ont pas été transcrites car il ne se passait pas de jour sans qu'un orchestre ne vint offrir une prestation de quelques heures.

Les chansons débutaient toujours par « Quand Tonton descend du ciel » et les jeunes, toujours prompts à tirer parti de tout, imaginèrent spontanément « La Danse des Pyramides ».

Ces chansons qui sont logiquement intégrées au récit ont essentiellement pour fonction de revigorer les uns et les autres et servent d'hymnes à l'homme fort du Pays.

(472) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 308

(473) *Idem*, page 227

(474) *Idem*, page 117

En fin de compte, on observe que les trois textes de notre corpus sont traversés par d'autres genres littéraires. Ce sont des excursus extra-diégétiques tels que les proverbes, les chansons, les contes, les légendes, les devinettes, les énigmes chez Kourouma ; la généalogie, l'épopée et la poésie chez Sony Labou Tansi ; le chant et le conte chez Henri Lopes.

Si les chansons et la poésie constituent des unités rythmiques dans le récit, les proverbes servent à imprimer une certaine sagesse aux personnages et à faire connaître en même temps la culture africaine.

Les autres éléments sus-cités répondent surtout à un besoin de mélanger les genres, de bousculer le genre romanesque dont les écrivains cassent le rythme. Le mélange des genres est une innovation des romans de la deuxième génération par rapport à ceux de la première génération qui prônaient en général l'homogénéité dans les genres.

Pourtant, ce melting-pot dans les genres n'est pas le seul bouleversement opéré dans la narration de ces romans. D'autres écritures qui n'avaient pas cours dans les romans des aînés existent. Parmi elles, on peut citer le rêve et le merveilleux.

Voyons comment ces éléments sont mis en scène par nos romanciers.

3 - RÊVES ET MERVEILLEUX

Le rêve et le merveilleux font partie de l'irréel et comme tels, sont en marge de la perspective réaliste.

On remarque dans cette deuxième œuvre d'Ahmadou Kourouma, des scènes rêvées et des situations qui relèvent du domaine du sensationnel et qui s'intègrent mutuellement au récit.

Nous dénombrons cinq (5) scènes rêvées : à la page 16, Djigui est tenu éveillé par un rêve où « *il arrivait trop tard, une bourrasque à laquelle le pays ne pouvait pas résister s'approchait. Le rêve était prémonitoire (qui) annonçait un danger qu'eux, marabouts, sorciers et sages, ne voyaient ni ne sentaient* »⁽⁴⁷⁵⁾.

(475) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 16

À la page 27, c'est sur le chemin du retour de son voyage que, trois nuits successivement, Djigui fut réveillé par le même cauchemar.

« *Il était l'Almamy, un homme seul, assis dans sa peau de prière (...), ne réussissait à s'adresser au Tout-Puissant que protégé contre les hyènes et les charognards par des sofas cruels, qui allumaient d'innombrables incendies et coupaient de nombreuses têtes* »⁽⁴⁷⁶⁾.

La troisième scène concerne ce train toujours promis et jamais arrivé à Soba. Dans ce cauchemar, les requins le happent, les chiques le déchiquètent, les éclats de pierre le déchirent, l'humidité lui ballonne le ventre et lui termine les poumons.

Alors, « *Des foules de morts en quête d'Allah apparurent, le cernèrent et le menacèrent des tortures des damnés. Il tenta de crier, de courir. Sans succès* »⁽⁴⁷⁷⁾.

Rappelons que les requins, les chiques et les pierres sont tous les éléments qui ont empêché le colon d'importer le train à Soba. Ils réapparaissent dans le rêve de Djigui parce qu'enfouis dans son subconscient comme obstacles à la réalisation de son vœu.

La quatrième scène est celle « *des humbles (qui) tour à tour racontèrent des rêves troublés par des fantômes de fils, de pères, de sœurs ou de frères morts au sud* »⁽⁴⁷⁸⁾.

La cinquième scène rêvée est celle du marabout qui explique comment sa succession à la tête de la fondation de la tribu des Diawara lui a été communiquée en rêve : « *Au décès du dépositaire, elle (la relique du Saint-Coran) se révèle par un rêve au successeur, le nouveau patriarche. Elle a traversé mon songe d'hier soir* »⁽⁴⁷⁹⁾.

On le voit, chez Kourouma, les rêves sont prémonitoires faisant fonction d'annonces dans la progression du récit.

(476) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 27

(477) *Idem*, page 89

(478) *Idem*, page 95

(479) *Idem*, page 304

Les rêves de Djigui sont de puissants révélateurs puisqu'ils transcendent la science des marabouts et des devins, « montrent » le danger qu'eux ne voient ni même ne sentent.

Le rêve, dans le roman de cet écrivain, se fond dans le récit sans que l'on se rende immédiatement compte qu'il s'agit d'un rêve, d'un épiphénomène dans la mesure où il se superpose au récit. Seule la clôture qui décrit le réveil brutal de l'auteur du rêve, nous ramène à la réalité et nous apprend que nous avons quitté l'univers du récit.

Notons que les rêves surgissent lorsque les personnages sont stressés. Le rêve devient alors le prolongement de cet état d'angoisse et les personnages, fuyant leur cauchemar, se réveillent en sueur : « *Djigui était en nage ; le lit était mouillé* »⁽⁴⁸⁰⁾.

Au contraire de Kourouma, Sony Labou Tansi ne fait pas beaucoup rêver ses personnages.

Nous n'avons relevé qu'un seul rêve qui n'en était pas réellement un car c'est dans un demi-assoupissement que Monsieur l'Abbé « *rêva d'un grand gouffre au fond duquel coulaient deux ruisseaux de sang* »⁽⁴⁸¹⁾.

Ce devait être une vision prémonitoire aussi car peu après, Monsieur l'Abbé devenait fou.

Du côté du *Pleurer-rire*, on constate que le sommeil du narrateur principal est, c'est le moins que l'on puisse dire, souvent peuplé de cauchemars.

D'aucuns ont statué sur ce phénomène récurrent dans le roman négro-africain d'expression française de la seconde génération.

On a lu que ces cauchemars étaient le signe manifeste de la traduction des périodes troubles de l'après-indépendance en Afrique. Car ce sont pour la plupart du temps, des spectres qui harcèlent les personnages occasionnant des réveils en sursaut et en sueur.

(480) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 74

(481) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, page 97

À la page 135, le narrateur rêve à « d'insistants fantômes » : « *Coiffés d'étranges bonnets, ils me raillaient dans des propos dont je saisisais le sens sans pouvoir en reconstituer le détail (...). S'entremêlaient dans un mouvement essoufflant des visages chers et un Polépolé, lunaire, cyniquement affectueux, tous satisfaits de m'avoir enserré dans un piège que je n'arrivais pas à déterminer (...)* »⁽⁴⁸²⁾.

Même son de cloche à la page 304 : « *Un monde ressurgi des galeries de la terre, envahissait mes nuits. Des harpies échevelées, des diabolins en collants et capes incandescents, des masques Djassikini, des zombies, des fœtus au regard d'anciens me chatouillaient, me tournaient, me retournaient, me labouraient, me torturaient* »⁽⁴⁸³⁾.

Dans ces cauchemars, le narrateur est soumis à des tortures, à des répressions. Il est poursuivi, rattrapé, mordu. La couleur de feu des vêtements, ces êtres surréalistes que sont « les fœtus au regard d'anciens » ajoutent au fantastique du rêve.

De fait, ces rêves avaient un caractère prémonitoire. Ils annonçaient le putsch militaire au cours duquel le narrateur allait être maltraité.

Celui de la page 74 est un peu plus précis : il est pris à partie par le chef de la Sécurité, un Djabotama : « *Mais ce rêve ? Non, ça n'allait pas, ça n'allait pas. Le chef de la Sécurité politique (...) se présentait à lui, le revolver au poing, et lui faisait jouer un haut les mains, net comme dans les films de Koyboys* »⁽⁴⁸⁴⁾.

Les rêves dans *Le Pleurer-rire* se terminent souvent brutalement à l'instar de ceux des personnages de Kourouma.

Les narrateurs se réveillent brusquement, baignés de sueur. Ces rêves qui décrivent la cruauté de la dictature virent rapidement au cauchemar, avoué à la fin du roman.

(482) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 135

(483) *Idem*, page 304

(484) *Idem*, page 74

Cependant, Le Maître effectue deux (2) rêves doux et agréables.

Le premier concerne Madame Berger, une Européenne dont il est tombé amoureux, pour qui il a écrit des morceaux lyriques et pour laquelle il a été obligé d'aller consulter un clairvoyant. Mais le réveil est toujours un sursaut: « *Ce réveil en sueur était à prévoir. Elle m'avait poursuivi dans le mystère de la nuit. (...) Je me suis mis à masser ses mollets. (...) Souffle coupé, je me suis dressé sur mon lit. Je ne dormirai plus* »⁽⁴⁸⁵⁾.

Un scénario similaire a lieu avec un personnage féminin, Soukali, au cours de l'exil qu'il a été obligé d'effectuer quand il a été accusé de fomenter un complot : « *Or voici que cette nuit, Soukali, longue et légère, est venue me rendre visite, en un parc sur les rives d'un lac qui ressemblait aux abords de la propriété genevoise de Tonton* »⁽⁴⁸⁶⁾.

Ces rêves-là ne sont pas cauchemardesques. Nous pensons qu'ils obéissent à un souci de l'auteur d'introduire des plages d'apaisement dans une atmosphère trouble.

Dans ce domaine qui n'appartient pas au réel, se situe celui du merveilleux, un phénomène de l'oralité africaine comme nous l'avons signalé.

Chez Ahmadou Kourouma, le merveilleux est incarné par les scènes magiques, miraculeuses ou surnaturelles.

La magie est utilisée par Djigui et ses suivants pour combattre l'ennemi :

« *Ils (les fusils) ne fonctionnaient plus ; ce qui n'avait ni importance ni inconvénient ; ils n'utilisaient ni poudre, ni plomb, ni feu : ils abattaient les ennemis par la magie* »⁽⁴⁸⁷⁾.

À la page 187, l'on voit Fadoua « *revêtu d'effroyables gris-gris protégeant le Massa et qui, entre autres prodiges, transformaient en vulgaire eau potable les balles tirées sur Djigui* »⁽⁴⁸⁸⁾.

(485) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 86

(486) *Idem*, page 304

(487) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 186

(488) *Idem*, page 187

À force d'invoquer le Tout-Puissant, Djigui se met à accomplir des miracles: « *Quant à moi, Djigui, à force de les chercher, j'ai inventé des appellations d'Allah non encore galvaudées par le langage des hommes, des appellations qui avaient toute leur pureté : elles guérissaient toutes les maladies* »⁽⁴⁸⁹⁾.

Le merveilleux, ce sont aussi tous ces zombies qui font leur apparition parmi les humains, tous les faits insolites narrés ou vécus par les personnages.

À la page 108, le narrateur raconte : « *Les zombies de nos compatriotes inhumés sur les chantiers du Sud et dans les terres froides de France sans sépulture ni prière, qui, toujours en errance, hantaient les nuits de Soba* »⁽⁴⁹⁰⁾.

Ailleurs, ce sont des zombies qui apparaissent d'abord à Djigui peut-être à cause de son grand âge et de sa grande science. Ils intègrent le récit du réel de façon naturelle. Peut-être est-il facile au narrateur de mêler l'irréel au réel car comme il le justifie dans le roman : « *C'était inhabituel, connu et courant chez nous : les zombies de ceux qui viennent de mourir, quittent le village, marchent et sont souvent rencontrés et vus par les voyageurs* »⁽⁴⁹¹⁾.

Reste l'insolite.

Les calebasses en poudre, les arbres qui poussent des soupirs, les coquelets qui pondent des œufs de lézard, une chèvre qui met bas un petit cochon, une femme qui accouche d'un python. Tout cela relève du fantastique mais le narrateur insinue le doute dans la tête du lecteur.

(489) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 172

(490) *Idem*, page 108

(491) *Idem*, page 122

Il parle de « *traces de pas d'habitants* »⁽⁴⁹²⁾ que l'on ne voit d'ailleurs pas; de « *milliers d'yeux* »⁽⁴⁹³⁾ qu'ils n'arrivaient pas à repérer.

Les revenants affrontent les vivants : ils provoquent un incendie que Djigui anéantit grâce à des « paroles dures ».

Pourtant, l'au-delà finit par avoir raison de notre monde ; Djigui épuise toute sa science. Sa cour et lui sont obligés de battre en retraite. La fuite de Djigui et de ses courtisans de ce cadre fantastique constitue un prétexte pour le narrateur de revenir au réel, au récit réaliste qui, somme toute, gouverne l'ensemble de la narration.

Le merveilleux est une technique du conte utilisée par le romancier, pour se démarquer du réalisme qui prévalait jusque-là.

La technique du merveilleux est aussi présente dans *La Vie et demie*.

Amadou Koné nous rappelle que « *Le merveilleux n'est rien d'autre que cette surréalité qui côtoie le réel et qui est un aspect fondamental de la société traditionnelle africaine* »⁽⁴⁹⁴⁾.

Appliqué à *La Vie et demie*, on constate que ce livre cultive l'art de rapprocher le monde des morts de celui des vivants. Dans cette œuvre, les morts ne le sont jamais tout à fait. Ils réapparaissent dans l'état où la mort les a enlevés.

Le fantôme le plus « spectaculaire » est celui de Martial. C'est tout d'abord sa résistance face à la mort qui est ahurissante. Martial est, dans un premier temps, égorgé et charcuté : « *Le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande (...)*.

(492) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 123

(493) *Idem, Ibidem*

(494) Amadou Koné, *Du récit oral au roman*, Abidjan, Ceda, 1985, page 86

La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge »⁽⁴⁹⁵⁾.

Mais Martial ne meurt pas. Il refuse de « mourir cette mort ». Il exprime ainsi la résistance de la rébellion face aux barbaries du Guide Providentiel.

Qu'à cela ne tienne, le Guide Providentiel le « révolvérise » : « *Alors le Guide Providentiel s'empara du revolver du Lieutenant, l'arma et en porta le canon à l'oreille gauche de la loque-père, les balles sortirent toutes par l'oreille droite avant d'aller se fracasser contre le mur »⁽⁴⁹⁶⁾.*

Le pistolet ne produisant pas l'effet escompté, le Guide Providentiel choisit de sabrer son adversaire puis de l'empoisonner : « *La loque-père fut bientôt coupée en deux à la hauteur du nombril, les tripes tombèrent avec le bas du corps, le haut du corps restait là, flottant (...) Le Guide Providentiel pensa à une de ces gemmes de poisons (..) alla lui-même chercher la dose, (...) versa le contenu du verre dans la bouche ouverte de la loque-père »⁽⁴⁹⁷⁾.*

Mais Martial ne meurt pas pour autant. Alors, le Guide Providentiel se fâcha pour de bon : « *Avec son sabre aux reflets d'or il se mit à tailler à coups aveugles le haut du corps de la loque-père, bientôt, il ne restait plus qu'une touffe de cheveux flottant dans le vide amer »⁽⁴⁹⁸⁾.*

Martial est donc tué de mille manières. Mais il ressuscite pour mieux traumatiser le Guide et lui signifier que la rébellion se poursuit au-delà de la mort puisque déjà vaincue : « *Quand il voulut rejoindre son lit après ses quatre heures habituelles de table, le Guide Providentiel y trouva le haut du corps de la loque-père qui avait horriblement sali les draps «excellentiels» au noir de Martial »⁽⁴⁹⁹⁾.*

Les apparitions de Martial au Guide Providentiel ressemblent à des expéditions punitives.

(495) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 126

(496) *Idem*, page 107

(497) *Idem, Ibidem*

(498) *Idem, Ibidem*

(499) *Idem, Ibidem*

Au contraire, il apparaît à sa fille pour des mises en garde, pour lui prodiguer des soins : « À huit heures, Martial alla lui chercher un café (...). Le soir avant de la quitter, il lui prépara une tisane aux citrons et à la citronnelle. Il alluma une douzaine de bougies, la recouvrit de couvertures et la laissa transpirer abondamment (...). »⁽⁵⁰⁰⁾.

De nombreux autres spectres font leur apparition dans le roman. Outre les fantômes de Chaïdana et de sa famille, on a ceux des Gens de Martial car le jour où l'Université de Yourma protesta contre les politisations inconditionnelles des diplômes, le Guide Henri-Au-Cœur-tendre donna l'ordre de tirer. Résultat : « Les trois mille quatre-vingt douze morts entrèrent tous dans la mort de Martial puisque le soir du 20 décembre, on les vit marcher dans les rues, brandissant des drapeaux de sang, avec leurs blessures qui saignaient toujours »⁽⁵⁰¹⁾.

Les villageois sont, selon toute logique, saisis d'effroi devant les fantômes. Dans leur entendement, ils ne représentent que des incarnations du Diable que seul Dieu peut combattre. Pour ce faire, ils font appel à Monsieur l'Abbé :

« On appelait Monsieur l'Abbé pour arrêter un revenant. Il était venu pour feu Bakashio, pour feu Kayes, pour feu Nambro, pour feu Dashimo qui revenait chercher sa femme et ses poulets, pour feu Dalanzo qui criait qu'il avait soif et qu'il faisait horriblement noir de l'autre côté »⁽⁵⁰²⁾.

Le merveilleux, ce sont aussi ces bébés africains qui naissent avec « les yeux verts, la peau cuivrée et douze dents dont six sur chaque mâchoire »⁽⁵⁰³⁾ à l'instar de Thiéni Gbanani, l'enfant terrible d'un certain conte africain; cette forêt « où il pleut éternellement »⁽⁵⁰⁴⁾; les longévités excessives : « il (l'oncle Khaïahu) avait échappé au gbombloyano ; il a vécu deux cent huit saisons de pluies »⁽⁵⁰⁵⁾ ; ces temps indéterminés de putréfaction « pendant les dix-neuf mois et vingt-deux jours que le corps mit à pourrir »⁽⁵⁰⁶⁾.

(500) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 62

(501) *Idem*, page 148

(502) *Idem*, page 112

(503) *Idem*, page 148

(504) *Idem*, page 88

(505) *Idem*, page 98

(506) *Idem*, page 92

La liste n'est pas exhaustive mais tous ces exemples montrent bien le souci de l'écrivain de se démarquer de la tradition réaliste.

Nous ne soutiendrons pas que c'est la tradition africaine qui lui permet de réaliser de telles incursions car en Occident, il existe des contes parsemés d'événements irréels, surréels; le merveilleux n'étant pas une donnée sociologique, il est un élément de fantaisie dans l'écriture.

Le Pleurer-rire n'est pas en marge de cette utilisation du merveilleux. Une première scène est relative à la mort du capitaine Yabaka. Alors que ses compagnons de lutte auraient été atteints à mort dès la première salve, lui, se relève trois fois : « *Pas une goutte de sang sur son corps. Les balles le bouscullaient seulement, le jetant, au pire des cas, contre le sol* »⁽⁵⁰⁷⁾.

Il ne meurt que lorsqu'il le décide. Seule son autorisation leur permet de le vaincre. En somme, il se laisse tuer : « *Allez-y maintenant. Je vous autorise... pouvez tirer... Je vous autorise à me tuer* »⁽⁵⁰⁸⁾.

Mais comme Martial, le rebelle de *La Vie et demie*, il promet de revenir hanter ses tortionnaires : « (...) *je reviendrai pendant longtemps encore dans vos rêves* »⁽⁵⁰⁹⁾.

Même son de cloche du côté de la scène relative à l'invincibilité de Tonton Bwakamabé Na Sakkadé qui rappelle à bien des égards celle de Djigui le Centenaire chez Kourouma.

Avec Tonton Bwakamabé Na Sakkadé, « *Les fétiches et les gris-gris avaient prouvé leur efficacité. Dès que l'ennemi tirait (...) on voyait les balles changer de direction en approchant du chef (en l'occurrence Tonton) et repartir (...), tuer l'ennemi ahuri* »⁽⁵¹⁰⁾.

(507) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 304

(508) *Idem*, page 310

(509) *Idem, Ibidem*

(510) *Idem*, page 156

C'est sans doute la litassa qui confère à Bwakamabé tous ces pouvoirs car
« Qui a reçu la litassa (...) lira dans toutes les consciences comme dans
l'eau de la fontaine. Nulle femme ne lui résistera. Il pourra marcher sur
l'onde et voler par-dessus les montagnes. Il sera résistant à la morsure du
serpent. Les balles changeront de chemin à l'approche de sa poitrine »⁽⁵¹¹⁾.

La résistance des deux personnages, le capitaine Yabaka et Tonton
Bwakamabé Na Sakkadé, aux balles de leurs adversaires, le don de
disparaître et de réapparaître au bon moment pour étendre l'ennemi sont des
facultés attribuées aux personnages des contes. Nous sommes loin du réel.
Outre le rêve et le merveilleux, d'autres éléments tels que le rire et la peur
permettent de distinguer les écritures de nos écrivains.

4 - HUMOUR, COMIQUE ET BOUFFONNERIE

La narration de *Monnè, outrages et défis* est parsemée de comique. Le
comique appartient peut-être au style du narrateur mais il nous semble que
les plages comiques sont des moments de détente dans le récit, des
respirations dans la lecture, à la manière du conteur.

Dans ce livre, nous distinguons deux sources de rire : les explications
saugrenues et les méprises entre les termes français et malinkés.

Les explications que nous trouvons insolites concernent les rapports entre
les Allemands et les Français.

Soba est une colonie française. A un stade de la confrontation entre les
Boschs et les Français, pendant les deux guerres mondiales, les Allemands

*«projetaient de se saisir de toute la Négritie pour la seule méchanceté de
chicotter tous les matins le Noir, de fusiller les soûlards, les voleurs et les
menteurs, d'instituer des travaux forcés plus durs et plus meurtriers sans tirer un
bout de rail ni offrir un petit train à Djigui »*⁽⁵¹²⁾.

(511) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 47

(512) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 82

Cependant, l'explication la plus drôle est relative au partage du monde par les cinq grands. De Gaulle, Churchill, Roosevelt et Staline qui appartiennent au monde cartésien de l'Occident vont consulter un devin pour combattre l'Allemagne. Ils font même des libations et des sacrifices comme tout bon animiste devant des difficultés.

Nous trouvons hilarante cette manière que le narrateur a de tout ramener aux réalités sociologiques et sociales de son milieu, de ce qui lui est familier. Les situations qu'il décrit, les explications qu'il en donne sont des plus fantaisistes. Nous sommes ici dans le comique de situation que nous avons évoqué plus haut chez le conteur africain (Cf le chapitre sur l'oralité dans les modèles esthétiques).

Mais il existe aussi, comme nous l'avions mentionné, le comique de mots.

Ici, le comique de mots provient du quiproquo provoqué par les déformations de prononciation ou de compréhension.

L'interprète prononce le mot « Allemands », « Allamas ».

Ses interlocuteurs sont sceptiques :

« Ou l'interprète avait mal prononcé le nom des agresseurs, ou nous avions mal entendu : (...) il nous paraissait invraisemblable que les Allamas dont le nom signifie en malinké « sauvés par Allah seul », puissent être aussi mécréants et cruels qu'il le traduisait »⁽⁵¹³⁾.

L'interprète dit encore « gnibaité » pour « liberté ». Dans les commentaires du griot, cette « gnibaité » est devenue « nabata » qui, littéralement signifie « viens prendre maman ». Le centenaire se demandait alors pourquoi « *De Gaulle voulait absolument équiper tous les Noirs d'Afrique, (leur) garantir des porteurs de vieilles mamans* »⁽⁵¹⁴⁾.

Le mot « député » dit par les Malinkés était devenu « djibité ». Devant les longues explications qu'on lui donnait, Djigui avait conclu que « *C'était quelque chose que les Malinkés connaissaient et pratiquaient : il fallait envoyer un otage à la cour parisienne du Massa De Gaulle* »⁽⁵¹⁵⁾.

(513) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 83

(514) *Idem*, page 218

(515) *Idem, Ibidem*

Toujours par maligned, les mèmes avaient prétendu que les initiales «Prep» se disaient « prou » qui est le son de « l'échappement d'un éhonté pet à un mauvais mangeur de haricots ».

« Réaction » devient « Sigui ya son », ce qui pouvait se traduire par « *Assois-toi en attendant* »⁽⁵¹⁶⁾ ou « Hiriasson », ce qui, sans avoir un sens précis, renvoyait à un malheur passager à cause de la consonance terminale « son ».

Le quiproquo en la matière atteint son point culminant avec les leçons données par l'instituteur au centenaire et à sa Cour.

D'abord, il fallait répéter « Mamadou amène sa sœur » ; phrase qui, très mal prononcée et déformée par le griot devint « Mamadou a mina ka siri », ce qui signifie en Malinké « *Mamadou saisis-le et attache-le* »⁽⁵¹⁷⁾.

Ensuite, le soir du vendredi suivant, l'instituteur demanda de répéter :

« Le chat voit bien même la nuit ». Crie à haute voix, cette phrase devint en Malinké « Zan ba biè na nogo » qui littéralement s'entend « *le vagin de la maman de Zan sauce gluante* »⁽⁵¹⁸⁾.

Comme on le voit, les défauts de prononciation peuvent donner naissance à des grossièretés difficiles à gérer.

Mais ce qui est intéressant ici, c'est que nulle part chez les devanciers, de telles déformations n'ont eu lieu ou ne pouvaient même avoir lieu. Soucieux de soigner leurs styles, de parler correctement français, on ne pouvait ni relever des mots en langue, ni y relever du comique provoqué par des défauts de prononciation encore moins des grossièretés du genre que nous venons de rapporter.

Là, se situent les innovations et les particularités esthétiques. Car, au final, tout cela s'intègre au style de l'écrivain. Et ce comique, Kourouma a dû l'emprunter au conteur. Il s'est donc imprégné de la littérature orale pour créer.

(516) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 228

(517) *Idem*, page 231

(518) *Idem, Ibidem*

Du côté de Sony Labou Tansi, le comique s'exprime par une narration carnavalesque. La tradition carnavalesque s'inscrit dans la tradition du rire médiéval, du comique carnavalesque étudié par Mikhaïl Bakhtine⁽⁵¹⁹⁾.

5 - ÉCRITURE CARNAVALESQUE

Le comique de Rabelais, essentiellement parodique, était accepté par les autorités comme une forme de défoulement populaire. Il était lié à l'univers bigamé du carnaval, un espace de transgression des règles et des tabous.

À partir des travaux de Bakhtine, Julia Kristéva oppose dans son livre⁽⁵²⁰⁾, d'un côté, l'écriture « monologique » correspondant à l'ordre de la loi et de l'autre, l'écriture « dialogique » ou « polyphonique », « le discours carnavalesque » qui correspond à l'ordre du Désir.

Alors que l'écriture « monologique » incarne au plan de l'idéologie les normes de la pensée et de la culture officielle, l'écriture « dialogique » qui échappe aux contraintes de la loi et de la censure logique ou idéologique est souterraine, multiple et équivoque. Elle privilégie des situations exclusives, en donnant une parole aux motifs et valeurs refoulés par l'écriture dite « classique » : la sexualité, la mort, la souillure, la folie et le surnaturel c'est-à-dire tout ce qui est scandale et déviance au regard de la raison.

Expression de la culture populaire, la carnavalisation est définie par Bakhtine comme « *L'influence déterminante du carnaval sur la littérature et les différents genres (...). L'existence de carnaval qui se situe en dehors des ornières habituelles est en quelque sorte « une vie à l'envers » dans un « monde à l'envers »* »⁽⁵²¹⁾.

(519) Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970

(520) Julia Kristéva, *Sémiotikê, Recherches pour une sémianalyse*, Paris, Seuil, 1969

(521) Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, page 169

Elle permet un renversement de l'état des choses et une libération, « *la réalité y est grossie, les privilèges et les tabous abolis* »⁽⁵²²⁾.

Dans le roman de Sony Labou Tansi, évoluent de véritables figures de carnaval, ballons de baudruche, grotesques, ridicules et bouffonnes. Nous en rencontrerons une multitude : généraux, ministres, guides, épouses de guides, mères de guides, fils de guides.

Faisons d'abord attention aux dénominations : « *Les interminables séries de noms et de titres (...) étaient monnaie courante dans la littérature des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles* »⁽⁵²³⁾. Bakhtine leur prête une « *dénomination monumentale de parade* »⁽⁵²⁴⁾.

Ces désignations investissent des personnages bouffons d'une apparence de dignité et de noblesse. Le Colonel Mouhahantso qui venait de succéder au premier Guide Providentiel, « *avait remplacé son nom personnel par celui de Guide Henri-Au-Cœur-Tendre* »⁽⁵²⁵⁾.

Mais Henri-Au-Cœur-Tendre n'a de penchant sentimental que pour « *Les vierges, la viande et les vins. C'est pourquoi on parlait du pays des trois V* »⁽⁵²⁶⁾. Son successeur, le Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père se révèle plus grotesque et plus extravagant.

Jean-Oscar-Cœur-de-Père compose des vers gauchistes pour Chaïdana-aux-Gros-Cheveux. On le désigne comme le plus grand poète de son siècle. Il est lauréat du Prix de la République. C'est alors que, encouragé par tant de succès, le Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père fait son entrée dans l'orchestre du célèbre Mapou-Anchia.

(522) Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, page 169

(523) *Idem*, page 179

(524) *Idem*, *Ibidem*

(525) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 126

(526) *Idem*, page 127

« L'orchestre perdit son prestige en deux mois du fait (qu'il) voulut chanter tous les morceaux avec sa voix qui donnait plutôt à rire et son physique maltraitant qui lui valut son petit nom de Jean Baleine »⁽⁵²⁷⁾.

Le peuple se moque de ce Guide un peu trop en chair, au physique tout à fait ridicule. *« En sa présence, on disait Jean Baleine ou simplement le Père Bas. On inventa une danse éléphant qui devint le principal moyen d'expression du peuple »⁽⁵²⁸⁾.*

Sous le règne de Jean-Oscar-Cœur-de-Père, la constitution du pays fut écrite au-dessus de toutes les portes du pays, de sorte que chacun put la lire en entrant chez lui : *« On demanda de peindre les articles dans toutes les chambres, à la cuisine, partout »⁽⁵²⁹⁾.* Ceux qui laissèrent s'écouler les neuf jours de délais donnés par le Guide, virent leurs cases défoncées par les coups de crosses ou soufflées à la dynamite par les éléments des Forces Spéciales.

À certains, on fit acheter des boîtes de peinture qu'on leur fit boire avant d'aller mourir « au dispensaire des comprimés ».

Sous sa férule, le calendrier comporta deux-cent vingt-huit fêtes toutes aussi insensées et inutiles les unes que les autres :

« La fête du dernier mariage du guide, (...), la fête des caméléons du guide, (...) la fête du spermatozoïde, (...), la fête du bœuf, la journée des cheveux de Chaïdana, la journée des lèvres (...), la journée des ventres, la journée du franc katamala»⁽⁵³⁰⁾.

Sur une rumeur qui soutenait que les Gens de Martial portaient une petite croix à la racine de la cuisse droite, Jean-Oscar-Cœur-de-Père fit construire à tous les coins de rues des « regardoirs » de cuisses droites toujours accouplés, créant ainsi un boom de population neuf mois après l'installation des premiers regardoirs.

(527) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 129

(528) *Idem, Ibidem*

(529) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 129

(530) *Idem, Ibidem*

Quand Jean-Oscar-Cœur-de-Père apprit qu'on avait surnommé le pays « Enfer », il se fâcha cruellement et fit fusiller l'évêque Kha Dominique Roshimanito qui avait dit le mot « enfer » dans son sermon à l'église.

De même, on exécuta « *quatre cent soixante-douze prêtres et pasteurs* »⁽⁵³¹⁾ et on tira sur la foule aux obsèques de l'évêque Kha Dominique Roshimanito où « *les gens avaient chanté : Seigneur reviendras-tu où le mot « enfer » revenait dans tous les couplets* »⁽⁵³²⁾.

Quand on sait que les religieux ont toujours les mots paradis et enfer à la bouche, on mesure la bêtise et l'inconscience du Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père.

La guerre contre le mot « enfer » dura neuf ans au cours desquels le Guide exécuta à tour de bras tous ceux qui prononçaient publiquement ce mot. Toutes les œuvres d'art comportant ce vocable furent brûlées place des Bâtards.

Par la suite, on associa le mot « enfer » au mot « douleur » : on interdit la douleur sur toute l'étendue du pays et on « *cessa de pleurer les morts, le dentiste interdisait à ses clients de gémir. On brûla les douloureux* »⁽⁵³³⁾.

Un autre exemple d'extravagance, le Guide Jean-Cœur-de-Pierre qui, la veille de son sacre, rêve que le bleu est la couleur de Dieu. Sur-le-champ, il avait demandé que toutes les maisons de Kawangotara, tous les troncs d'arbres, toutes les grilles, tout ce qui pouvait frapper l'œil fut peint en bleu.

« *On parlait même de produire un peuple bleu dans le pays. (...) Lors des cérémonies officielles, les membres du gouvernement et ceux du Parti Populaire pour la Paix (PPP) devaient se peindre le visage en bleu, se raser la tête pour remplacer les cheveux par une respectable couche de bleu* »⁽⁵³⁴⁾.

(531) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 133

(532) *Idem, Ibidem*

(533) *Idem*, pages 134-135

(534) *Idem*, page 145

Certains parmi ces dictateurs s'affublent de noms sanguinaires. C'est le cas de Souprouta. Il prend le nom de règne de Mallot-l'Enfant-du-Tigre.

Tous ces Guides sont présentés comme une caricature de dictateurs, présidents à vie et autres Excellences de l'Afrique contemporaine, depuis le Président Docteur Hastings Banda, « le lion du Malawi » et le « Sauveur » jusqu'à Mobutu Sese Seko, Kuku Ngbendu Wa Za Banga, « le défenseur de la terre des aïeux », « le guerrier qui ignore la défaite ». Pompeux, solennels et sentencieux, ces Guides « excellentiels », « multidimensionnels » gavent leurs sujets de discours ronflants et vides : à la page 52, le Guide Providentiel parla de l'unité « *à ce moment difficile de déshumanisation générale des humains* », de la révolution « *devenue une nécessité inconditionnelle à la survie des Noirs en particulier et des pauvres en général* »⁽⁵³⁵⁾, « *du manque de cohésion dans les rangs pour une action populaire et la lutte contre la misère et le sous-équipement matériel* »⁽⁵³⁶⁾. Dans *La Vie et demie*, les Guides Providentiels sont donc des objets de dérision et de déraison. Ils posent des actes qui frisent la folie. Avec eux, le monde est inversé.

Dépeints avec un corps broussailleux et qualifiés de « gorilles », les Guides Providentiels répondent encore à une image carnavalesque du Moyen-Âge où les images du corps « extrêmement licencieuses » étaient monnaie courante même lors des processions solennelles et religieuses, nous apprend Bakhtine.

Dans le même ordre d'idées, le dessous de la ceinture est associé à la fécondité. Le Guide Jean-Cœur-de-Pierre nous en fait une grande démonstration. Se voulant le Père de la Nation, au sens biologique du terme, le Guide Jean-Cœur-de-Pierre « *accomplit chaque année un tour de cinquante lits occupés par cinquante vierges, en trois heures vingt-six minutes douze secondes, au cours d'une scène radiodiffusée et télévisée malgré l'intervention du Pape et de l'o.n.u.* »⁽⁵³⁷⁾.

(534) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 53

(535) *Idem*, page 52

(536) *Idem, Ibidem*

(537) *Idem*, page 148

C'est ainsi que naquirent à la maternité Saint-Jean-Cœur-de-Père, les deux mille petits Jean qui, à neuf ans, devaient procéder au choix de leur nom suivant une lettre de l'alphabet choisie par leur père.

« *La minutie du détail juxtaposée au gigantisme et à l'exagération des faits produit un effet cocasse et grotesque* »⁽⁵³⁸⁾.

Une autre exagération dans la littérature carnavalesque concerne « *les images de banquet, outrées à l'échelle cosmique* »⁽⁵³⁹⁾.

Bakhtine cite en exemple *Le Traité* de Garcia Tolède.

Dans ce texte, les Papes « *banquettent à la manière des preux, alors qu'ils n'en sont point. Ils le font, non pas au nom du peuple mais sur son dos et à son détriment* »⁽⁵⁴⁰⁾.

Dans *La Vie et demie*, les Guides Providentiels sont tous des « carnassiers ». « *Je suis carnassier ; dit (le premier Guide Providentiel) en tirant le plat de viande vers lui* »⁽⁵⁴¹⁾.

Depuis ce Guide Providentiel, les souverains de la Katamalanasie étaient des carnassiers, selon le dicton de Jean Principal, le petit frère de Jean-Oscar-Cœur-de-Père qui était le patron des banques katamalanaïses.

Même l'enfant Patatra était élevé comme un lion. On lui faisait manger parfois de la viande crue. « *Pas de leur viande artificielle des magasins gouvernementaux, qui vous enlève un peu de sang dans le sang. Patatra mangeait de la vraie viande sauvage, qui sortait des parcs du Guide, de la viande nature où l'on mangeait un peu de forêt, qui sentait la boue, les couleuvres, les lianes* »⁽⁵⁴²⁾.

(538) Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, page 288

(539) *Idem*, page 289

(540) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 18

(541) *Idem*, page 130

(542) *Idem*, page 18

À l'occasion des fêtes, le Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père fait « *boire et manger jusqu'au sommet des gorges* »⁽⁵⁴³⁾.

Le Guide Providentiel s'adonne « *à de grands concours de bouffe* »⁽⁵⁴⁴⁾ dont il fait une discipline. Jean-Sans-Cœur organise « *des matches de bouffe* »⁽⁵⁴⁵⁾.

« *Dans la salle appelée Payadizo, Jean-Sans-Cœur se donnait en spectacle à cause de cette capacité qu'il avait de boire comme dix tonneaux et de rire et manger comme cinquante personnes* »⁽⁵⁴⁶⁾.

À la réflexion, cet appétit féroce est symbolique de leur appétit du pouvoir et, d'une manière générale, de leur oppression et répression politiques. Ces tyrans sont d'ailleurs destitués de manière violente.

Selon Bakhtine, « *il y a à la base de l'acte rituel de l'intronisation-détronisation, la quintessence, le noyau profond de la perception du monde carnavalesque le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance* »⁽⁵⁴⁷⁾.

Dans *La Vie et demie*, Jean-Cœur-de-Père prend le nom de martyr de Jean-Brise-Cœur et se fait brûler vif. De même Jean-Cœur-de-Pierre assassine le Guide Henri-au-Cœur-Tendre et Jean-Sans-Cœur se débarrasse de son père de la même manière.

Nous le disions tantôt, la carnavalisation est une vie à l'envers dans un monde à l'envers.

Comme l'indique Bakhtine, notre référence en la matière, « *lors du carnaval, l'ordre hiérarchique est renversé ainsi que toutes les formes de peur qu'il entraîne* »⁽⁵⁴⁸⁾.

(543) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 130

(544) *Idem*, page 21

(545) *Idem*, page 154

(546) *Idem, Ibidem*

(547) Cité par Anny Wynchank, « La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie* : le carnavalesque », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 87

(548) *Idem*, page 89

Dans ce roman, les tortionnaires sont torturés par leurs victimes. Oubroussando Mbi, le premier Guide Providentiel est hanté par le fantôme de Martial à qui il a demandé d'accepter de mourir. Il l'exhorte en ces termes : « *Enfin Martial! Sois raisonnable. Tu m'as assez torturé comme ça. Tu deviens plus infernal que moi* »⁽⁵⁴⁹⁾. Mais ses supplications sont vaines.

Nous retrouvons également dans ce texte l'enfer des carnivals. Bakhtine révèle que « *dans les carnivals européens figure souvent un engin spécial dénommé « enfer »; à la fin des cérémonies, il était solennellement brûlé sur les places publiques* »⁽⁵⁵⁰⁾.

Dans *La Vie et demie*, les chars sont ceux de la censure. La guerre contre le mot « enfer » dura neuf ans sous le règne du Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père :

« *La colère du Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père ravagea le pays au moment où les Gens de Martial jetèrent dans son lit quatorze kilos de tracts où était écrit un seul mot : enfer. Il ordonna que fussent jetés au feu, allumé pour la circonstance place des Bâtards, tout livre, tout document, tout bout de papier où serait écrit, en quelque langue que ce fût, le mot « Enfer »* »⁽⁵⁵¹⁾.

Des personnages-types de la tradition carnavalesque se retrouvent dans le texte de Sony Labou Tansi. Ce sont le cartomancien et le vendeur de remèdes.

Le cartomancien est toujours présent dans les fêtes foraines. Deux cartomanciens se succèdent auprès du Premier Guide Providentiel.

Kassar Pueblo, le cartomancien préféré du Guide paie sa trop grande franchise de sa vie.

(549) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 58

(550) Cité par Anny Wynchank, « La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie* : le carnavalesque », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 90

(551) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 134

Quand le Guide Providentiel essaie d'avoir des rapports avec Chaïdana, le fantôme de Martial allait se plaindre chez Kassar Pueblo qui lui faisait des remontrances. À une de ces scènes, le Guide lui *« sauta à la gorge, il serra tellement fort que les os se brisèrent, les yeux de Kassar Pueblo sortirent entièrement des orbites et pleurèrent rouge »*⁽⁵⁵²⁾.

Le deuxième cartomancien, fort de cette expérience, se montre plus prudent: *« Il voyait que les jours se vidaient sur l'arbre de l'existence du Guide, mais il n'osa pas lui en parler à cause des conditions de la mort de Kassar Pueblo que personne n'ignorait »*⁽⁵⁵³⁾.

Le personnage du vendeur de remèdes qui est lui aussi une constante des fêtes foraines, est présent dans le roman à travers Kapahacheu, le pygmée savant. Bakhtine nous dit encore qu'*« un lien traditionnel très ancien unissait les formes de la médecine populaire et celle de l'art populaire. Ceci explique que le comédien des rues et le marchand des drogues étaient souvent une seule et même personne »*⁽⁵⁵⁴⁾.

Kapahacheu qui *« verse la forêt dans la tête de Chaïdana »*⁽⁵⁵⁵⁾ connaît les vertus de toutes les feuilles et de toutes les sèves :

« Cette feuille, tu mets sous la langue pour devenir un homme-arbre. Cette feuille, tu mâches pour ne pas faire fuir le gibier avec ton odeur. Cette feuille tu frottes pour que les serpents s'éloignent. Cette feuille pour garder le souffle. Cette feuille. Cette liane. Cette racine. Cette sève. Cette plante »⁽⁵⁵⁶⁾.

Enfin, *« les privautés scatologiques (essentiellement verbales) jouent un rôle énorme durant le carnaval. (...) La ménippée affectionne (...) les propos et les manifestations déplacés c'est-à-dire toutes sortes d'infractions au cours habituel et bienséant des événements, aux normes établies de la conduite de l'étiquette de la parole »*⁽⁵⁵⁷⁾.

(552) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 25

(553) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 26

(554) Cité par Anny Wynchank, « La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie* : le carnavalesque », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 89

(555) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 98

(556) *Idem, Ibidem*

(557) Cité par Anny Wynchank, « La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie* : le carnavalesque », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 83

Avec Sony Labou Tansi, l'on a droit à des « ouragans d'injures » ; à un vocabulaire de gros mots : « cons », « merde », « fesses », « bâtard des bâtards », « garde-culs » etc.

Cette écriture carnavalesque est à la fois libératrice et protectrice. Elle libère de l'asphyxie littéraire existante.

Elle permet à l'écrivain de s'exprimer, de se défouler. Elle est en même temps protectrice parce qu'elle sert de bouclier à l'écrivain qui se réfugie derrière elle pour critiquer, sans être atteint par les foudres de la censure.

Des écrivains comme Sony Labou Tansi et Henri Lopes eu égard au contexte répressif de leur pays, avaient, pour stigmatiser les tares d'une certaine période, opté pour le camouflage.

Pour critiquer les régimes dictatoriaux, sans en avoir l'air, ils durent, pour pouvoir rester au Pays et éviter d'être censurés, adopter cette « *stratégie de carnavalisation* »⁽⁵⁵⁸⁾ selon l'expression de Anny Wynchank, qui devint un style d'écriture.

Il est d'ailleurs mentionné dans *Le Pleurer-rire* que « *même si les noms de personnes et de lieux sonnent étrangers (aux) oreilles, même (s'il existe) dans le texte, des mots d'un dialecte imaginaire, (...) la plus myope des taupes reconnaîtra « le Pays »* »⁽⁵⁵⁹⁾.

Chez Henri Lopes, le comique de mots est une conséquence de l'inculture de Tonton Bwakamabé Na Sakkadé, entre autres.

Il se vante d'avoir au moins dix mille ouvrages dans sa bibliothèque et ignore le sens de l'expression « violon d'Ingres ». C'est une situation pour le moins surprenante.

À la question de l'Européen qui lui demande « *Respecté Président, pouvez-vous me citer vos violons d'Ingres ?* » Il répond le plus innocemment du monde : « *Non, pas de violon. (...) j'aime surtout les instruments de musique moderne* »⁽⁵⁶⁰⁾.

(558) Cité par Anny Wynchank, « La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie : le carnavalesque* », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 83

(559) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 34

(560) *Idem*, page 276

Cette réponse a pour effet de provoquer un raclement de gorge (sans doute pour étouffer le fou rire qui s'emparait de lui) chez l'Européen qui se hâte de repréciser sa question dans un vocabulaire plus simple.

Le lecteur, lui, est plutôt enclin à se moquer du personnage qui étale ainsi toute sa vacuité intellectuelle.

Le comique de mots est également présent à travers le vocabulaire fourni utilisé pour désigner les manières de faire l'amour.

On y parle de « *la position du gladiateur, de la panthère, de la brouette de monsieur Pascal, de la chevauchée de l'hippocampe* »⁽⁵⁶¹⁾. Toutes ces désignations de l'accouplement qui empruntent à des objets et au règne animal renvoient à des représentations mentales qui prêtent à sourire.

Quand on lui demande s'il pratique la lecture, il s'exclame : « *La lecture, je ne fais que ça. Venez un peu au Pays et je vous ferai visiter ma bibliothèque. Plus de dix mille ouvrages. Ouais. Dont les trois quarts sont reliés en peau d'iguane et de serpent* »⁽⁵⁶²⁾.

Dans l'entendement de Tonton Bwakamabé Na Sakkadé, lire beaucoup équivaut à posséder beaucoup d'ouvrages avec des reliures en peau d'iguane et de serpent. Certes, ce genre de reliure doit être onéreux mais il n'indique en rien que le propriétaire de ce type d'ouvrages est un érudit mais plutôt un fortuné.

On se rend compte que les livres lui servent tout simplement d'objets de décoration et de valorisation de sa personne. Il en achète parce qu'il en a les moyens et non parce qu'il désire se cultiver, qu'il a soif d'apprendre. Il a plutôt à cœur de se forger et de véhiculer une certaine image de lui.

Bouffon, Tonton Bwakamabé Na Sakkadé l'est encore par sa conception simpliste de certaines choses de la vie.

(561) Henri LOPES, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 22

(562) *Idem*, page 283

Quand on lui demande s'il aime les enfants, il assure que s'il ne les aimait pas, il n'en aurait pas fait dix-sept. Et de rajouter fièrement, toute honte bue: « *Et quand j'en compte dix-sept, je ne mentionne là que ceux dont je m'occupe. Faudrait y ajouter, pour être complet, ceux que j'ai laissés en Indochine et en Afrique du Nord* »⁽⁵⁶³⁾.

Ainsi, ici, le ridicule vient du fait que Tonton Bwakamabé Na Sakkadé met en balance le degré d'amour qu'on porte aux enfants et la fécondité. Cette conception, nous dirions « terre à terre », peut mener à une interprétation tendancieuse car on pourrait en déduire que ceux qui sont stériles n'aiment pas les enfants. Ce qui serait absolument absurde, l'horloge biologique n'ayant rien à avoir avec la fibre parentale. En outre, cette sortie du Chef de l'État nous révèle sa moralité; il sème des enfants à tout vent, partout où le destin l'amène.

Monde à l'envers aussi chez Henri Lopes car les torturés torturent les tortionnaires. Le camp du mal s'inverse. Comme Martial, le capitaine Yabaka, opposant au régime de Tonton Bwakamabé Na Sakkadé « refuse de mourir cette mort ». Il promet de venir hanter pendant longtemps les rêves de ses tortionnaires.

Si Sony Labou Tansi et Henri Lopes stigmatisent ainsi le ridicule, on peut également affirmer, à la lecture de leurs romans, qu'ils stigmatisent la peur. Leur narration est aussi et surtout une narration tératologique.

(563) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page, page 292

6 - ÉCRITURE TÉRATOLOGIQUE

C'est au 19^{ème} siècle qu'eurent lieu les premières études systématiques des monstruosité qui fondèrent la tératologie comme science des monstres. « *Elle étudie la nature des aberrations physiques, morales, précise le moment de leur apparition, le mécanisme de leur développement et si possible leurs causes* »⁽⁵⁶⁴⁾. En clair, la tératologie est l'étude des anomalies et monstruosité chez les êtres vivants.

Dans le roman de Sony Labou Tansi, sur le plan physique, la tératologie se manifeste dans le langage zoomorphe utilisé par le narrateur pour qualifier les personnages.

Les Guides et leurs gardes du corps sont de grands singes, « *grands comme deux, forts comme quatre et velus comme des ours* »⁽⁵⁶⁵⁾. Kamachou Patatra, à sa naissance, est un « gros velu ».

Sur le plan moral, les Guides posent des actes ignobles car habités par la hantise de perdre le pouvoir.

À ce niveau, la tératologie se manifeste par une violence gratuite et une cruauté excessive.

À titre d'exemple, nous avons la période où le noir fut décrété couleur de Martial par le Guide Providentiel. Chaïdana ayant chargé des jeunes gens de répandre la phrase traumatisante « je ne veux pas mourir cette mort » de Martial sur tous les murs de la ville, « *tous les gens en deuil furent déshabillés en pleine rue. Il y eut un grand carnage dans le quartier de Chaïdana du fait qu'on y avait trouvé de véritables gisements du noir de Martial* »⁽⁵⁶⁶⁾.

Ou bien les Forces Spéciales faisaient « bouffer » aux gens leurs papiers, leur chemise, leurs sandales, leurs insignes périmés ou simplement une tenue militaire avec ses fers et ses boutons.

(564) Cité par Lezou Dago Gérard, « Une esthétique de la tératologie », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 103

(565) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 63

(566) *Idem*, page 45

Le cannibalisme dont fait montre le premier Guide Providentiel fait également partie de la tératogénèse régnant sur l'univers de *La Vie et demie*. C'est avec un plaisir sadique qu'il fait cuisiner les restes de Martial et qu'il s'en délecte tout en obligeant les membres de la famille de ce dernier à en faire autant. Ce comportement a une explication psychanalytique : Le cannibalisme peut trouver sa signification dans l'analyse du tabou proposé par Freud. « *Mangeant les restes de Martial, le Guide reconnaît sa force et ses mérites. En le consommant, il se les approprie. Mais en conviant à ce repas, la famille de Martial, il organise un repas sacrificiel pour conjurer le sort et se concilier l'esprit de Martial* »⁽⁵⁶⁷⁾.

Reste le sexe.

Dans ce domaine, la palme revient aux Chaïdana. Elles ont décidé d'accompagner les dignitaires des régimes des Guides avec du champagne à leur dernière demeure. Leur grande beauté devient un atout considérable pour elles.

Cet état de fait, cette propension de la littérature africaine à cultiver « *le monstrueux et la sauvagerie* », Thomas Méloné l'avait déjà signalé ⁽⁵⁶⁸⁾.

Selon lui, elle a persisté pour déboucher aujourd'hui sur la création d'un univers anémique, chaotique. Cet univers

« *ressemble étrangement aux pratiques à la fois artistiques et magiques, notamment celles des « sorties de masques » encore vivaces en Afrique et parmi lesquelles l'eguu yoruba reste exemplaire. L'eguu avec son déguisement effrayant, son appareil vestimentaire hétéroclite et dangereux, l'anarchie inquiétante de ses privations, qui évolue au milieu de chants, de danses, de poèmes et de rites, trouve un écho saisissant dans les débordements terrifiants des Guides de La Vie et demie* »⁽⁵⁶⁹⁾.

(567) Cité par Lezou Dago Gérard, « Une esthétique de la tératologie », dans Sony Labou Tansi, *témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 104

(568) Thomas Méloné, « La critique littéraire et les problèmes du langage », in *Présence africaine*, n° 73, 1er trimestre 1970, pages 3 à 19

(569) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 211

En tout état de cause, Sony Labou Tansi tient parole qui, dans son avertissement du début du livre avait bien signalé : « *J'écris pour qu'il fasse peur en moi. Et comme dit Ionesco, je n'enseigne pas. J'invente. J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp* »⁽⁵⁷⁰⁾.

Cette atmosphère effrayante, *Le Pleurer-rire* nous la restitue également à travers ce sacrifice au clair de lune qui a lieu dans un cimetière. Les sacrificateurs y avaient amené

« *Un mouton blanc de moins de 7 mois. Plus une photo de Tonton. (...) Et ils exhibaient un portrait du Chef percé de 100 coups d'épingles. Et des furoncles inguérissables avaient effectivement bourgeonné aux points du visage. Et ça correspondait juste aux trous de la photo* »⁽⁵⁷¹⁾.

Cela ressemble à une pratique vaudoue qui utilise la magie comme moyen d'agissement.

La magie, le cimetière, lieu de frayeur par excellence, le temps, tout concourt à créer la peur chez le lecteur.

Les offrandes que l'on fait au Chef au cours des cérémonies sont aussi énigmatiques. Ce sont des « défenses d'éléphants » ; « des poules et des moutons aux plumes et laine de couleur sacrée » ; « des fruits aux couleurs éclatantes ».

Le lecteur a tendance à se demander de quelle couleur est cette couleur sacrée. Est-ce une couleur indescriptible au profane ?

Ces « offrandes sacrées » déifient le Chef, le mettent au-dessus des humains, le propulsent dans le monde du surnaturel, toutes choses qui impriment une marque terrifiante à ces scènes du roman.

(570) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 9

(571) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 301

Ainsi, nous avons fait le tour de la narration de nos trois romans.

Il a d'abord été question de catégoriser les narrateurs.

Dans *Monnè, outrages et défis* et *Le Pleurer-rire*, nous avons découvert plusieurs sortes de narrateurs, ce qui nous met en marge de la littérature antérieure. Seule *La Vie et demie* présente, comme ses devanciers, un narrateur omniscient qui agit à la manière d'un dieu sur les actions du roman.

Nous avons ensuite révélé que les romans sont traversés de chants, de proverbes, de poèmes ; donnent dans la généalogie et l'épopée, bref pratiquent le mélange des genres. Et ce, chez les trois auteurs.

Le rêve et le merveilleux ont introduit l'imaginaire dans le roman africain. Désormais, les écrivains ne sont plus adeptes du « réel » uniquement même si « *leurs romans sont des miroirs qu'ils promènent le long d'une route* », pour parler comme Stendhal. Ils dénoncent les tares de leur société et donc s'appuient sur le réel mais ils jouent à fond la carte de la fiction en faisant rêver les personnages, en introduisant des scènes fantastiques dans la trame romanesque.

En outre, la narration est sens dessus-dessous avec des quiproquos par rapport aux mots employés, à certaines situations décrites, aux spectres qui viennent importuner leurs bourreaux, faisant penser à l'univers renversé du carnaval.

Enfin, cette narration affectionne la description du laid par endroits et nous avons signifié cette écriture tératologique.

Cet épisode clôt donc le grand chapitre relatif à la structure et à la narration de notre corpus.

Nous allons aborder le deuxième chapitre relatif aux personnages de ces romans et à leurs significations.

CHAPITRE 3 : PERSONNAGES ET SIGNIFICATIONS

Les personnages sont des êtres (ou des simulacres d'êtres), des voix de papier. Ils sont également un faire, des forces agissantes, ils portent le mouvement de l'action dans les romans.

Pour traiter ce chapitre des personnages et leurs significations, nous projetons d'évaluer de façon quantitative et qualitative ces personnages qui mènent l'action, de mettre en exergue leur signifiante textuelle au moyen de leur descriptif dans les textes selon la méthode du structuralisme mais aussi au moyen de l'onomastique car le nom du personnage est un lieu sémantique qui participe à la production de la signification du texte romanesque. Nous nous pencherons ensuite sur le statut des différents héros et ferons cas des personnages particuliers utilisés par les différents romanciers.

En procédant ainsi, nous avons à cœur de montrer que les romanciers de la seconde génération mettent en scène beaucoup plus de personnages que leurs aînés, que ces personnages ont d'office des noms à valeur programmatique qui permettent d'imaginer leurs actions avant même leurs descriptions et qui donnent tout son sens à l'écriture de ces auteurs. Nous noterons également que le mot héros ne revêt plus le même sens d'une génération à l'autre car les personnages censés être des héros possèdent des défauts imputables à des anti-héros. Enfin, dans ces romans, nous montrerons que de nouveaux types de personnages qui n'existaient pas dans la littérature antérieure font leur apparition dans le « Nouveau Roman africain francophone ».

1 - ÉVALUATION QUANTITATIVE DES PERSONNAGES

Dans *Monnè, outrages et défis*, on distingue de nombreux personnages. Cependant, des figures émergent. On peut grosso modo, considérer deux clans qui constituent un univers manichéiste : celui des Blancs et celui des Noirs.

Notons au passage que le manichéisme observé dans le roman entre Blancs et Noirs est le schéma générique des romans de la première génération dont la raison d'être était de fustiger l'envahisseur blanc.

Parmi les Blancs, nous distinguons, pêle-mêle, le Commandant, le Capitaine, le Médecin, l'Instituteur, l'Évangélisateur, tous symboles des éléments civilisateurs qui vont faire leur apparition à Soba.

Le médecin guérit en se substituant au sorcier dont le pouvoir se trouve par là démystifié et démythifié ; l'Instituteur se charge d'atténuer l'ignorance de ces bonnes âmes que l'Évangélisateur va détourner de leurs fétiches et de l'islam pour mieux préparer le terrain à la colonisation ; enfin le Commandant et le Capitaine se feront fort de faire respecter les consignes de la mère-patrie.

Comme le dit un personnage à la page 259 de *Monnè, outrages et défis* :

« Les Toubabs sont la force et le pouvoir et, entre eux et nous, le jeu qui existe doit demeurer celui prévalant entre chien et volaille. Les oiseaux de la basse-cour doivent à chaque instant connaître les limites, savoir que les règles du jeu ne les autorisent pas à aller picorer dans l'écuelle du matin »⁽⁵⁷²⁾.

Parmi les Blancs, il y a d'un côté les « bons Blancs » et de l'autre, les « mauvais Blancs ». « Il y eut des colons humains à qui il ne manqua que d'être Noirs et croyants pour être accomplis : Héraud était de ceux-là. (...) Héraud voulait que le Blanc commandât le Nègre sans réprimer »⁽⁵⁷³⁾. Il se disputa même avec un collègue commandant quand il réclama une sanction pour un brigadier qui avait violé une écolière impubère.

(572) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 259

(573) *Idem*, page 212

Pour les indigènes, un Blanc qui défend leurs intérêts est un « bon Blanc ». C'est peut-être la raison pour laquelle il s'appelle Héraud (homonyme de héros) dans le texte. Ce Blanc qui prend fait et cause pour les autochtones, qui, au besoin se brouille avec ses pairs à cause d'eux est un héros pour eux. À l'instar des autochtones, les Blancs eux-mêmes font la part des choses entre les « vrais » et les « faux » Blancs.

De fait, « *Lorsque Bernier (qui) était rancunier eut le grade de commandant de cercle, il sollicita le poste de Soba, dans la seule intention de venir apprendre aux indigènes à distinguer un pur Blanc d'un faux* »⁽⁵⁷⁴⁾.

La preuve de la « fausseté » d'un Blanc, c'est le commandant Lefort qui la donne. Pour lui, Héraud, le héros des indigènes est un faux français, « *c'est pourquoi il avait pu officiellement se marier avec une Négrresse* »⁽⁵⁷⁵⁾.

Parmi les Noirs, nous avons Djigui, le roi et ses trois cent épouses, sa pléthore d'enfants et ses suivants (dont Fadoua, le sicaire, Djéliaba et Djélicini, les griots, Moussokoro, la cadette), les tirailleurs, les marabouts, le muezzin, la foule qui est un personnage humain collectif : elle assiste aux événements, donne son approbation ou signifie son désaccord.

On remarque donc que l'univers de ce roman est peuplé d'une foultitude de personnages. On ne peut les dénombrer. La foule à elle seule, illustre cet état de fait.

Sur le plan quantitatif, on peut dire que Kourouma s'inscrit dans la nouvelle perspective qui est de faire participer un nombre incalculable de personnages à la trame romanesque tandis que les devanciers se contentaient de quelques personnages, axant leurs efforts sur le héros.

Concernant *La Vie et demie* quant à la quantification des personnages, nous nous retrouvons devant un modèle familial hérité du modèle français. Les exégètes du Nouveau Roman Français ont déterminé deux types de structure pour les œuvres romanesques : la structure close et la structure ouverte. Elles se déterminent par rapport au déploiement des personnages, à leur nombre ainsi qu'à leur faire. Nous ferons un rappel dans ce sens.

(574) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 119

(575) *Idem*, page 254

Nous dirons qu'une structure est close lorsque le récit achevé par son auteur a une conclusion claire. Cette impression de bouclage devra être renforcée par l'existence de divisions, de chapitres voire de tomes nettement désignés, numérotés et titrés.

Le roman a toujours tendu à narrer une biographie fictive, quitte à se limiter à une aventure principale ou à une succession de crises : si l'essentiel est l'enfance, on omettra l'âge adulte supposé heureux; si le principal est la jeunesse, l'enfance et la vieillesse seront escamotés. Cette biographie fictive sera celle d'un individu, d'une famille ou d'une génération qui suit un itinéraire social, parfois métaphysique, parfois poétique. Cette structure close est une des caractéristiques des modèles individuel, familial et collectif.

Le modèle individuel raconte la formation d'un individu, son itinéraire, sa grande crise. Son point de reconnaissance est son titre. Le héros est éponyme « Mrs Dallaway » ou le personnage est désigné non-nommé :

« Un beau ténébreux » de Julien Gracq.

Lorsque le titre ne désigne pas le personnage principal lui-même, il arrive qu'il renvoie à un symbole abstrait : « Les ailes de la colombe » de James, par exemple.

Marcel Proust, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Nathalie Sarraute renferment le récit de leurs personnages principaux autour d'un grand thème qui signale un sens philosophique caché. Quelques-uns des derniers titres de Samuel Beckett : *Comment c'est* ; *Imagination morte*, *imaginez* se rattachent à cette catégorie.

Les titres qui désignent ou symbolisent le héros et son aventure semblent indiquer une structure close, celle de la carrière totale (de la naissance à la mort) ou partielle du personnage.

Le modèle familial, lui, dicte sa structure fermée à de nombreux romans de la première moitié du vingtième siècle.

La famille offre au romancier un ordre extérieur déjà prêt, des cases qu'il n'y a plus qu'à remplir ou à laisser vides : trois générations au maximum, grands-parents, parents, enfants ; parfois les branches collatérales, neveux,

cousins. Le signe familial est contrastif : le drame se joue par opposition, entre les générations ou à l'intérieur de celles-ci.

Une seconde catégorie oppose deux familles. C'est le cas de Roméo et Juliette.

Dans la peinture de certaines familles, d'autres romanciers introduisent un mouvement. C'est celui, descendant de la décadence : la famille est progressivement tombée, incapable d'action et s'anéantit dans la mort du dernier héritier. La mort est, en effet, un morceau obligé, et de choix, du roman familial, avec ses répétitions et ses variations qui frappent plus encore que les mariages et les naissances.

D'autres romans ont la génération comme structure. Le roman de l'orphelin descendant de *L'Odyssée*, le roman de la famille qui descend de *L'Illiade* se retrouvent et se perdent dans le roman des générations. Les personnages, sans lien de famille entre eux, sont pris dans une grande structure synchronique, une année, une époque, parfois, vingt-cinq ans, une génération. Ce qui n'est plus donné par la biographie individuelle du héros solitaire est fourni aux héros collectifs, au groupe, par l'Histoire. Ces romans sont toujours datés, ils ont des références solides. Ils ont également une structure close.

Le roman de générations substitue un destin collectif à un destin individuel. De ce fait, il multiplie les personnages, dont certains symboliques d'un milieu, d'une classe, d'un pays et les présente sur un horizon historique.

À l'Histoire, il emprunte ses hommes d'État, ses généraux, ses événements, son calendrier. Sa structure volontiers chronologique se clôt lorsque le temps de l'Histoire est interrompu, la pendule arrêtée.

On a une structure intermédiaire dénommée structure arithmétique. Elle découle des plus anciennes traditions de l'Humanité et ressuscite dans les œuvres les plus modernes. Elle contribue à construire et à clore, lorsque le romancier mesure son texte comme un ingénieur ou un architecte. Cependant, elle annonce l'œuvre ouverte parce que ces calculs sont le plus souvent cachés et que leur sens est symbolique.

Dans *Le Chiendent*⁽⁵⁷⁶⁾, par exemple, il y a sept chapitres ; chacun divisé en treize paragraphes et chacun d'eux a sa forme particulière, sa nature, soit par le style soit par des modifications de temps, de lieu.

Les personnages apparaissent d'une façon rythmée, à certains moments et à certains endroits. Tout cela est préparé sur des tableaux aussi réguliers qu'une partie d'échecs.

Une œuvre d'art est ouverte lorsque le lecteur la considère comme un système de signes indéfiniment traduisibles et qu'il y met du sien pour lui donner un sens. Ce sens n'est pas donné a priori comme dans le cas de la structure close. Rien ne lui est imposé. L'œuvre ouverte peut être un collage, un montage, de l'aléatoire ou de l'inachevé.

Le collage est le procédé favori des surréalistes : « *Jamais, écrit Aragon, je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, en écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre la biographie, la destinée* »⁽⁵⁷⁷⁾.

La technique du collage consiste à improviser, on évite l'enchaînement rationnel pour laisser la place à l'interprétation et à la créativité du lecteur. C'est un « récit-promenade ».

Comparé au collage, le montage est un procédé beaucoup plus conscient. Ce qui est montage du point de vue de l'écrivain, est démontage pour le lecteur, initié dans sa lecture par les changements de séquences et de fiction.

La Vie et demie est à cheval sur la structure close et la structure ouverte du Nouveau Roman français. Nous avons vu plus haut que l'œuvre relevait de la généalogie. C'est un roman de générations qui oppose des familles. De ce point de vue, elle serait structurée selon le modèle familial ou celui de générations.

(576) Raymond Queneau, *Le Chiendent*, Paris, Gallimard, 1974

(577) Yves Tadié, *Le roman au XX^{ème} siècle*, Paris, Pocket, collection Agora, page 9

Mais nous préférons la cantonner au modèle familial car elle n'emprunte pas ses personnages à l'Histoire même si à l'aide de la sociocritique, l'on peut établir des rapprochements entre les personnages fictifs et des personnes réelles de la société africaine contemporaine.

Cependant, sa structure n'est pas close comme le stipule la caractéristique principale de ces deux modèles. La diégèse reste suspendue à la fin de la narration avec possibilité de répétitions comme cela s'est produit de façon cyclique dans le livre.

En résumé, Sony Labou Tansi s'inspire des deux structures qui régissent le Nouveau Roman Français pour « accoucher » de son modèle propre.

Modèle familial qui regroupe une multitude de personnages comme chez Kourouma.

Les Guides Providentiels dont on ne peut définir le nombre, les militaires, les Gens de Martial, les pêcheurs, la foule et tous les autres personnages qui apparaissent au fil de l'histoire du roman ne peuvent être quantifiés.

Là aussi, nous nous inscrivons dans une innovation du roman de la seconde génération qui s'ingénie à gérer une histoire avec d'innombrables personnages.

Cette pléthore de personnages peut cependant être ramenée à une dimension plus réduite. Il y a surabondance de personnages au vu de leurs nominations, comme nous le verrons dans leur évaluation qualitative ; il existe en réalité cinq actants : le Guide Providentiel, le militaire, le pêcheur, le rebelle, la femme. Le Guide Providentiel et le militaire sont redondants tandis que les rôles sont les mêmes pour le rebelle et la femme. Chaque groupe d'actants fonctionne de façon identique.

Chez Henri Lopes, le roman se déroule incontestablement autour de la « Personne » du personnage Tonton Bwakamabé Na Sakkadé, Chef de l'État. À ce personnage omnipotent et omniprésent dans le roman, s'oppose Polépolé, le président qu'il a déchu.

À côté de ces deux figures de proue, évoluent le Maître d'hôtel, narrateur principal, le capitaine Yabaka, opposant attitré, le vieux Tiya, Aziz Sonika,

l'éditorialiste du gouvernement, Matapalé, l'écrivain, Monsieur Gourdain en tant que personnages masculins.

Comme personnages féminins, nous avons Elengui, Soukali, Ma Mireille, Madame Berger et les petites mamans.

Il y a, en sus, beaucoup de comparses et le personnage de la foule, présent à toutes les cérémonies des damukas.

Dans cette optique, Henri Lopes rejoint les deux autres romanciers dans la gestion des personnages dans la mesure où leur nombre est inquantifiable.

On peut également parler ici d'un univers manichéiste dans la mesure où il y a d'un côté les gens pour le Pouvoir de Tonton Bwakamabé Na Sakkadé et de l'autre, ceux qui sont contre son pouvoir.

Univers manichéiste dans les trois romans (Blancs/Noirs ; Guides Providentiels/Gens de Martial ; Tonton Bwakamabé/opposants) et innombrables personnages sont la conclusion de cette partie de notre étude.

Ces personnages ayant des noms et des descriptions qui ont une fonction textuelle, nous nous proposons de les évaluer qualitativement.

2 - ÉVALUATION QUALITATIVE DES PERSONNAGES

A - ONOMASTIQUE, PORTRAITS PHYSIQUES ET PSYCHOLOGIQUES

Dans le texte de Kourouma, nous relevons de nombreux prénoms Malinké. Certains ont une signification patente, délivrant du même coup leur fonctionnalité, d'autres ont une signification latente qui nous échappe.

« Djéliba », par exemple, signifie « grand griot ».

En effet, cet homme est reconnu par tout le Mandingue comme le plus habile panégyriste et généalogiste. C'est la raison pour laquelle il est attaché aux services de Samory et récupéré par Djigui après la défaite de l'Almamy.

« Kélétigui » signifie « belliqueux ». C'est par lui que le scandale arrivera, que les descendants de Djigui seront opposés. Héritier légitime, il sera écarté du trône à l'aide de mille sortilèges. Mais à l'avènement du parti unique, il revendiquera ce qui lui revient de droit.

Et Béma de s'écrier : « *C'est mon frère Kéléligui qui nous oppose, il est en train de se soulager dans notre jardin commun* »⁽⁵⁷⁸⁾.

« Sogbê » signifie « cheval blanc ». En tant que compagnon et « parure » du Maître de Soba (grande maison), ce cheval ne peut être que blanc reflétant la propreté, célébrant la magnificence du roi.

« Djigui » signifie en malinké, « *le mâle solitaire, l'ancien chef de bande de fauves déchu et chassé de la bande par un jeune rejeton devenu plus fort* »⁽⁵⁷⁹⁾.

Ce nom a donc une valeur programmatique dans la mesure où il suivra le cours du destin qui lui est tracé. En effet, Djigui sera « déposé » un matin.

Tout le village sera informé de sa déchéance sans que lui-même ne le soit. De concert avec les colonisateurs, son fils Béma se fera intronisé et se fera reconnaître comme le nouveau chef de Soba. Ancien chef de bande, Djigui sera donc déchu par son propre rejeton, comme l'indique en substance le contenu de son nom.

Certains personnages ont un nom qui laisse deviner leur physique. C'est le cas du commandant Lefort qui est « *un colosse, un molosse, (a) un cou de taurillon, une tête de brique, des mains de pachyderme* »⁽⁵⁸⁰⁾.

Le nom de Mariam est l'équivalent arabe de « Marie », la mère du Christ. En tant que telle, c'est un personnage que le narrateur décrit avec force détails positifs : « *(Sa) peau était légère à vous donner l'envie curieuse de l'érafler au canif ; les dents resplendissaient entre les lèvres piquetées dont les noirceur et excroissance étaient telles qu'on résistait difficilement au désir de les mordiller* »⁽⁵⁸¹⁾.

(578) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 271

(579) *Idem, Ibidem*

(580) *Idem*, page 254

(581) *Idem*, page 249

Ces exemples de description parmi tant d'autres ont encore pour but d'inscrire les personnages dans le réalisme. Les menus détails, les noms leur donnent une certaine consistance, une certaine épaisseur, à l'instar de leur passé rappelé dans le texte par les analepses.

En outre, leurs portraits psychologiques se laissent appréhender par leur faire au cours du récit ou par les monologues intérieurs ou bien encore le narrateur se charge de les qualifier.

« À Soba (pense Béma), les habitants préfèrent leur propre mort à la disparition du bétail et le seul péché qui ne se pardonne pas chez les Malinkés est le vol d'un bœuf ; Béma n'osa pas le dire au capitaine »⁽⁵⁸²⁾.

Ce bref monologue intérieur nous renseigne sur le peu de courage que Béma éprouve devant le Blanc. Il préfère regarder les tirailleurs piller le bétail plutôt que d'intervenir, tout cela dans le but de sauvegarder ses intérêts.

Par les dires du narrateur, nous apprenons par exemple que le commandant Bernier était rancunier, le roi Djigui « le patriarche le plus sorcier, féticheur et musulman du pays, le plus méchant et charitable, le plus aimé et haï »⁽⁵⁸³⁾.

Pour caractériser les personnages de *La Vie et demie*, nous allons les diviser en personnages masculins et féminins.

Les personnages masculins se regroupent essentiellement en quatre groupes: les Guides Providentiels, les militaires, les Gens de Martial et les pêcheurs.

Une kyrielle de Guides Providentiels se succèdent à la tête de la Katamalanasia.

Cette désignation pompeuse construite avec un article défini (le(s) Guide(s) Providentiel(s)) isole ces actants comme des personnages particuliers.

(582) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 260

(583) *Idem*, page 207

L'article à valeur notoire « les » met en relief et actualise de façon personnelle ces instances textuelles qu'il présente comme déjà connues et reconnues par tous. Sans ambiguïté possible, tout le monde sait, connaît ceux que l'on désigne par « Guides Providentiels ».

Ces « *guides multidimensionnels* »⁽⁵⁸⁴⁾ ont une très haute opinion d'eux-mêmes. En effet, ils se considèrent comme des êtres d'exception, choisis par Dieu lui-même qui les a placés à la tête du pays dont il leur a confié les rênes et le gouvernail. Élus de Dieu, ils se doivent de conduire le peuple pas à pas, de le guider vers la réalisation de son destin, de son bonheur. Leur autorité est donc incontestable et sans limite.

Mais le narrateur les présente tout simplement comme les hommes de main de la puissance-étrangère-qui-fournit-les-guides :

« Le Guide Félix-le-Tropical n'utilisa le cœur de Jean Apocalypse que le temps que la puissance étrangère trouve un type totalement tropical. Le choix avait vacillé entre un certain Daniello Mesdinaci et un inconnu cousin du Maréchal, appelé Souprouta »⁽⁵⁸⁵⁾.

Présentés au départ comme des êtres divins investis de tous les pouvoirs, «*ces fils que la Providence avait remplis des meilleurs dons du monde*»⁽⁵⁸⁶⁾ se dévoilent au fil de la lecture comme de simples humains sur le plan biophysique. Ils éprouvent des besoins physiques, sexuels :

« Quand les reins du Guide avaient posé leur problème, on remplaçait les peaux collants directs par des êtres du sexe d'en face »⁽⁵⁸⁷⁾ et gustatifs : « *Le repas du Guide Providentiel qu'on avait trouvé à son début prenait habituellement quatre heures* »⁽⁵⁸⁸⁾.

Sur le plan moral, ce sont des êtres peu vertueux, menteurs et voleurs :

« Ce soir-là, (...) le Guide Providentiel se rappelait sa vieille aventure, il y avait vingt ans : on devait l'arrêter pour vol de bétail, il alla chercher son propre certificat de décès qui le tuait dans un incendie »⁽⁵⁸⁹⁾.

(584) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 52

(585) *Idem*, page 170

(586) *Idem, Ibidem*

(587) *Idem*, page 21

(588) *Idem*, page 12

(589) *Idem*, page 53

Ce sont également et surtout des bouffons qui posent des actes insensés. Kamachou Patatra, par exemple, ne s'illustre que par l'ineptie des titres dont il affuble ses ministres : « *ministre de la peinture chargé de la propagande, ministre de la Chanson du Guide, ministre de la pensée dédagée, ministre de l'Harmonie, ministre de la Raison Humanitaire, ministre de la Corruption...* »⁽⁵⁹⁰⁾.

Jean-Cœur-de-Pierre, en manque d'originalité, décide de nommer ses rejetons à l'aide de l'alphabet français. On a donc les Jean de la Série C :

« *Jean Coriace, Jean Calcaire, Jean Carbone, Jean Cou, Jean Cobra, Jean Corollaire, Jean Criquet, Jean Carnassier, Jean Convexe, Jean Concave* »⁽⁵⁹¹⁾ ; ceux de la Série V : « *Jean Valet, Jean Vaurien, Jean Vautour, Jean Ventru, Jean Velu, Jean Vipère, Jean Vérole, Jean Véro, Jean Vétiver, Jean Vide, Jean Vide-cave...* »⁽⁵⁹²⁾.

On a également ceux de la Série S : « *Jean Sournois, Jean Soupe, Jean Soupape, Jean Sous-alimenté, Jean Soupissant, Jean Saoulot, Jean Soutien* »⁽⁵⁹³⁾.

La série du non-sens se poursuit avec les Jean chiffrés : « *Jean 93, Jean 76, Jean 47, Jean 1461...* »⁽⁵⁹⁴⁾.

Ces séries de noms insensés montrent combien sont ridicules les Guides Providentiels.

Sur le plan physique, ils constituent un parc zoologique, dépeints qu'ils sont en gorilles et en carnassiers.

En sus, les Guides Providentiels sont, dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, le symbole de la dictature. Ils règnent en despotes sur des populations terrorisées. Les morts sont récurrentes, violentes et gratuites. Ces dictateurs sont représentés comme des organes biologiques régis par les réflexes et les instincts. Ils incarnent la monstruosité et le ridicule.

(590) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 143

(591) *Idem*, page 149

(592) *Idem*, page 149

(593) *Idem, Ibidem*

(594) *Idem*, page 155

Cependant, l'onomastique dans *La Vie et demie* ne se résume pas à ce titre solennel et pompeux de « Guides Providentiels ».

Les personnages, comme chez Kourouma, portent des noms motivés qui programment leur faire, conditionnent leur fonctionnement.

Sony Labou Tansi fonde sa dénomination sur la dénotation d'un trait caractériel. C'est l'exemple de Jean-Sans-Cœur dont le goût du pouvoir se réveilla comme un lion. Comme ses conseillers lui prouvèrent que ses frères étaient des adversaires gênants, il élaborait un plan pour les éliminer physiquement : « *Il aménagea une curieuse citerne dans sa propre chambre à coucher où il apprêtait des maîtresses à ses frères. La maîtresse éliminait sa proie et Jean-Sans-Cœur (le bien-nommé) venait chercher le corps pour le jeter dans la citerne à acide* »⁽⁵⁹⁵⁾.

Jean-Oscar-Cœur-de-Père est peut-être un nom de règne imposant mais il n'a ni origine historique ni explication sociale. Le cœur de père rappelle plutôt la cruauté familiale mais encore un itinéraire lamentable et sans issue. Son père Henri-au-Cœur-Tendre est mort fou et empoisonné. Son destin sera tout aussi tragique car il perdra la raison et se fera brûler vif.

La dénomination peut être basée sur un trait physique : Jean Velu, Jean Ventru ou sur un fonctionnement professionnel. Jean Caoutchouc, par exemple, possédait d'immenses plantations de sève ; Jean Calcaire avait des mines de fer ; Jean Cuivre, Jean Calcium et Jean Carburateur des usines pétrochimiques.

Selon Séwanou Dabla, il est indéniable que les noms des figures du pouvoir les plus significatifs du roman constituent des tableaux psychologiques réduits qui, dans une sorte d'hypotypose, désignent leur porteur dans son unicité tout en annonçant son destin, ce qui semble rejoindre « la tradition africaine des « panégyriques claniques » qui, ici, fonctionne également en offrant une nouvelle occasion de démarcation à l'écrivain congolais.

(595) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 60

« D'abord parce que le plus souvent dépréciatifs, ces noms se situent donc bien loin des éloges des griots, ensuite ils sont si intégrés au texte qu'ils appartiennent à l'univers spécifique de *La Vie et demie* et ne renvoient jamais explicitement à une quelconque tradition africaine »⁽⁵⁹⁶⁾.

Unicité des Guides Providentiels car l'onomastique particularise le Guide qu'il désigne mais aussi dépersonnalisation au niveau de cette même onomastique.

Vue sous cet angle, l'expression « Guide Providentiel » devient un terme générique. Elle désigne un ensemble de personnages-symboles du pouvoir et de la répression.

Perte d'identité aussi car certains Guides possèdent plusieurs identités. On ne les reconnaît dans le texte que par l'ordre de leur occurrence.

Le Guide Providentiel sur lequel s'ouvre le roman pensait ce soir-là à :

«Obramoussando Mbi, comment il avait quitté cette identité pour celle de Loanga; Loanga devint Yambo. Il pensait comment Yambo devint (...) le Guide Providentiel Marc-François Matéla-Péné, ce nom-phrase que les journalistes disaient, selon les cas, cuit ou cru »⁽⁵⁹⁷⁾.

Ailleurs, il se nomme Cypriano Ramoussa.

D'autres Guides changent de nom au cours de leur règne.

À la page 67 de *La Vie et demie*, « le Guide Providentiel était devenu Sa Majesté Cézama 1^{er} » ; Jean-Oscar-Cœur-de-Père choisit le nom de mort de Jean-Brise-Cœurs; Kamachou Patatra devint Jean-Cœur-de-Pierre ; Souprouta prit le nom de règne de Mallot-l'Enfant du Tigre ; Katarana Mouchata prit le nom de règne de Guide Jean-Cœur-de-Père ; le colonel Mouhahantso avait remplacé son nom personnel par celui de Guide Henri-au-Cœur-Tendre.

La pluralité des noms octroyés aux Guides et à leur descendance vise à les confiner dans un même ensemble.

(596) Séwanou Dabla *Nouvelles Écritures Africaines, Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 145

(597) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 20

Le lecteur ne peut se retrouver dans cet « embrouillamini volontaire » qu'en sectorisant les personnages selon les catégories suivantes : Guides Providentiels, militaires, Gens de Martial, pêcheurs, personnages féminins et personnage de l'écrivain.

Les militaires sont les hommes de main des Guides Providentiels. Ils servent de gorilles au premier Guide Providentiel, le protègent contre Martial, son éternel ennemi : « *Le Guide dormait entre quatre d'entre eux collés à sa peau, tandis que le reste du contingent s'ajoutait à une cinquantaine de soldats ordinaires qui remplissaient les veillées de son Excellence du bout ferré de leurs sinistres souliers* »⁽⁵⁹⁸⁾.

Une pléthore de militaires sera nommée dans le texte. Ce sont, pêle-mêle, le général Payadizo, le général Yang, le colonel Obaltana, de Kienzo, le lieutenant colonel Fursia, le colonel Kabindaco Prudentia, le général Mariane-de-la-Croix, le colonel Mouhahantso, par exemple.

Un groupe s'illustre négativement dans le récit, ce sont les FS (Forces Spéciales). Leurs méthodes sont violentes et barbares : « *C'étaient des gars d'une compétence irréprochable (qui avaient) déjà pendu publiquement cinq suspects (...)* »⁽⁵⁹⁹⁾, avaient rempli de plomb le catéchiste Kapehanchio qui voulait traverser le pont après sept heures du soir ; avaient fait bouffer des livres au R.P. Wang qui avait commencé sa messe le dimanche avant neuf heures. Ces militaires ne sont que le prolongement des Guides Providentiels dans leur cruauté et leurs agissements.

Face aux despotes, réagissent Martial et ses Gens qui sont le symbole de la résistance. Martial est le symbole de la résistance et du bon Droit. Il est la voix de la conscience qui ne cesse de tourmenter les Guides Providentiels.

Il n'a pas de nom de famille. Une fois, il prend un pseudonyme : « *Chaïdana se rappela le télégramme que son père, qui signait alors Mabiana Abéndoti avait envoyé au Président de la Puissance Étrangère à l'occasion de la fête nationale de son peuple* »⁽⁶⁰⁰⁾.

(598) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 60

(599) *Idem*, page 64

(600) *Idem*, page 130

Martial livre une guerre sans merci aux Guides Providentiels. Son nom même, Martial, est dérivé de Mars, celui du dieu de la guerre. A ce titre, il ne laissera aucun répit à ses adversaires.

Une seule fois dans le texte, on retrouve des éléments de son portrait :

« *Patatra avait les yeux noirs de Martial, il avait ses lèvres retroussées et son teint noisette* »⁽⁶⁰¹⁾.

Nous ne savons rien d'autre de lui. Personnage sans visage, spectre ou fantôme, Martial devient une allégorie, un symbole.

Ceux qui poursuivent sa lutte sont regroupés sous l'expression « les Gens de Martial ». Un seul a un nom, Amediando, le pistoléraphe.

Fils de pêcheurs, Sony Labou Tansi rend hommage aux pêcheurs pour leur sens de l'hospitalité : « *Les pêcheurs auront toujours, dans tous les pays du monde, la réputation d'avoir plus d'humanité que le reste des hommes* »⁽⁶⁰²⁾.

C'est le vieux pêcheur Layisho qui prendra Chaïdana, la première, sous son aile et l'aidera à accoucher de ses triplés.

En ce qui concerne les personnages féminins, il existe dans le texte deux Chaïdana : la première est la fille de Martial; la seconde est la petite-fille de Martial. Les deux Chaïdana, la mère et la fille, sont des opposantes farouches aux tyrans de la Katamalanassie. Elles ont toutes les deux « un corps céleste ». À l'époque où elle (Chaïdana-mère) n'avait que quatorze ans, « *tout le quartier l'appelait déjà la fille de Dieu* »⁽⁶⁰³⁾.

Chaïdana-fille devait avoir trente ans quand elle a rencontré Monsieur l'Abbé mais elle paraissait avoir « *un corps de vingt ans. Un sang fougueux, farouche, prenant* »⁽⁶⁰⁴⁾.

Chaïdana-mère et Chaïdana-fille décident d'accompagner les dignitaires du régime à leur dernière demeure avec du champagne. Méthodes peu appréciées par Martial qui les réprimande avec des gifles.

(601) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 74

(602) *Idem, Ibidem*

(603) *Idem*, page 43

(604) *Idem*, page 104

Les Chaïdana, antagonistes des Guides Providentiels se figent ainsi dans leur rôle d'adversaires. Elles tentent de tuer les Guides sans grande conviction. Tout fonctionne, en effet, comme si les Chaïdana et les Guides étaient « *les deux faces d'une même réalité* »⁽⁶⁰⁵⁾.

Ils sont en parfait équilibre comme deux forces égales et contraires. Ce qui les différencie, c'est la haine des Chaïdana pour les Guides alors que ceux-ci sont attirés par les jeunes femmes, comme des sortes de Satan qui aspireraient à posséder Dieu. A ce propos, dans une étude sur ce livre, Virginie Kouassi nous apprend que « *par les sons qui le composent, le nom Chaïdana évoque le mot arabe « Seytan » qui signifie « Satan* »⁽⁶⁰⁶⁾.

Satan, dans les religions révélées, est assimilé au mal, au démon. Est-ce à dire que ce nom motive, programme a priori le faire de ces personnages ? Nous croyons, avec Virginie Kouassi, qu'il constitue « *un champ favorisant que certains événements ont vite fait de fertiliser* »⁽⁶⁰⁷⁾.

De fait, nous avons affaire sur le plan textuel à deux personnages distincts mais sur le plan fonctionnel, il s'agit d'un même actant.

Leur nom qui devient ici un nom commun est identique ; elles ont la même beauté, mènent le même combat politique avec les mêmes arguments et les mêmes moyens.

Un trait de revalorisation de la femme dans cette œuvre est sa fonction de « *donneuse de vie* ». Elle est celle qui transmet la vie. C'est la raison pour laquelle la maternité occupe une certaine place dans le roman.

Enfin, à l'instar des Guides Providentiels, les Chaïdana ont de nombreuses identités et point de nom de famille.

Chaïdana-mère avait été « *Mme Duentokansa De La Vampire, Mme Samananta, Mme Moushata, Mme Loupiazana Shio, Mme Augustano Masta, Mme Maria De Cabana* »⁽⁶⁰⁸⁾.

(605) Christina Brambilla, « Sony Labou Tansi ou l'histoire immobile », in *Nouvelles du Sud, littérature africaine et Histoire*, Paris, NS, 1991, page 116

(606) Virginie Kouassi, « Chaïdana, figure d'une situation liminale », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 47

(607) *Idem*, page 48

(608) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 50

À la page 53, le Guide Providentiel lui confectionne « la quatre-vingt treizième » identité de sa vie. En outre, « *Chanka Seylata était la deux cent quatrième identité de Chaïdana, celle qui allait l'emmener au tombeau* »⁽⁶⁰⁹⁾. De son côté, Chaïdana-fille avait reçu de Martial « *un sac d'identités que le vieillard (lui) avait destiné (et) lui faisait porter le nom d'Aleyo Oshabanti* »⁽⁶¹⁰⁾. Ce changement constant de noms « *conduit finalement nos deux personnages à la non-identité* »⁽⁶¹¹⁾.

Dans la fiction d'Henri Lopes, la diégèse se déroule incontestablement autour de « la personne » du personnage Bwakamabé. Le Chef de l'État se nomme Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé. Cette appellation étrange constitue un véritable énoncé-programme. Ce nom à valeur programmatique impose d'emblée une fonction textuelle : le personnage est censé se conduire selon les connotations contenues dans son nom, en harmonie avec les traits textuels.

Le prénom Hannibal évoquant le Général et le Chef d'État carthaginois confère un caractère militaire et belliqueux à ce colonel d'armée devenu Président de la République et promu Général le lendemain du coup de force qui l'a porté au pouvoir « malgré ses protestations ».

Il impose au pays une dictature sans nom et fait tout selon ses quatre volontés : ses idées ont force de lois et ses décisions sont exécutées illico presto. C'est ce qui transparaît dans le second prénom Ideloy décomposé comme suit : « idées » – « lois ».

Quant au nom patronymique Bwakamabé, nom apparemment africain géographiquement identifiable comme provenant du Congo, il est très significatif, selon les analyses du Professeur Pierre N'Da.

(609) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 77

(610) *Idem*, page 85

(611) Virgine Kouassi, « Chaïdana, figure d'une situation liminale », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 47

Bwakamabé est un syntagme verbal lingala formé à partir de kolwaka qui signifie « lancer », « jeter » et de « mabé » qui veut dire « mal », « mauvais ». Bwakamabé en est la forme impérative : « sème le mal ». « Na » est un morphème lingala qui peut se traduire par « avec » ou « et ». « Sakkadé » est une transcription semi-phonétique de l'adjectif français « saccadé ». Le dédoublement du « k » est une manière de marquer au niveau de la forme même l'origine graphique du mot et d'en renforcer le son « dur ».

Dans le nom « Bwakamabé Na Sakkadé », il y a à la fois l'idée de mal, de cruauté et de rapidité, de précipitation et d'empressement. Le nom patronymique du Général peut donc se traduire mot à mot par « sème le mal avec précipitation, avec empressement ». En simplifiant, on peut dire, toujours avec le Pr N'Da, « l'impétueux malfaisant » ou « le terrible malfaiteur ».

De fait, ce nom sied bien à ce personnage : militaire, tortionnaire, mégalomane, assassin, homme imprévisible et ubuesque, Bwakamabé est un Chef d'État africain autocrate, despote, qui sème la terreur dans le pays. Le nom complet du Président est un condensé réussi du récit de la dictature militaire personnalisée qu'il incarne et que décrit *Le Pleurer-rire*.

Han-Ide-Bwa-na-Sa- est un élément très important du programme narratif mis en place et que le personnage est censé réaliser.

Avide d'honneur et de gloire comme la quasi-totalité des dirigeants africains, Bwakamabé affectionne les titres attachés à sa fonction au point que les noms de dignité s'imposent comme noms propres ou fonctionnent comme tels.

Bwakamabé est « *le Président de la République, Chef de l'État, Président du Conseil patriotique de Résurrection Nationale, Président du Conseil des Ministres, Président du Conseil Suprême de la Magistrature, Ministre de bien des départements, auteur intellectuel de la résurrection culturelle nationale* »⁽⁶¹²⁾, « *le Chef suprême des armées républicaines* »⁽⁶¹³⁾.

(612) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 236

(613) *Idem*, page 157

L'article défini « le » commence la série des titres égrenés et est mis ici en facteur. Il est distribué à tous les segments de la proposition. Ces titres construits avec un déterminant désignent, isolent le porteur comme un personnage particulier : le personnage le plus important, le plus digne d'égard. L'article défini met en relief et actualise de façon personnelle le dénommé qu'il présente déjà comme connu. Sans ambiguïté, aucune, tout le monde sait que « le Président » ; « le Chef de l'État » ; « Son Excellence » sont des synonymes et ne désignent que le porteur de ces signes car ces appellations se confondent avec le nom propre. La redondance entre le nom propre et les titres de dignité repose sur le fonctionnement idéologique de ces désignations survalorisées dans le contexte des régimes politiques africains. Ces titres remplissent parfaitement leur fonction indicielle, leur tâche de cristallisation et de condensation et ont valeur de rôle thématique tant l'être et le faire des personnages répondent à l'horizon d'attente et réalisent le programme narratif.

Dans l'univers diégétique, ces titres correspondent à des stéréotypes, ils sont marqués idéologiquement, connotent l'idée de supériorité, d'autorité suprême, de pouvoir absolu et d'autocratie.

En outre, le personnage de Bwakamabé concentre trois images-force : celle du père, du sauveur et du guide.

Bwakamabé n'a pas lutté pour obtenir l'indépendance de son pays. Cependant, il se fait appeler « Père de la Nation » par gloriole. Ce titre correspond à une certaine vision paternaliste que les dirigeants africains ont du pouvoir d'État. Ils réussissent à imposer une conception du pouvoir faisant du Président le père des autres citoyens.

Il leur parle ainsi : « *Moi, je suis le papa. Vous, vous êtes mes enfants. Vous devez me conseiller avec franchise, ou si par crainte de mes réactions, vous voulez m'épargner, vous devez alors vous taire respectueusement* »⁽⁶¹⁴⁾.

(614) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 100

Propriétaire attitré du patrimoine que constitue l'État, père de l'État-famille, père du peuple-enfant, le Président est une sorte de providence pour tout le monde : on lui doit tout.

L'image du sauveur-libérateur est une image fortement ancrée dans l'esprit du Président lui-même et dans celui de la population.

Bwakamabé, « *père de la Résurrection nationale* »⁽⁶¹⁵⁾, « *recréateur de la nation* »⁽⁶¹⁶⁾, « *l'identité nationale* »⁽⁶¹⁷⁾ croit avoir délivré le pays de la personnalité amorphe de son précédent président.

Ce messie a bénéficié d'un destin exceptionnel. Tout d'abord, « *sa carte d'identité est formelle : il est né en 1914, le jour et l'année même où la France est entrée en guerre contre l'Allemagne* »⁽⁶¹⁸⁾.

À l'école primaire, il aurait appris plus vite que les autres et se serait distingué à l'attention de ses moniteurs par des qualités exceptionnelles : « *Il n'aurait jamais fait une faute d'orthographe à ses dictées. Il aurait toujours été le plus rapide en calcul mental et le meilleur en problèmes* »⁽⁶¹⁹⁾. Puis, il a évidemment été « *le préfet célèbre d'une province où vécut trois ans durant un jeune cardiologue, alors fraîchement émoulu des universités européennes* »⁽⁶²⁰⁾.

De plus, le Général Bwakamabé Na Sakkadé a gagné ses galons dans le feu du baroud ; il a été de toutes les batailles dont il garde d'ailleurs comme souvenir une cicatrice de chacune d'elles.

C'est donc tout naturellement qu'Aziz Sonika, l'éditorialiste de la Croix du Sud décrit avec force détails son premier bain de foule qui est pour le lecteur une occasion de découvrir le physique de Bwakamabé Na Sakkadé : « *un mètre soixante-dix, soixante-quinze kilos, le visage impassible cerné d'un bracelet de poils cerclant des lèvres épaisses qui réclament fièrement leur négritude* »⁽⁶²¹⁾.

(615) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 75

(616) *Idem*, page 80

(617) *Idem*, page 222

(618) *Idem*, page 25

(619) *Idem*, page 313

(620) *Idem*, page 25

(621) *Idem*, page 25

C'est dans la même logique de « réclamer sa négritude » que le Président impose qu'on l'appelle « Tonton », terme familial désignant un oncle.

En Afrique, ceci est en général un terme affectueux pour désigner quelqu'un de plus âgé ; pour le Président, ceci est une marque d'authenticité, et de paternalisme.

Comparé au roi-soleil Louis XIV car se faisant appeler « le Président-soleil », à Périclès, cette autre célébrité historique, Bwakamabé est un homme paré de toutes les qualités.

En effet, le Président était un « *homme très pieux qui se rendait chaque dimanche à la messe, communiait à Pâques, à l'Ascension, l'Assomption, Noël et Saint-Sylvestre* »⁽⁶²²⁾.

C'est aussi un homme viril dont « *la progéniture est vaste et digne d'un chef de famille authentique, qui n'aime pas le blablabla mais entend fournir au clan les preuves de sa virilité* »⁽⁶²³⁾.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il s'est constitué un harem de six têtes. D'ailleurs, chaque année, à l'occasion de son anniversaire qu'il avait situé le 5 août sous le signe du Lion selon l'astrologie chinoise, la Nation avait droit à une journée chômée payée et Aziz Sonika « *comparait Libotama à Bethléem, la mère du chef à Marie et celui-ci d'abord à Bonaparte au Pont d'Arcole, puis au Messie, enfin au Roi Christophe et à Napoléon* »⁽⁶²⁴⁾.

Cependant, malgré toutes ces richesses physiques et morales, le Président est un aigri. Lorsqu'on le soumet à une séance de lecture pour déterminer la qualité de sa vue, il s'écrie au bout d'un moment : « *J'ai mon Cepe. Suis pas un illétre* »⁽⁶²⁵⁾.

(622) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 29

(623) *Idem, Ibidem*

(624) *Idem*, page 134

(625) *Idem*, page 41

Pour lui, les intellectuels et toute autre personne d'ailleurs, ne sauraient diriger le pays : « *Sans lui, le Pays tomberait dans le chaos. Tous des incapables à commencer par les intellectuels* »⁽⁶²⁶⁾.

Ces derniers n'excellent que dans les théories : « *théorie, théorie, très fort, oui. (...) Mais pratique, mais action, zéro* »⁽⁶²⁷⁾.

À Bwakamabé Na Sakkadé, le narrateur oppose Polépolé, le Président déchu. Polépolé est un item adverbial d'origine swahili. Il signifie «lentement», « doucement ». C'est donc le contraire de « Sakkadé » qui signifie « rapide ».

L'opposition sémantique des deux termes met bien en évidence l'antynomie des deux types de chefs d'État et des deux régimes : l'un agit « lentement », l'autre avec « précipitation ».

À la tête d'un régime civil, Polépolé, comme son nom l'indique est un homme patient qui prend le temps de réfléchir avant de décider ou d'agir.

Pour le Général qui l'a renversé, il n'est rien moins qu'un fantôme amorphe, lâche, trop hésitant et manquant d'autorité. Or le pays a plutôt besoin d'un homme de poigne, d'un militaire comme lui Bwakamabé, un homme d'action et non de réflexion : « *Avec moi plus de blablabla. De l'action, de l'action, et toujours de l'action. Tout le monde va marcher* »⁽⁶²⁸⁾.

Pourtant, le correspondant du Maître d'hôtel nous donne une image qui va à l'encontre de la lâcheté supposée de ce président déchu.

Évincé, il préfère épargner à son pays les conséquences désastreuses d'une résistance s'en remettant au Tout-Puissant : « *Après avoir donné d'eux (des putschistes) une appréciation sévère, il proclamait que pour éviter un bain de sang inutile à son peuple, il choisissait l'exil, confiant que Dieu et le peuple sauraient un jour prochain rétablir les choses dans un ordre favorable aux masses laborieuses* »⁽⁶²⁹⁾.

(626) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 104

(628) *Idem, Ibidem*

(629) *Idem, Ibidem*

En exil, au lieu de se répandre en injures, en invectives et en justifications, il préfère se terrer : « *Il rencontre peu de gens et garde très secret son adresse et son numéro de téléphone* »⁽⁶³⁰⁾.

On découvre également un président africain honnête, denrée rare en Afrique qui, « *en sept ans de pouvoir, n'avait jamais rien mis de côté. Juste une petite villa au Pays, dont il n'avait pas terminé le remboursement à la Banque de Développement* »⁽⁶³¹⁾. On pourrait assimiler cela aussi à de la non-prévoyance. S'il ne donne pas dans les dépenses effrénées au compte du contribuable, il n'en demeure pas moins qu'il se montre imprudent en n'épargnant pas du tout.

Devenu méfiant et introverti, Polépolé préfère méditer sur son sort et c'est ce silence et ce mutisme qui suscitent des inquiétudes : « *Ce silence qui n'est pas dans les habitudes des animaux politiques battus inquiète et l'on ne laisse pas de lui prêter les projets les plus fantasques* »⁽⁶³²⁾.

In fine, Polépolé, victime de sa « douce » politique s'est fait ravir le trône par le bouillant Bwakamabé. Ces personnages principaux sont donc des antipodes.

À côté d'eux, évoluent des personnages secondaires auxquels une fonction textuelle est également assignée.

Comme personnages secondaires qui apportent leur pierre à l'édifice du roman, nous distinguerons, pour les personnages féminins, Élengui, Soukali, Ma Mireille, Madame Berger et les petites mamans.

Les personnages masculins seront le capitaine Yabaka, le vieux Tiya, l'éditorialiste Aziz Sonika, Matapalé, l'écrivain, Monsieur Gourdain.

(630) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 23

(631) *Idem*, page 24

(632) *Idem*, page 102

Toutes les femmes citées plus haut ne sont que des objets sexuels dans le livre d'Henri Lopes.

Élengui, Soukali, Ma Mireille, Madame Berger sont les amantes de Maître tandis que les petites mamans sont celles de Bwakamabé, le polygame.

Le prénom Élengui signifiant « le plaisir » est sans doute générique et de ce point de vue hautement indicatif.

Quand le narrateur parle d'Élengui, ce sont toujours des termes de fantasme qu'il utilise : « *Ah ! Élengui ! Quand je pense à elle aujourd'hui, c'est toujours en sentant mon cœur se mouiller. Sa manière de faire la chose-là...J'en oubliais son mauvais caractère. Plus possessive qu'une armée de femmes instruites* »⁽⁶³³⁾.

Nous notons les mêmes sentiments en ce qui concerne Soukali Djamboriyessa avec qui il essayait « *la position du bateleur et de sa complice, de la captive consentante, du slow javanais puis du lancier de Bengale, pour terminer dans la danse confortable du missionnaire* »⁽⁶³⁴⁾.

Pour se « rapprocher » de Madame Berger, Maître a dû s'attacher les services d'un clairvoyant et il consacre de larges séquences à ses ébats amoureux avec elle.

Ma Mireille, elle, est l'épouse du Président Bwakamabé. Elle est décrite comme un « *mannequin au cou long et aux seins de mangue* »⁽⁶³⁵⁾.

Elle deviendra, par sa seule volonté, l'amante du Maître.

De fait, les sentiments de ce dernier à l'égard de toutes ces femmes divergent. Il éprouve : « *de la tendresse profonde et intense pour Elengui, du feu, de la musique et du parfum pour Soukali. Ma Mireille ? Pas la même chose. Disons un certain goût pour le fruit défendu, et aussi le plaisir vertigineux de valoir plus qu'un grand de ce monde* »⁽⁶³⁶⁾.

(633) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 19

(634) *Idem*, page 71

(635) *Idem*, page 28

(636) *Idem*, page 252

Du reste, il n'a aucune morale puisqu'il finit également par avoir des rapports intimes avec Cécile, la dame de compagnie de Ma Mireille qui lui servira d'adjuvant pour son exil.

Quant aux petites mamans, on peut les considérer comme des « relais » de Ma Mireille auprès de Bwakamabé, toujours des objets de plaisir. Ce sont cinq présidentes noires qui accompagnent Bwakamabé au cours de ses voyages et des cérémonies officielles. Deux sont du Pays mais pas Djabotama. Les autres proviennent de la Guinée, du Mali, de la Somalie, du Soudan, du Congo, du Zaïre, de la Thaïlande, de Nice, de Suède, de la Yougoslavie. Le nombre cinq est donc bien en-deçà de la réalité.

On peut ajouter que les personnages féminins, de façon générale dans *Le Pleurer-rire* sont inscrits dans un « contexte moderniste ».

Si Élengui, l'épouse, garde un comportement réservé et coutumier, la maîtresse exige qu'on lui trouve du travail.

Ma Mireille se comporte en reine traditionnelle qui choisit ses amants et les maintient sous sa domination, cependant qu'elle dispose de tout le décorum propre à une Présidente de notre siècle.

Chacune de ces femmes se reconvertit pour une cause juste et humanitaire, au-delà des rivalités amoureuses. L'une d'elles accède au statut de narrataire épistolaire portant son jugement sur le récit (« *Quand Soukali enjambe le roman et entre par la fenêtre* ») ⁽⁶³⁷⁾.

Le capitaine Yabaka qui ouvre la série des personnages masculins, fait partie de l'armée. On le dit opposant au régime, à tort ou à raison. Toujours est-il que Bwakamabé se méfie de lui et le tient à l'œil. Le tyran, plus ou moins conscient de ses dérives, voit en lui un potentiel déstabilisateur.

« Yabaka » signifierait « souviens-toi ». Le mutin en puissance deviendra un mutin en acte, se mettra dans la peau de ce capitaine fougueux qui bravera le despote et deviendra le héros mythique dont on se souviendra.

(637) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 202

Le capitaine, lui-même, en quittant ce bas-monde, ne professe pas autre chose : « *Je reviendrai pendant longtemps encore dans vos rêves* »⁽⁶³⁸⁾. Cette phrase impose un devoir de mémoire et de souvenance.

Le vieux Tiya joue aussi sa partition. C'est chez lui au damuka que les jeunes se rencontrent pour parler politique. Tiya en profite pour leur raconter des épopées africaines à dessein de les consumer de l'intérieur, de les amener à braver le présent. « Tiya » signifierait « feu ».

Aziz Sonika, « qui écrit cher », est l'éditorialiste du gouvernement. Ce statut justifie peut-être la sémantique de son nom. Il n'écrit que sur les Présidents, en leur faveur et retourne allègrement sa veste en fonction de la situation.

Matapalé, l'écrivain dont le nom signifierait « compliqué » est traqué par le pouvoir. Tandis que les Oncles le considèrent comme un écrivain de génie, Maître estime que ses écrits empruntent « *aux rapports administratifs, à la rhétorique boursouflée de l'époque cornélienne* »⁽⁶³⁹⁾.

À part ces personnages qui ont des rôles programmés par la signification de leur nom en lingala, nous avons un homonyme indicatif dans le nom « Gourdain » et dans la désignation « Oncles » attribuée aux Européens.

Monsieur Gourdain (rappelle le gourdin) est le conseiller le plus proche de Bwakamabé. Il surveille tout l'entourage. C'est lui qui stipulera que Maître est un espion car ayant des conversations téléphoniques avec un tiers travaillant à l'ambassade de Russie. Cette fausse accusation vaudra l'exil à Maître.

En outre, toutes ses dénonciations sont suivies de sanctions d'où le nom qui lui est attribué. Le correspondant en exil de Maître dresse son portrait à la page 77 et nous apprend qu'« *il possède pour tout diplôme, selon le curriculum-vitae de son dossier (...) le seul Brevet Élémentaire* »⁽⁶⁴⁰⁾.

(638) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 309

(639) *Idem*, page 63

(640) *Idem*, page 77

Les renseignements sur lui montrent qu'il possède un bas niveau de formation mais qu'il « *jouit d'une grande expérience dans la répression coloniale et néocoloniale* »⁽⁶⁴¹⁾.

Monsieur Gourdain est donc celui qui dirige l'entourage de Bwakamabé avec un gourdin. Son personnage colle donc effectivement avec sa désignation.

Le narrateur appelle tous les Européens « Oncles ».

Que ce fut par la colonisation ou que ce soit par la néo-colonisation, les Européens demeurent en Afrique. Ils guident, sans en avoir l'air les Africains, leur fournissent ceux qui doivent commander dans leur pays. Ils sont les pères des Africains, autrefois considérés comme de grands enfants. C'est la raison pour laquelle nous pensons que le terme « Oncles » (le frère du père ou de la mère au sens propre) sert à rappeler la présence du cordon ombilical qui lie les Africains aux Européens et partant, de restituer leur fonction de tuteurs.

Après ce vaste tour d'horizon sur la qualité des personnages de ces trois romans, nous sommes fondée à dire que les romanciers utilisent sciemment des noms qui ont des significations pour faire jouer des rôles à leurs personnages.

La quasi-totalité des noms des personnages dans notre corpus ne sont pas choisis au hasard. Ils ont une valeur programmatique qui participe à la signification de l'ensemble du texte, dessinent l'à-venir des personnages, constituent des « tableaux psychologiques » réduits et portent le sceau du destin de ces personnages.

Nous dirons, en nous appuyant sur Séwanou Dabla, que cette manière d'écrire rejoint « la tradition africaine des panégyriques claniques ». Chaque nom, précise Georges N'Gal, est un sens parce qu'il rythme un sujet dont le destin est comme tracé par ses sonorités et sa musicalité.

(641) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 77

« *Chaque sujet (personnage) nous est donné ici par le rythme de son nom* »⁽⁶⁴²⁾. C'est une manière de puiser dans le patrimoine traditionnel. Nos romanciers, dans ce schéma-là, vont donc tous se ressourcer pour créer. Ceci constitue également une nouvelle manière d'écrire par rapport à ce qui existait auparavant même si quelques romanciers d'antan usaient de noms qui prévoyaient le faire du personnage. Y avoir recours de façon systématique, construire la toile des personnages autour de noms significatifs constitue une nouveauté.

Dans la droite ligne des innovations, se situe aussi la manière de traiter les héros. Il semble que les héros des romans de la seconde génération n'aient pas la même connotation que ceux de la première génération. Qu'en est-il exactement ?

B - LE HÉROS ET SON STATUT

Le héros est le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive, qui draine tous les événements derrière lui, qui est au centre du récit.

La notion de héros revêt également une connotation positive, implique que le personnage qui est censé l'incarner véhicule des valeurs positives telles la bonne moralité ou le courage par exemple. Il est dans le camp du Bien.

Chez Ahmadou Kourouma, nous l'avons identifié « en la personne » de Djigui. Comme nous l'avons vu précédemment, Djigui signifie en malinké « le mâle solitaire, l'ancien chef de bande de fauves déchu et chassé de la bande par un rejeton devenu plus fort ».

Cependant, Djigui signifie aussi « soutien », « support » en malinké, celui sur qui l'on peut compter en cas de besoin.

Nous avons également vu que Soba avait été vaincu sans effusion de sang, « *sans tirer un coup de fusil, sans faire hurler un chien, sans tuer un poussin, sans effarer une seule poule couvant ses œufs* »⁽⁶⁴³⁾.

(642) Georges N'Gal, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi » in *Silex* n°23, 1982, pp140-141

(643) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 21

En outre, Djigui passe pour un traître, pour un poltron et contrairement à Samory qui a tenu tête aux colons, pour un « collabo ».

Le narrateur nous apprend que quand Samory avait refusé et fait appel à toute l'Afrique, Djigui avait tergiversé et fini par obtenir la protection française.

Lorsque l'Almamy, dans son boribana, commandait à l'armée la plus puissante et la plus glorieuse de la Négritie, Djigui, après une quarantaine d'années de loyaux services rendus à la colonisation, rassemblait une vingtaine de vieillards épuisés agitant des fétiches.

Plus loin, le narrateur enfonce le clou dans la dépréciation de Djigui : « *Il (Djigui) avait été l'ami de Samory et nous nous rappelâmes que lorsque la défaite de celui-ci avait paru inéluctable, le Centenaire l'avait trahi en accueillant les Blancs nazaréens à Soba* »⁽⁶⁴⁴⁾.

De même, les Blancs lui avaient proposé un train et « *plus que nul autre chef, il avait fatigué ses sujets pour servir le Blanc* »⁽⁶⁴⁵⁾.

Où est donc Djigui, le kélémassa (maître de la guerre) comme le désigne dans le texte son surnom de général d'armée ? Où est donc passé le courage des Kéïta ? Où est donc l'homme qui clamait haut et fort avant sa défaite : « *Une fois encore, je l'affirme, les Nazaréens ne vaincront pas* »⁽⁶⁴⁶⁾.

Les autres rois sont tombés les armes à la main ou ont sauvé leur honneur en se suicidant.

Quand, de son palais, Babemba, le roi de Sikasso, entendit les pas de course des assaillants, il commanda à son garde : « *Tiégoro, tue-moi pour que je ne tombe pas entre les mains des Blancs* »⁽⁶⁴⁷⁾.

Le garde déchargea son arme sur lui et le roi, qui gisait déjà sur le coup, eut la force de se redresser et de s'achever de sa propre main pour honorer son serment : « *Moi, vivant, les nazaréens n'entreront pas à Sikasso !* »⁽⁶⁴⁸⁾.

(644) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 283

(645) *Idem, Ibidem*

(646) *Idem*, page 21

(647) *Idem, Ibidem*

(648) *Idem, Ibidem*

Le chef bambara, Bandiougou Diarra qui se trouve être le cousin éloigné de Djigui, s'était fait sauter sur ses réserves de poudre en comprenant que la résistance était vaine, pour ne pas tomber aux mains des infidèles.

Djigui avait à honorer le même serment. Mais l'a-t-il fait ? Que non ! Il est pris de la manière la plus pacifique qui soit. Il est vrai que l'interprète a joué un certain rôle dans cette défaite pacifique : au lieu de traduire les propos injurieux que Djigui adressait aux Nazarés venus le défier, il leur dit tout simplement que le roi est heureux de l'arrivée des Français sur son territoire et qu'il leur offre la colline de Kouroufi pour s'y installer et le protéger. Qu'à cela ne tienne ! Soba est colonisée ; les Nazarés ont vaincu.

Là encore, sur-le-champ, deux généraux se suicident à l'arme blanche sous les yeux médusés des uns et des autres.

Des guerriers de la garde qui considérèrent que cette prise est le plus gros « monnaie » de leur vie, tentèrent de charger les fusils de traite pour se suicider à leur tour : ils sont désarmés par les tirailleurs.

Des généraux avaient montré le chemin de l'honneur à Djigui. Confronté à un cas de conscience, il pénétra dans sa case et s'enferma dans son palais avec un fusil et une épée arabe.

Mais à ce moment-là encore, arriva l'interprète et dans un tête-à-tête, il convainquit (apparemment) Djigui de renoncer à son funeste projet. Mais Djigui avait-il réellement l'intention de se suicider ?

Plus tard, poursuivi par le remords, Djigui se consolera en se répétant que les Nazaréens n'avaient jamais occupé le Bolloda et Soba car ils résidaient au sommet de la colline où il les avait plantés avec des sortilèges. « *Il n'avait jamais été subjugué, il restait roi* »⁽⁶⁴⁹⁾.

Mieux, il se convaincra que « *le suprême dans ce monde, c'est l'honneur. Qui vient à votre rencontre avec l'honneur, irrémédiablement vous vainc. Ce revers n'est pas la défaite ; l'Histoire le pardonne. Les panégyristes chanteront que les Toubabs nazaréens vainquirent les Kéïta non par les armes, mais par l'honneur* »⁽⁶⁵⁰⁾.

(649) Ahmadou Kourouma, *Monnaie, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 76

(650) *Idem*, page 77

Au total, Kourouma nous campe un héros qui ne pose pas d'acte héroïque. Bien qu'il ait devant lui une kyrielle d'exemples courageux, il ne parvient pas à franchir le pas.

Dans *La Vie et demie*, ce sont les Chaïdana qui apportent la contradiction au clan des Guides Providentiels, les dictateurs. Ce sont ces derniers qui imposent l'enfer au peuple, le briment à tour de bras. Ces femmes qui luttent contre ces despotes devraient être des héroïnes car elles reprennent l'action de Martial, symbole de la résistance et du bon droit.

Séductrices, elles gardent toutes deux un rôle positif, investies qu'elles sont d'une mission humanitaire, par-delà les excès et les violences. Elles poursuivent la tâche de contestation de leur père et grand-père et cela est noble. Mais leurs méthodes sont peu orthodoxes.

Leur moyen de lutte, la prostitution, est peu recommandable et ne sied pas à des héroïnes parce que ce ne sont pas des valeurs à enseigner, ce ne sont pas des modèles à suivre. Même si la fin justifie les moyens, dans le cas d'espèce, n'importe quel moyen ne doit pas être utilisé par un héros pour atteindre son objectif.

Ici, tout le monde est dans le camp du Mal. Les antagonistes sont à la fois des victimes et des bourreaux. Tous les coups sont permis dans leur lutte sans merci. Dans les deux camps, la fin justifie les moyens.

Mais on peut dire, avec Mwamba Cabakulu, que ce rôle peut être positif. Sous un certain angle, on peut interpréter ce comportement féminin comme une participation de la femme à la lutte pour la vie.

À ce propos, Rwanika Mwisha estime que dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, « *un autre type de femme cherche à dépasser le simple fait d'être femme, en exploitant sa féminité au profit d'une libération nationale* »⁽⁶⁵¹⁾.

(651) Cité par Mwamba Cabakulu, *Introduction à l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Saint-Louis, Xamal, 1995, page 30

Le héros d'Henri Lopes, le Général Bwakamabé Na Sakkadé, ne comptabilise pas non plus un grand nombre de qualités.

Imbu de sa personne, il s'est forgé une image de guide. Il se présente comme un être d'exception, que Dieu lui-même a choisi et placé à la tête du pays pour conduire pas à pas le peuple vers la réalisation de son destin, de son bonheur.

Ce chef, ce guide apparaît providentiel, élu de Dieu, suscité par la bienveillante providence pour veiller sur le peuple qui lui est confié. C'est lui qui tient le gouvernail du navire de l'État. Il en est le grand timonier. Son autorité est sans limite et incontestable. Il bénéficie, fait-il croire, de l'assistance particulière de la divinité : il est éclairé, illuminé et se dit :

« Et même si le peuple voulait dans un mouvement d'égarement, que je parte, Dieu me demanderait de revenir »⁽⁶⁵²⁾.

Pourtant, le Général aura vite fait d'instaurer un pouvoir musclé, un régime de terreur où il n'y a pas de place pour l'opposition : *« Moi, Bwakamabé Na Sakkadé, serai jamais un ancien Président comme ce lâche de Polépolé »*⁽⁶⁵³⁾.

Bwakamabé ne pose aucun acte héroïque dans le roman à part peut-être ses hauts faits d'armes qu'il évoque et qui restent à vérifier.

Ainsi donc, ni Djigui, ni Chaïdana ni Bwakamabé qui charrient le plus grand nombre d'événements dans leurs récits respectifs n'incarnent les valeurs de héros. Ils sont au centre du récit comme l'est le héros mais véhiculent des contre-valeurs.

C'est la raison pour laquelle nous empruntons l'expression de Vladimir Propp pour soutenir que ce sont tous des « anti-héros ». Avec eux, le héros est dépossédé de ses attributs, il est déprécié.

(652) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 34

(653) *Idem*, page 35

Là où, chez les prédécesseurs, le héros était celui qui annihilait tous les obstacles, qui avait du courage à revendre, qui était habité de valeurs humaines envers son prochain, nos romanciers nous servent des personnages centraux sans consistance ou bien sans morale. Nous sommes donc aux antipodes des héros classiques avec ces trois romanciers de la seconde génération.

Un dernier point reste à voir dans ce chapitre des personnages : c'est le recours à certains personnages issus de la tradition africaine et l'introduction du personnage de l'écrivain dans le roman africain.

C- LES PERSONNAGES PARTICULIERS

Certains personnages méritent qu'on s'attarde sur eux en raison de la nouveauté qu'ils introduisent dans nos textes et qui fonde cette étude.

Ahmadou Kourouma a recours au personnage du griot qui est un emprunt à la tradition orale.

« Les griots sont des frères de sang des nobles : ce sont d'authentiques nobles dont les aïeux, à l'époque préislamique du Mandingue, ont accepté la déchéance pour louer. Un noble ne paraissait jamais sans être suivi de son panégyriste (...). Les griots n'étaient pas seulement des panégyristes mais aussi des entremetteurs, des généalogistes et des historiens »⁽⁶⁵⁴⁾.

Dans le cas d'espèce, le griot est un louangeur mais aussi un agent rythmique. Il redit, transmet *« les paroles du roi une à une, comme tombent les gouttes d'eau du rocher dans le silence de la lointaine brousse »⁽⁶⁵⁵⁾.*

Le personnage du frère de plaisanterie est sociologique. Certaines ethnies, certains groupes linguistiques ou sociaux ont des affinités entre eux et leurs membres sont autorisés à proférer des paroles blessantes les uns à l'endroit des autres sans que cela ne prête à conséquence.

(654) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 40

(655) *Idem, Ibidem*

À la page 36 de *Monnè, outrages et défis*, l'interprète Soumaré se présente :
« Je suis du clan des Soumaré, les frères de plaisanterie des Kéïta et, en raison du pacte qui lie nos deux clans depuis les temps immémoriaux, je ne peux te faire du mal. Il ne peut exister que plaisanterie entre Kéïta et Soumaré en toute circonstance »⁽⁶⁵⁶⁾.

Le marabout et le muezzin campent l'univers islamique.

Les personnages historiques sont là pour nous projeter dans la réalité, pour faire « plus vrai ».

La foule est un personnage humain collectif : elle assiste aux événements, donne son assentiment ou exprime son désaccord.

De même, les animaux qui pullulent dans le récit au rythme des sacrifices jouent un rôle de personnages : ce sont des adjuvants qui doivent aider à décanter les situations les plus inextricables en permettant la communion avec les dieux.

Notons qu'un personnage plane au-dessus de cette masse : celle de Dieu appelé « Allah » à cause du contexte islamique. Il est à plusieurs reprises invoqué et l'on prend bien soin de signifier qu'« Allah n'est le cousin de personne » car sa justice est impartiale.

Chez Sony Labou Tansi et chez Henri Lopes, l'innovation en matière de personnages concerne le personnage de l'écrivain.

Selon les réflexions de Séwanou Dabla, le fait d'introduire le personnage de l'écrivain dans la littérature africaine rapproche ces œuvres du Nouveau Roman Français, ceux du *Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, de *Mobile* de Michel Butor ou de *Tropismes* de Nathalie Sarraute, pour ne citer qu'eux.

« À un premier niveau, une similitude apparaît entre les deux types d'œuvres dans la tendance du roman à réfléchir sur lui même au point de se contester, voire de se détruire »⁽⁶⁵⁷⁾.

(656) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 36

(657) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 219

Le narrateur de *La Vie et demie* raille l'art partisan des écrivains à la solde des Guides. La poésie du poète officiel de la Katamalanasie, Zano Okandeli est taxée de « poésie exclamative » pour fustiger sa fébrilité à encenser le Guide Providentiel.

À la suite du suicide de Jean-Brise-Cœurs, « *on écrivit douze mille sept cent onze livres sur le courage et la magnanimité du pauvre Jean-Brise-Cœurs, Jean-l'Ami-des-Peuples, Jean-le-Simple, Jean-L'Audacieux, Jean-L'Âme blanche (...) trois cent douze de ces livres étaient (encore) l'œuvre du poète officiel Zano Okandeli, que Patatra nomma Ministre plénipotentiaire de la Poésie, chargé de chanter l'espoir populaire* »⁽⁶⁵⁸⁾.

Deux autres personnages se montrent prolixes et prolifiques dans le domaine de l'écriture : ce sont Chaïdana-mère et Layisho.

Vers la fin de sa vie, Chaïdana se met à écrire des poèmes : « *Elle composa des chansons, des cris, des histoires, des dates, des nombres, un véritable univers où le centre de gravité était la solitude de l'être* »⁽⁶⁵⁹⁾.

Un an après son enterrement, certains grands noms de la musique officielle katamalanasienne chantaient ses vers.

Mal leur en prit car le Guide Providentiel pendit pour haute trahison Marianato Pentecôte, « une belle métisse » qui chantait au conservatoire de Yourma et qui était la cantatrice républicaine. Ramuelia Gonzales et Pablo El Granito furent enterrés vifs pour avoir chanté « la convocation » de Chaïdana. Vitorio Lampourta, Kabamani Ishio, Sabratana Mouanke, les plus grands écrivains katamalanasiens essayaient d'appliquer la méthode et la vision chaïdaniennes de l'écriture. *Les mots font pitié*, le dernier livre de Chaïdana fut publié par Vitorio Lampourta qui se vit incarcérer et interdire toutes ses œuvres. Sabratana Mouanke fut arrêté pour avoir essayé de diffuser *Mon père s'appelait Martial*.

(658) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 143

(659) *Idem*, page 76

De même, les peintres Zaïka, Panchecro et Mounamanta furent arrêtés pour avoir organisé l'exposition de la « Sainte Vierge Douleur » qui comportait les agrandissements des dessins de Chaïdana.

Là encore, le narrateur de *La Vie et demie* trouve un moyen de tourner en dérision la contre-attaque du Guide Providentiel.

Les artistes baillonnés entrent dans la clandestinité. Et « *Le Guide Providentiel nomma ses propres artistes à qui il assigna des missions définitives et définies. (Mais) le seul résultat que ces artistes officiels purent obtenir était celui de faire rire ou fâcher* »⁽⁶⁶⁰⁾.

Layisho est appréhendé et mis en cage parce qu'il diffuse les écrits de Chaïdana. Il est emprisonné pendant quatre-vingt huit ans.

Au bout d'un certain temps de captivité, arriva le moment où « *il voulut écrire pour briser l'intérieur, s'y perdre, s'y chercher, y faire des routes, des sentiers, des places publiques, des cinémas, des rues, des lits (...)* Layisho voulait vraiment écrire. En quatre-vingt six ans, il avait écrit sur des tonnes de papier avec son sang »⁽⁶⁶¹⁾.

Pour ces deux personnages, nous pouvons dire en substance que l'écriture constitue un moyen d'acquérir une certaine ataraxie, une certaine paix intérieure. Elle est encore un moyen de lutte contre l'oppression du pouvoir, un moyen d'expression.

Il n'y a pas à proprement parler de réflexion sur le roman lui-même. Mais le personnage de l'écrivain demeure effectivement nouveau dans un créneau où les personnages valorisés appartenaient plutôt à la tradition orale.

À côté des véritables écrivains, nous avons deux autres catégories de personnages qui écrivent de nombreuses fois la même phrase.

Ce sont d'abord les pistolégraphes engagés par Chaïdana pour déstabiliser psychologiquement le Guide Providentiel.

(660) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 79

(661) *Idem*, page 83

La nuit de Noël, Chaïdana

« acheta de la peinture noire pour trois millions et organisa une véritable campagne d'écriture. Elle recruta trois mille garçons chargés d'écrire pour la nuit de Noël à toutes les portes de Yourma la célèbre phrase de son père : « Je ne veux pas mourir cette mort »⁽⁶⁶²⁾.

C'est ensuite Martial qui, désapprouvant les méthodes de lutte de sa fille lui écrit sa phrase : « il faut partir avant cette date »⁽⁶⁶³⁾.

Le 2 janvier, après les obsèques collectives des gens ayant péri dans l'attentat de l'hôtel « La vie et demie », Martial écrivit cette phrase quatorze mille huit cent soixante treize fois. Chaïdana mit neuf heures pour lire le tout. Ces écritures se situent toujours dans le cadre de la lutte, du combat contre les Guides Providentiels.

Chez les personnages de Sony Labou Tansi, l'écriture est une arme. De la même manière que l'on peut dire que le verbe est puissant, on peut également dire que l'écriture est puissante.

Dans la logique du renouveau qui a plané sur la littérature africaine de ces dernières années, Henri Lopes a introduit à son tour le personnage de l'écrivain dans son roman.

Le Maître dans *Le Pleurer-rire* est le narrateur principal et il revendique ouvertement son statut d'écrivain, on le confondrait avec l'auteur réel du roman. Ce Maître qui évite de « s'imaginer des vérités nouvelles » a pour rôle essentiel de discuter et de faire débattre sur son écrit, sur sa littérature. Ici, l'on retrouve cette tendance du roman à réfléchir sur lui-même, innovation du Nouveau Roman Français.

En outre, nous avons parlé de l'écrivain Matapalé qui évolue auprès de ce narrateur-écrivain.

(662) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 43

(663) *Idem*, page 44

Nous arrivons au terme de ce chapitre et nous nous proposons d'en faire le point.

Dans nos trois romans, nous avons constaté premièrement, qu'un nombre incalculable de personnages sont brassés par nos romanciers, contrairement à leurs devanciers qui adoptaient un schéma beaucoup plus simple où les personnages étaient plus « maîtrisés » par le lecteur.

Deuxièmement, la quasi-totalité des noms employés ont une valeur programmatique. Les personnages jouent le rôle textuel qui leur est assigné par leurs noms. Ceci n'était pas une constante chez les premiers romanciers mais il semble que cela soit systématique et volontaire chez les cadets.

Troisièmement, les héros ne sont plus ce qu'ils étaient. On a des héros couards, des héros immoraux, des héros despotes. C'est le règne de l'anti-héros.

Enfin, de nouveaux personnages, issus de la tradition orale tels que le griot, l'agent rythmique, le frère de plaisanterie mais aussi du Nouveau Roman Français tel que l'écrivain font leur entrée dans la littérature africaine francophone. S'ils existaient déjà, leur présence est plus renforcée chez nos romanciers.

Le chapitre relatif aux personnages est donc riche en innovations. Est-ce le cas pour le temps et l'espace ?

CHAPITRE 4 : TEMPS ET ESPACE

Le temps et l'espace constituent les troisièmes éléments d'appréciation de cette étude. Nous allons voir comment nos romanciers manipulent la chronologie et comment ils représentent l'espace qui est le leur. Il s'agira essentiellement d'examiner le temps de la fiction, de l'histoire ainsi que celui de la narration.

En ce qui concerne l'espace, la sociocritique nous permettra d'établir le parallèle entre l'espace fictionnel et l'espace réel. Nous aurons l'opportunité de savoir si ces espaces sortent tout droit de l'imagination des auteurs ou s'ils existent réellement

1 - STRUCTURE TEMPORELLE DES RÉCITS

Dans *Monnè, outrages et défis*, le temps de la fiction se laisse appréhender sous plusieurs angles. L'heure y est indiquée par la position du soleil et se détermine par rapport à l'heure de la prière musulmane : « *la nuit avant l'appel du muezzin, l'heure de l'ourébi* »⁽⁶⁶⁴⁾ ; « *la nuit était avancée ; les coqs ne devaient pas tarder à chanter* »⁽⁶⁶⁵⁾ ; « *huit soleils et soirs* »⁽⁶⁶⁶⁾. Certains événements sont datés ou comptés et reçoivent des qualificatifs parce qu'ils revêtent une certaine importance ; ils constituent des repères dans le déroulement du récit : « *La déposition de Djigui fut la fin d'une ère au Bolloda. Les jours qui suivirent furent douloureux. Djéliba, le grand griot du règne, les appela les jours des monnew, les temps des ressentiments* »⁽⁶⁶⁷⁾ ou bien

« *Ce fut la période de Boribana ; elle ne dura guère plus de deux harmattans. C'est pour rapetisser et éclipser la quarantaine d'hivernages vécus au service de la colonisation par le roi, que les griots qui, plus tard, diraient l'histoire du «siècle de Djigui» consacreront de longs chapitres aux saisons d'amertume* »⁽⁶⁶⁸⁾.

(664) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 60

(665) *Idem*, page 89

(666) *Idem*, page 19

(667) *Idem*, page 156

(668) *Idem*, page 193

D'autres sont des repères sociologiques : « *Les esclaves de la cour faisaient des exercices d'exorcisation le premier mercredi de chaque mois* »⁽⁶⁶⁹⁾ ; « *Vendredi, jour du serment d'allégeance aux Kéïta* »⁽⁶⁷⁰⁾ ; « *La première pierre fut posée le jour recommandé par le Marabout* »⁽⁶⁷¹⁾ ; « *Le premier jeudi du mois des chenilles* »⁽⁶⁷²⁾ ; « *Cependant, une nuit (bien sûr, c'était un mercredi, puisqu'elle se révéla funeste)* »⁽⁶⁷³⁾.

On a également des événements historiques : la colonisation; l'exposition coloniale de 1931 ; le parti unique ; des renseignements d'ordre ethnologique : « *Aux différentes funérailles du griot (l'inhumation, le septième et le quarantième jour), il y eut du monde* »⁽⁶⁷⁴⁾ mais aussi des repères flous : « *Soumaré allait rarement au Bolloda, cinq ou six fois en trente ans* »⁽⁶⁷⁵⁾ ; « *Les vautours évitaient de le survoler. Les soleils ne se couchaient plus pour lui ; il n'approchait pas une femme plus d'une fois pour lui appliquer un enfant. Il a rapidement atteint cent vingt-cinq ans* »⁽⁶⁷⁶⁾.

Si l'on peut, sans se tromper, évaluer la période qui part de la rencontre avec les Nazaras jusqu'à la période du boribana, qui fait environ quarante ans, on ne peut évaluer le reste du temps de l'histoire.

Par ailleurs, un autre élément, l'âge attribué aux personnages perturbe ces comptes.

En effet, tandis que presque tous les vieillards qui composent sa cour sont des sexagénaires, Djigui est centenaire.

Un matin, ses pairs découvrent qu'il a cent vingt-cinq ans. Pour les colons, il a tout au plus soixante quinze ans.

(669) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 18

(670) *Idem*, page 82

(671) *Idem*, page 38

(672) *Idem*, page 56

(673) *Idem*, page 108

(674) *Idem*, page 110

(675) *Idem*, page 115

(676) *Idem*, page 99

Et fait curieux, de la page 99 à la page 279 (où il meurt), Djigui a et aura cent vingt-cinq ans : « *Habituellement pas de larmes : on ne devrait pas pleurer ceux qui ont accompli les cent vingt-cinq ans* »⁽⁶⁷⁷⁾.

Le temps suspend son vol à ce niveau du récit. Sur près de cent quatre vingt dix (190) pages, il reste figé.

D'autre part, par rapport au temps de la narration, on peut déterminer le thème central de ce roman.

En effet, le temps de la narration est celui que le texte accorde à chacun des faits racontés et qui s'évalue en volume textuel ; lignes, vers ou pages.

Le narrateur règle son temps en fonction de l'événement. Il effectue des ellipses dans la narration pour certains événements tandis qu'il fige le temps de la fiction pour d'autres. Cela tient à son intérêt pour les faits narrés.

La colonisation occupe deux cent trois pages (203) (page 37 à page 240) tandis que le parti unique et ses corollaires se partagent les cinquante (50) pages restantes. Ce qui signifie que la préoccupation première de l'auteur, son thème central demeure la période coloniale vécue par Soba.

Enfin, le roman est traversé de part en part par des analepses et des prolepses comme nous l'avons vu dans le chapitre concernant la narration des romans.

Pour faire le point, nous dirons que le thème central du récit de Kourouma que nous avons déduit à travers le temps de la narration, à savoir la période coloniale vécue par les Africains, est similaire à celui de ses prédécesseurs. De même, le temps de la fiction qui est aussi celui de la colonisation est identique à celui de ses aînés. Toutefois, eu égard aux infractions temporelles qu'il effectue et qui bouleversent la chronologie du récit ; eu égard à la pseudo-pause qu'il observe en maintenant Djigui à l'âge de cent vingt-cinq ans tout en déroulant le fil d'autres histoires et qui percute la logique temporelle, on peut dire que le texte de Kourouma innove dans le domaine temporel.

(677) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 279

Avec Sony Labou Tansi, le décor est aussitôt planté. Il introduit ainsi son récit : « *C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans* ». Volonté de renvoyer dans un temps imprécis ou volonté de suivre une chronologie ? Cette syntaxe ressemble à un point de repère dans la fiction.

Le deuxième poteau indicateur qui peut permettre au lecteur d'évaluer la durée de la fiction est cette autre phrase : « *La gifle qu'elle reçut (de Martial) démentait cette chute de parenthèses autour de sa bouche qui ne parlait plus depuis quinze ans* »⁽⁶⁷⁸⁾.

Martial Père a perdu l'usage de la parole justement « l'année où Chaïdana avait eu quinze ans » car c'est cette année-là qu'il a été mis à mort.

En conséquence, on peut dire qu'en cet endroit du récit, Chaïdana a trente ans et que la fiction se déroule sur quinze ans.

À trente-quatre ans, elle est violée par une horde de miliciens : elle en resta inanimée pendant trois nuits. Martial et Chaïdana Layisho sont des produits de ce viol collectif.

À la page 77, « *Martial Le Petit et Chaïdana La fille entrent dans le jardin fleuri de leurs dix ans* ». Chaïdana-mère a donc quarante-quatre ans à ce stade du récit. Puis, elle élit domicile chez les pêcheurs qui la recueillent. D'ailleurs, elle ne devait plus sortir de la petite chambre aménagée à son intention dans la Cabane Neuve. Elle meurt « un soir de septembre ». La piste temporelle qu'on croyait tenir s'estompe là.

Sa fille, Chaïdana-aux-gros-cheveux reproduit un schéma similaire.

À la page 77, Chaïdana-aux-gros-cheveux a dix ans en même temps que son frère Martial Le Petit : ils sont jumeaux. Le jour de l'arrestation de Layisho, le pêcheur qui a hébergé leur mère nous situe sur l'âge des enfants :

« *Martial et Chaïdana Layisho avaient dix-neuf ans* »⁽⁶⁷⁹⁾.

(678) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 66

(679) *Idem*, page 87

Ensuite on a des repères hasardeux du genre : « *Le temps passait ainsi. Ils eurent vingt-cinq ans* »⁽⁶⁸⁰⁾ ou encore « *Kapahacheu et Chaïdana restèrent huit ans à Boulang Outana* »⁽⁶⁸¹⁾.

Puis, le fil d'Ariane est carrément rompu à la page 100 : « *A part ses dix-neuf ans de là-bas, Chaïdana finit par perdre de vue son âge. Il y avait les jours, les nuits : c'était la forêt du temps, la forêt de la vie, dans la forêt de son beau corps* ».

Une estimation de l'âge de ce personnage apparaît à la page 104 : « *Trente ans. Elle devait avoir trente ans. Trente ans de corps. Mais un corps de vingt ans* ».

Chaïdana est par la suite perdue de vue jusqu'à sa prochaine occurrence à la page 170 où « *elle fêta ses cent vingt-neuf ans* ».

On la retrouve ensevelie à la page 173 : « *Après force négociations, un marché secret de vingt et un milliards donna le corps de Jean-Cœur-de-Pierre à Jean Coriace qui l'inhuma à Granita, dans une pierre-musée sculptée par Jean Calcaire, aux côtés de Chaïdana-aux-gros-cheveux et de Monsieur l'Abbé* ». Ici aussi, notre piste temporelle s'arrête.

La durée de règne des Guides (vingt-cinq ans ou plus) ne nous aide pas non plus à recoller le puzzle : « *La pratique resta en vigueur pendant les vingt-cinq ans que devait encore durer le règne du Guide Providentiel* »⁽⁶⁸²⁾ ou encore « *Elle subsista en certains lieux jusqu'au régime du colonel Mouhahantso qui dura vingt-cinq ans* »⁽⁶⁸³⁾.

L'on peut conclure que *La Vie et demie* se raconte sur une durée indéterminée, elle se profile sur plusieurs générations, sur au moins deux siècles.

En outre, on peut avancer que le récit est contemporain même s'il s'agit ici d'un « temps des rêves qui n'a rien de commun avec celui de la réalité et des actes raisonnés des hommes ».

(680) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 90

(681) *Idem*, page 96

(682) *Idem*, page 75

(683) *Idem*, *Ibidem*

La référence aux Guides Providentiels, aux Présidents-fondateurs, aux Présidents à vie, aux militaires-présidents renvoie aux vingt dernières années d'indépendance africaine, à cette période où les coups d'État militaire sont monnaie courante.

De plus, le narrateur situe bien son récit dans le vingtième siècle : « *Ce magasin n'est ouvert qu'aux membres du gouvernement, aux élus du peuple, et aux hauts cadres de l'armée et de la police suivant l'ordonnance-loi n°183077/MJITGP du 24 août 19... L'année était souvent biffée par les gens de Martial qui ne voulaient pas que l'année de la mort du prophète Mouzédiba correspondît à une aussi sale entreprise* »⁽⁶⁸⁴⁾.

Volonté du peuple ou volonté du narrateur de brouiller les pistes afin de ne pas coller au réel ?

Selon Kouamé Kouamé, « *Sony refuse la linéarité rigoureuse et la chronologie précise. Ce mode d'emploi confère au temps une dimension mythique : il y a un effacement heureux des compartiments traditionnels du temps et de l'espace qui fait de l'univers de la Katamalanasia, un univers de nulle part et de partout* »⁽⁶⁸⁵⁾.

Ajoutons que quelquefois des allusions sont faites aux repères temporels naturels tels que le chant du coq, comme dans les contes africains.

Le traitement temporel se distingue encore de celui des premiers livres où le temps, l'époque, la période des événements narrés et ces faits eux-mêmes étaient aisément identifiables.

Apparemment au Nouveau Roman ou précautions pour échapper à la censure ?

(684) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 66

(685) Kouamé Kouamé, Sony Labou Tansi et le problème de la liberté : l'exemple de *La Vie et demie* », dans Sony Labou Tansi, *Témoin de son temps*, collections Francophonies, Pulim, France 2003, page 53

Dans *Le Pleurer-rire*, il nous a été donné l'occasion de faire part de la non-importance des analepses et des prolepses.

Les analepses concernant surtout les souvenirs de guerre de Bwakamabé et les rêves prémonitoires fondant le contenu des prolepses.

Par ailleurs, on remarque que ce roman libère le temps de la chronologie rigide, la datation demeurant délibérément vague.

Ce sont des formules telles que « ce jour-là » ; « à l'époque » ; « en ce temps-là » qui introduisent les chapitres ou les épisodes, donnant au récit une allure de conte.

Parfois, l'on se veut indicatif sans l'être dans les faits. Une manifestation est située dans un cadre dont on ignore la date exacte : « *L'événement se situe au cours de la Journée Internationale du Livre. Je ne me souviens plus très bien de l'année* »⁽⁶⁸⁶⁾.

Et le narrateur d'ajouter : « *Qu'importe, d'ailleurs...* »⁽⁶⁸⁷⁾ comme il le fait dans le cas d'un voyage effectué par Tonton à Genève : « *C'était à Genève, je crois. Peu importe la date, il s'y rendait si souvent* »⁽⁶⁸⁸⁾.

Ou bien on peut relever : « *J'ai cessé de rêver depuis mon départ du pays* »⁽⁶⁸⁹⁾. Quand ? Est-on tenté de se poser comme question.

D'autres fois encore, la volonté de ne pas dater est affichée : « *Au début de septembre 19... ou 19..., ça doit être 19... Ouais, c'est ça. Net l'année-là où nous avons capturé Si Lacheraf. (...) Donc au début de septembre 19...* »⁽⁶⁹⁰⁾.

Les pointillés décrètent l'imprécision. Nous avons cependant un repère temporel « l'année où nous avons capturé Si Lacheraf ». Mais cet indice a une valeur déictique par rapport à la situation narrative.

(686) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 131

(687) *Idem, Ibidem*

(688) *Idem*, page 282

(689) *Idem*, page 304

(690) *Idem*, page 117

Une seule fois, le narrateur s'est voulu précis : la date de la naissance de Bwakamabé a été donnée sans faux-fuyant : « *Tonton avait décidé qu'il était né précisément en 1923, année du cochon, si l'on en croit l'astrologie chinoise, le 5 août, sous le signe du Lion et non pas vers...* »⁽⁶⁹¹⁾.

Ce syntagme « non pas vers » indique, de façon contradictoire, que le narrateur s'efforce à la précision. En outre, ce n'est peut-être même pas la vraie date de naissance de Tonton car ce n'est qu'une « décision » de sa part. Le temps libéré, détemporalisé, ici, participe du changement du projet romanesque en Afrique.

Selon l'analyse de Séwanou Dabla,

« *Il s'agit moins de présenter une époque à travers une aventure individuelle symbolisant celle de la collectivité que de révéler la complexité d'une situation (celle de la réception et de l'exercice du pouvoir) dont les prolongements atteignent la profondeur des consciences. Seul importe, en définitive, le sens général du tumulte et de la confusion régnant au pays* »⁽⁶⁹²⁾.

Le temps est donc un élément traité différemment chez les romanciers de la seconde génération même si ici et là, on trouve des similitudes avec les romans de la première génération. Qu'en est-il de son corollaire l'espace ?

2 - STRUCTURE SPATIALE DES RECITS

À la lecture de *Monnè, outrages et défis*, nous relevons des lieux identifiables, des espaces réels nominativement cités.

Nous avons comme exemple : « *Bouaké, la capitale du centre* » de la Côte d'Ivoire : « *Le train... le train était... Le train était arrivé au centre, à Bouaké, la capitale du centre* »⁽⁶⁹³⁾ ; ou « *le Plateau de la capitale, le quartier des Blancs* » ; « *Avec le pétainisme, trop de choses avaient changé: les Noirs ne pouvaient plus monter au Plateau de la capitale, le quartier des Blancs, sans laissez-passer spéciaux* »⁽⁶⁹⁴⁾.

(691) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 25

(692) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 157

(693) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 101

(694) *Idem*, page 195

Il est connu qu'au cours de la colonisation, dans des pays africains comme la Côte d'Ivoire et le Cameroun, par exemple, les quartiers noir et blanc se faisaient dos.

Celui des Blancs appelé « Plateau » surplombait le quartier noir dont les habitants remontaient chaque matin la pente pour aller gagner leur pain.

Un autre lieu bien réel est celui de Petit-Bassam : « *Le travail a donc commencé à Petit-Bassam par la construction de ce pont appelé le wharf* »⁽⁶⁹⁵⁾.

D'autre part, nous avons des lieux évoqués aux noms familiers tels que la France, la Côte d'Ivoire, la Mauritanie, le Niger :

« *Il (Yacouba) était un disciple du marabout Hamalah de Nioro. Le saint Hamallah qui avait été banni et emprisonné à Val-Les-Bains en France. Trente-trois hamallistes avaient été, en juin dernier, fusillés à Nioro, dix-huit récemment en Côte d'Ivoire; des centaines condamnés aux travaux forcés au Soudan, en Mauritanie, au Niger* »⁽⁶⁹⁶⁾.

La majeure partie des actions de ce livre se déroule à Soba, Soba surplombé du mont Kouroufi (montagne noire, en malinké). Un rapprochement peut être fait entre cet espace et celui du « Plateau de la capitale ».

En effet, comme le Plateau, en ville, le mont Kouroufi est le quartier des Blancs. Djigui s' imagine les y avoir fixés au moyen de ses sortilèges alors qu'ils n'ont fait qu'y prendre leurs quartiers.

Sémiotiquement, cette position de l'espace souligne le pouvoir de domination de ceux qui regardent de là-haut ceux du bas. Cette présentation spatiale ne fait donc que mettre en exergue la victoire des Nazaras.

(695) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 78

(696) *Idem*, page 161

Dans le roman, nous relevons deux lieux clos : Toukoro, le lieu d'origine des Kéïta et cimetière d'où l'on ne sort que par extraordinaire et la prison civile, espace fermé par définition.

Cependant, l'espace est ouvert par endroits dans la mesure où Djigui effectuera un voyage en France, où les tirailleurs quitteront Soba pour aller défendre la mère-patrie. La France devient alors un lieu d'identification pour Djigui : Djigui, héros, s'éprouve et se découvre dans ce lieu de quête et d'enquête. Il se rend à l'exposition coloniale de Paris de 1931, invité par les colons. Il y découvre par la même occasion le monde par rapport auquel il se définit désormais, depuis qu'il a accepté la protection des Nazaras.

Et en se définissant, il se pose en s'opposant à l'autre. Il prend conscience de la grande différence entre ce pays et le sien et désire au plus tôt accéder à son niveau de développement.

Par ailleurs, le narrateur, pour évoquer l'espace dans lequel évoluent ses personnages, recourt à la description. On sait par ce biais que « *le kébi (le bureau du commandant) fut le premier bâtiment en terre cuite du pays. (...) (C'est une) grande bâtisse coloniale blanche avec tout autour, de larges vérandas limitées par des piliers massifs qui soutiennent des arcades étroites* »⁽⁶⁹⁷⁾.

De même, le « Bolloda » était l'appellation par laquelle le peuple désignait le hall et la place à palabres : le palais, la cour royale et par extension, le pouvoir, la force et l'arbitraire des rois de Soba. Cet espace sémantisé par la présence du roi reçoit toutes les connotations qui le valorisent par rapport à cette présence.

Au total, l'espace de *Monnè, outrages et défis* télescope des lieux bien réels, facilement identifiables. La structure spatiale rejoint donc le projet de la première génération.

(697) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 64

Le récit de *La Vie et demie* a pour théâtre le pays fictif de la Katamalanasia. Ce pays, tout comme ceux qui le dirigent, change plusieurs fois d'identité.

Au début du texte, il se nomme Katamalanasia ; au milieu, Kawangotara et à la fin, Bampotsoata. Identité changeante mais continuité dans la gouvernance.

Dans ce roman, l'unité de lieu est respectée. Les actions s'effectuent dans un endroit unique et comme fermé sur lui-même : la Katamalanasia et sa périphérie immédiate. Les pays limitrophes cités comme le Manoupata, Bangliana et Takou.

À l'intérieur de la Katamalanasia, le narrateur produit un insert sur Yourma-La-Neuve, « *ville natale du rebelle (Martial) et de la rebellion* »⁽⁶⁹⁸⁾.

Toujours à l'intérieur de ce périmètre, l'accent est mis sur des lieux clos : la prison de Yourma (lieu clos par excellence), la chambre excellentielle où le premier Guide enferme Chaïdana sur les recommandations de son cartomancien Kassar Pueblo.

Nous avons également l'hôtel « La vie et demie », « *un hôtel d'expatriés* »⁽⁶⁹⁹⁾, cadre de l'extermination des Guides et de leurs ministres par Chaïdana-mère.

Enfin, nous relevons comme espace clos, la cage de Layisho. Cette « *Cahute (construite) pas loin des baraques aux ours, entre le lac des Espoirs et la loge aux pythons* »⁽⁷⁰⁰⁾ fait office de prison.

La périphérie immédiate de la Katamalanasia se réduit au Darmellia, au village des pêcheurs et à la forêt des Pygmées.

Le Darmellia lui-même comprend deux grandes villes, Granita qui sert de cadre à l'apocalypse finale et Zoka-Vourta.

(698) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 30

(699) *Idem*, page 62

(700) *Idem*, page 83

Le village des pêcheurs où « *les pêcheurs auront toujours la réputation d'avoir plus d'humanité que le reste des hommes* »⁽⁷⁰¹⁾ a une valeur sentimentale pour l'auteur dont les parents sont eux-mêmes des pêcheurs.

Enfin, la forêt. Jean Devésa soutient que Sony Labou Tansi a opposé dans son roman la forêt comme espace de liberté et d'harmonie à l'univers de démenace et de frustration de la ville où la puissance de l'État est au service de l'oppression exercée par les Guides Providentiels. Ce n'est pas un hasard si pour le Pygmée Kapahacheu « *la terre n'a pas d'autre nom que la forêt* »⁽⁷⁰²⁾.

En fait, chez Sony, argumente-t-il, la nature parle. Il suffit de l'écouter. Elle n'est pas différente des hommes : elle est en eux et ils sont en elle.

Dans *La Vie et demie*, l'écrivain s'était plu à évoquer cette forêt mystérieuse où l'on trouve « *le grand arbre qui garde la voix des ancêtres et l'autre arbre qui garde la voix des morts* »⁽⁷⁰³⁾.

« *Image bien sûr du monde intérieur de l'écrivain, de ses friches et de ses brousses, la forêt de Sony rend compte aussi de ce lieu privilégié qui, chez les Kongo, transforme les hommes en en faisant la substance même des choses* »⁽⁷⁰⁴⁾.
« *La coutume dit qu'il existe une liane dans la forêt quand tu la manges, tu ne peux plus mourir. Tu attrapes la vie de la forêt. Tu deviens homme-racine* »⁽⁷⁰⁵⁾.

Les actions du roman se déroulent donc dans un espace circonscrit : les personnages, même s'ils se rendent parfois à l'étranger (notamment au pays de la puissance-étrangère-qui-fournit-les-guides), évoluent dans un cercle. C'est la raison pour laquelle nous sommes fondée à parler d'errance circulaire à l'instar d'autres chercheurs.

(701) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 74

(702) *Idem*, page 98

(703) *Idem*, *Ibidem*

(704) Jean-Marie Devésa, *Sony Labou Tansi, les règles scolaires du bien-écrire*, Paris, L'Harmattan, pages 303-304

(705) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 98

Nous terminerons par les allusions du texte qui lèvent un coin de voile sur les référents réels des espaces fictionnels. Nous savons plus ou moins que les événements tels que décrits ici sont le prototype de ceux que vivent les Africains dans leur majorité. Une proposition du texte nous situe quelque peu : « *Il eut un long silence. Un silence qui pesa dans le cœur du docteur, le poids de cette Afrique, mystérieuse, imprévisible, fauve, enracinante malgré tout* »⁽⁷⁰⁶⁾.

Concernant le pays de la puissance-étrangère, nous savons, par l'intermédiaire du général Mariane que ses habitants sont des « *Blancs qui ne savent pas respecter leurs engagements* »⁽⁷⁰⁷⁾.

Ailleurs, la puissance étrangère elle-même se dévoile, qui « *essaya un pas vers le Darmellia. Elle envoya une mission secrète, fit passer les agents de la mission pour des Français de la compagnie pétrolière Tropiques* ».

Ces Français n'appartiennent peut-être pas à cette compagnie mais ce sont tout de même des Français.

On peut alors conclure que le narrateur nous retrace tout simplement le drame africain avec en toile de fond le néo-colonialisme.

In fine, le narrateur a réussi à établir un pacte de lecture entre lui et ses lecteurs. Les lecteurs avertis sont plus à même de se positionner par rapport à la fiction de cette œuvre dont les références sont dévoilées de façon très subtile. C'est une innovation dans la littérature africaine.

La Vie et demie pourrait se passer dans n'importe quel pays d'Afrique. Comme le dit l'auteur, il

« *voudrait parler non au Kongo, au Téké, au Swahili, au Breton, au Corse, au Russe, au Québécois, non à l'homme quel qu'il soit et où qu'il vive. Les frontières de la parole en ce cas ne suivent pas forcément les frontières géographiques, politiques déjà assez mal définies* »⁽⁷⁰⁸⁾.

(706) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 164

(707) *Idem*, page 179

(708) Kouamé Kouamé, « Sony Labou Tansi et le problème de la liberté : l'exemple de *La Vie et demie* », dans *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, page 54

Quand, à la fin du *Pleurer-rire*, « *Soukali enjambe la fenêtre du roman (ou au choix) de la réalité* », elle adresse des réflexions au narrateur. Dans lesquelles réflexions elle ne manque pas de dire : « *Même si les noms de personnes et de lieux sonnent étrangers à nos oreilles, même si tu livres ça et là, dans le texte, des mots d'un dialecte imaginaire, forgé par toi seul, la plus myope des taupes reconnaîtra le Pays* »⁽⁷⁰⁹⁾.

Cependant, rien n'est réellement fait pour que le Pays soit identifié. Selon toute vraisemblance, il se situe en Afrique même si des doutes s'immiscent dans les propos du narrateur.

Au cours d'un débat sur la validité du parti unique, on nous dit :

« *Quelqu'un rétorqua aussitôt en faisant l'éloge du parti unique. C'était la seule solution réaliste au Pays (...) Non, on ne connaissait aucun exemple en Afrique où cela avait réussi. (...) L'Afrique n'était pas l'Europe* »⁽⁷¹⁰⁾.

Tout porte à croire, selon ce discours, que le Pays se situe en Afrique puisqu'il est question du maintien du parti unique en Afrique et particulièrement au Pays.

Pour troubler le lecteur, le narrateur dit encore :

« *Quelques fous méprisables appelaient dans leurs prières (...) un tremblement de terre propre à amener le monde à rechercher le Pays sur la carte. Quelque part au nord ou au sud de l'Équateur, je le rappelle : semble-t-il en Afrique, mais pas forcément* »⁽⁷¹¹⁾.

Il donne l'impression d'une errance sans fin lorsqu'il s'interroge :

« *Ah oui, le Pays... Quel pays ? Quelque part sur le continent, bien sûr. Choisissez après mille raisonnements ou suivant votre fantaisie, un point quelconque sur l'Équateur et de là, dirigez-vous, à votre convenance, soit vers le nord, soit vers le sud en mettant le cap légèrement en oblique, dans le sens opposé au vent du jour* »⁽⁷¹²⁾.

(709) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 314

(710) *Idem*, page 98

(711) *Idem*, page 290

(712) *Idem*, page 53

Une volonté manifeste de taire l'espace dans lequel se déroulent certains événements se révèle dans les points de suspension dont le narrateur use à la place du nom du lieu. On relève des phrases telles que : « *Un journal des Oncles, sous le titre de Bal sanglant à ... relata tout cela* »⁽⁷¹³⁾ ou « *Un des cent dancings de N...* »⁽⁷¹⁴⁾.

Cependant, l'on remarque que certains lieux, comme cela se passe dans la plupart des pays africains, portent le nom de l'homme fort du pays.

Il existe un pont et un gymnase baptisés « Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé ».

En termes d'espace, deux lieux s'opposent dans ce texte. Deux lieux dont la présentation et l'architecture rappellent la gestion de l'espace africain pendant l'ère coloniale.

Comme nous l'avions signalé dans *Monnè, outrages et défis*, dans bon nombre de pays africains, on remarquait la division de l'espace colonial en deux : un quartier du Plateau qui accueillait la foule des travailleurs la journée qui se situait en amont et qui était la résidence des colons et un quartier indigène que cette foule de travailleurs rejoignait le soir car elle y habitait.

Evidemment, le quartier indigène était aux antipodes du quartier du Plateau en matière de salubrité, d'architecture, d'infrastructures.

L'espace du *Pleurer-rire* n'échappe pas à cette description générique de l'espace africain.

Comme partout ailleurs, « *La ville comprend deux quartiers : Moundié et le Plateau. Moundié est la cité indigène de l'époque coloniale, notre Adjamé, notre Treichville, notre Poto-poto, notre cabash ou notre médina* »⁽⁷¹⁵⁾.

(713) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 140

(714) *Idem*, page 53

(715) *Idem*, page 55

À l'opposé, il y a le Plateau « *le quartier des Oncles, à l'époque coloniale. Les Noirs n'y venaient, que dans la journée pour le travail. Aujourd'hui, sa population est dans l'ensemble, restée la même, encore que des hauts fonctionnaires et des officiers nègres y habitent de plus en plus* »⁽⁷¹⁶⁾.

Pour compléter le tableau, il faudrait s'intéresser à la description de Moundié :

« À Moundié, toutes les rues portent les noms des tribus les plus prestigieuses du continent (...) là, passent rarement les services de voirie. Les eaux usées s'évacuent au gré de leur inspiration et les reliefs et autres ordures se mêlent pour bâtir des monticules dans les venelles »⁽⁷¹⁷⁾.

S'ajoute à ces quartiers dissemblables, la prison de Bangoura, lieu de coercition, par excellence, où Bwakamabé exerce sa dictature.

À côté de l'espace physique, figure l'espace évoqué : la France, le Sénégal, la Côte d'Ivoire, le Zaïre, le Maroc, l'Allemagne, la Chine, les États-Unis etc.

En tout état de cause, le schéma spatial du *Pleurer-rire* est un schéma africain même si l'espace est incertain du fait de son anonymat, on pourrait, de par la résonance des noms, de par l'appellation « maréchal » attribué à Bwakamabé qui agite à tout instant sa queue de lion, supposer que l'on est plongé dans le Zaïre du maréchal Mobutu.

Pour conclure sur ce chapitre du temps et de l'espace, nous pouvons dire que si chez Kourouma, il est clairement établi que l'histoire se déroule à l'époque coloniale, chez Labou Tansi et Lopes, le temps est flou et désarticulé et on en saisit difficilement les contours.

Cela constitue une innovation par rapport aux devanciers dont les écrits se déroulent tous sous la colonisation et avaient une chronologie claire et précise.

En matière d'espace, Kourouma et Lopes n'innovent pas véritablement. Ils empruntent tous deux au schéma générique des romans de la première génération. À part quelquefois une certaine volonté de semer le lecteur, les lieux sont aisément identifiables car nommés.

(716) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 57

(717) *Idem*, page 56

Sony Labou Tansi est un peu plus novateur, qui nous amène dans un flou spatial difficilement cernable et qui participe au tour indéfini que le roman effectue sur lui-même.

Après les éléments temps et espace, nous allons nous focaliser, dans une troisième partie, sur le lexique et la syntaxe de nos romanciers, véritables lieux de créativité.

« Je voudrais dire que ce qui est écrit, c'est une histoire.
Ce n'est pas l'Afrique, ce n'est pas un symbole de
l'Afrique...
Enfin, cet ouvrage n'est pas un ouvrage de dénonciation.
Si je l'avais voulu ainsi, j'aurais écrit un essai.
Il s'agit d'une histoire.
J'ai pris le ton, encore une fois de ceux qu'adoptent les
peuples de nos quartiers en Afrique.
Le ton des peuples de la ville.
Ce n'est pas le ton du griot, c'est le ton, disons,
de radio-trottoir de nos villes, avec ce
qu'il y a à la fois de sérieux et de léger.

(Henri Lopes, in *le Mensuel « Bingo »* n° 361 de février
1983, à propos de la sortie du *Pleurer-rire*)

**TROISIEME PARTIE :
NOVATIONS LINGUISTIQUES :
EXPRESSIVITE ET INTERTEXTUALITE**

« *Beaucoup d'œuvres africaines internationalement appréciées aujourd'hui le sont parce que le problème linguistique y est posé de manière non-académique, parce que les relations linguistiques y connaissent des distorsions qui heurtent l'académisme* »⁽⁷¹⁸⁾

disait Jean Louis Joubert. Le français scolaire est possédé comme un savoir livresque et non comme une valeur d'usage. La réussite littéraire de ces œuvres s'explique. D'abord comme toute œuvre, ces romans ne fonctionnent pas seuls en tant que formes littéraires mais dans une série de réseaux relationnels qui déterminent leur effet. Ensuite, comme formes littéraires, ils fonctionnent en relation avec la langue et avec son statut officiel, toléré, imposé ou enseigné. Ceci admis, ne faut-il pas reconnaître que ces œuvres sont originales parce qu'elles font des distorsions, si le terme « distorsions » désigne les déformations ou contraventions aux normes esthétiques en vigueur à une époque donnée (celles du « bon français » comme celles de la rhétorique ou des genres littéraires ?) Ces auteurs ne cachent pas la liberté qu'ils prennent vis-à-vis de la langue française pour la remodeler et la soumettre aux besoins du message qu'ils veulent transmettre.

Pour donner vie aux *Soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma a répondu à un pari tenu à des amis en leur disant qu'il écrirait un roman en français en le faisant regorger d'expressions malinké et en soumettant le français à l'expression malinké ou au parler malinké. Il soutient, en 1970, que le style qu'on veut bien lui accorder vient du fait qu'il ne cherche pas à endiguer le flot de jeux de mots africains mais à le canaliser.

Sony Labou Tansi non seulement affiche la volonté de « tropicaliser » mais tropicalise effectivement le français : « *Je fais éclater les mots pour exprimer ma tropicalité : écrire mon livre me demandait d'inventer un lexique de mots capables par leur sonorité...de rendre la situation* »⁽⁷¹⁹⁾.

Il est donc clair que ces auteurs cherchent d'abord à se libérer des contraintes de la langue classique ou scolaire.

(718) Cité par Georges N'Gal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, page 54

(719) *Idem*, page 55

C'est ainsi que, comme Henri Lopes, ils n'hésitent pas à descendre dans les bas-fonds de Treichville, de Potopoto, de Kinshasa, d'Abidjan, de Brazzaville pour recueillir le parler-vivant du petit peuple.

On assiste donc, sur le plan de la stylistique, à une explosion de formes littéraires. Le mot et la phrase sont travaillés, cassés et « forcés » pour reprendre un terme cher à Sassine. Les mots et les phrases s'entrechoquent, s'accélèrent et se perdent dans des discours parodiques. Cette manipulation du lexique et de la syntaxe offrent une écriture métissée, hybride, profondément dialogique.

En sus, dans ce travail de déconstruction et de reconstruction, ressort une architecture d'inspiration étrangère car nos auteurs ne sont pas des écrivains ex-nihilo.

Ces écrivains vivent dans une période où la culture s'universalise de plus en plus, où les intertextes implicites et explicites, comme nous l'avions évoqué dans le chapitre sur l'intertextualité dans la première partie de notre travail, deviennent plus fréquents. Ainsi, la réécriture (globale ou partielle), l'imitation, les thèmes culturels, les lieux communs, les horizons d'attente sont autant d'éléments qui établissent des rapports entre les textes de nos écrivains et d'autres textes. Ils contribuent largement, par ailleurs, aux modifications du réel dans le texte des auteurs.

Ainsi, on peut déceler dans ces romans plusieurs sources ou modèles auxquels les auteurs se sont nourris.

À cet effet, il est bon de préciser que les rapports avec la tradition orale, le Nouveau Roman Français et l'écriture des aînés ont déjà été établis.

Ce qui nous intéresse dans cette partie, c'est la présence effective d'autres sources dans nos romans, « la relation de co-présence » d'autres textes dans notre corpus. Que ce soit par le biais de l'intertextualité interne (entre les œuvres d'un même auteur) ou de l'intertextualité externe (entre les œuvres de nos auteurs et de sources extérieures).

Dans ce travail de seconde main, nous relèverons quatre pistes d'emprunt en ce qui concerne l'intertextualité externe : la citation directe, les condensés mythiques concernant l'image du Noir dans la littérature

occidentale, les Écritures Saintes et les écrits des prédécesseurs. Puis, nous ferons de l'intertextualité interne en rapprochant les différents livres des auteurs entre eux. Toute cette démarche s'inscrit dans le vaste cadre de la comparaison littéraire. Nous allons donc explorer les pistes sus-citées une à une tout en reconnaissant humblement que les références que nous pourrions relever seront fonction de notre background qui ne prétend pas entièrement circonscrire ces sources. Certaines allusions nous échapperont peut-être. Ce travail serait dans ce cas, une piste indicative pour la mise en lumière de l'effectivité de l'intertextualité dans notre corpus.

Intitulée « Novations stylistiques : expressivité et intertextualité », cette partie sera donc divisée en deux grands chapitres. Le premier chapitre sera l'étude de la langue et de l'expression de nos romanciers tandis que le deuxième chapitre s'attellera à faire le tour de l'intertextualité dans les textes en présence.

Les romanciers de la seconde génération s'inscrivent dans une logique : la langue ne peut plus se contenter de désigner la réalité, consciente qu'elle se doit d'illustrer l'univers romanesque spécifique qu'elle contribue à former, elle doit chercher à refléter l'ambiance linguistique du pays dans lequel l'intrigue se situe.

C'est la raison pour laquelle il nous apparaît tout à fait opportun, de nous pencher, en premier lieu, sur le lexique et la syntaxe de nos romanciers.

CHAPITRE 1 : EXPRESSIVITE DES TEXTES

I- LEXIQUE

La décolonisation affecte l'écriture dans les romans de la deuxième génération d'où une approche linguistique indispensable pour traiter de l'expressivité des textes de notre corpus. La langue est de moins en moins académique et le plus souvent, elle joue sur plusieurs registres. Aux formules recherchées voire archaïsantes du français, s'adjoignent des expressions familières sous la forme d'emprunts aux langues locales ou au français déformé et populaire. Les emprunts aux « langues » traduites littéralement ou rapportées dans des transcriptions phonétiques, comportent des mots isolés. Les mots sortis de leur contexte habituel, employés hors de leur milieu linguistique n'entraînent pas seulement la mise en valeur de la couleur locale, comme aux premiers temps de la « littérature nègre », mais créent aussi un effet d'étrangeté par leurs sonorités insolites, exotiques pour le lecteur francophone. Ce procédé devient même parfois un jeu. Le choc des langues permet des effets riches phonétiquement et poétiquement. Les mots africains s'entourent d'un certain mystère, gardent une opacité dans un récit qui ainsi, demeure en partie énigmatique et se dérobe paradoxalement, partiellement au lecteur francophone auquel il s'adresse pourtant, le contraignant à le reconnaître comme différent. Il arrive aussi que les mots extérieurs au français soient intégrés de manière fort élaborée, fondus dans le texte où ils sont implicitement ou explicitement définis. Dans le même ordre d'idées, nous pouvons affirmer que les mots du terroir offrent un visage renouvelé aux textes.

D'aucuns mêlent malicieusement des mots pris à différents groupes linguistiques proches ou lointains, choisis dans le même pays.

Dans le même mouvement ou dans un clin d'œil, l'esprit pétri de malice, les écrivains vont jusqu'à pratiquer de faux emprunts.

Les divers idiomes réagissent l'un sur l'autre dans une interprétation harmonieuse telle qu'il se crée véritablement une autre langue.

Pour démêler l'écheveau linguistique de nos romans, nous allons en étudier le lexique.

Le terme lexique a, dans notre acception, le sens de vocabulaire. L'origine et la qualité du vocabulaire chez les écrivains de notre corpus présentent des aspects intéressants par rapport à l'innovation esthétique des romans de la seconde génération.

Intéressons-nous donc, dans un premier temps, à l'origine du vocabulaire utilisé.

A - ORIGINE DU VOCABULAIRE

Le vocabulaire est une donne qui évolue très vite dans la langue. Les peuples créent constamment, en dehors de toute approbation académique, de nouveaux termes qui s'imposent au fil du temps. En ce qui concerne le lexique, nous verrons que les écrivains font feu de tout bois. Tantôt, ils adaptent la langue française au contexte de leur langue maternelle, ce qui donne lieu à des malinkismes ou à des congolismes selon la région d'origine des auteurs. Tantôt, ils emploient des mots en langue explicités ou fondus dans le texte. D'autres fois, ils puisent dans les rues africaines, dans les onomatopées ou s'attribuent des « licences poétiques » en forgeant de nouveaux mots, en créant des néologismes.

1 – « LES MALINKISMES »

Nous définissons ainsi la traduction littérale du malinké en français. Certains mots ou expressions dont le romancier fait un usage particulier dans le texte révèlent leur traduction du malinké. C'est une particularité chez Ahmadou Kourouma. Des verbes, des adjectifs et des noms transcrivent cette traduction littérale du malinké. Il est intéressant de relever ces groupes lexicaux et leurs significations pour bien comprendre la distorsion introduite dans les textes.

On peut remarquer les verbes :

– **Lever (ou se lever)** : « *Chaque chef devait **se lever**, se multiplier, se sacrifier* »⁽⁷²⁰⁾ (a le sens de « se réveiller », « se battre ») ; la position debout évoquant ici l'action.

« *Le monde **ne se lèvera pas** à cause d'une séparation* »⁽⁷²¹⁾ (a le sens de « ce ne sera pas la fin du monde »).

« *Le peuple **fut levé** et dispersé* »⁽⁷²²⁾ (a le sens de « on congédia les gens »).

« *Les volées de vautours, d'éperviers et de gendarmes que le branle-bas **avait levées** et attirées continuaient de tournoyer dans le ciel* »⁽⁷²³⁾ (a le sens de « avait obligé à s'envoler »).

« *Des éclats de rire voulurent **se lever*** »⁽⁷²⁴⁾ (a le sens de « certains voulurent rire »).

« *Il **leva** de grandes réunions politiques* »⁽⁷²⁵⁾ (a le sens de « il y eut beaucoup de monde aux réunions politiques qu'il organisait »).

« *Le brouillard **se leva*** »⁽⁷²⁶⁾ (a le sens de « il y eut soudain du brouillard »).

« Lever » n'est pas employé ici dans le sens du « jour qui se lève » car le jour se lève progressivement. Or le terme Malinké renferme une idée de brusque apparition au moment où on ne s'y attend pas.

– **Tomber** : « *Les bénédictions **ne sont pas tombées*** »⁽⁷²⁷⁾ (a le sens de « ont eu un effet bénéfique »). « Tomber » au sens propre, signifie atteindre le sol. Or pour le Malinké, ce qui tombe, entraîne la déchéance. Au sens figuré, les bénédictions qui ne tombent pas, élèvent leur destinataire.

« *Mes salives **ne tombaient pas*** »⁽⁷²⁸⁾ (a le sens de « accomplissent infailliblement des miracles »).

(720) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 83

(721) *Idem*, page 275

(722) *Idem*, page 14

(723) *Idem, Ibidem*

(724) *Idem*, page 177

(725) *Idem*, page 265

(726) *Idem*, page 126

(727) *Idem*, page 36

(728) *Idem*, page 140

« Un centenaire dont les paroles **ne tombent pas** »⁽⁷²⁹⁾ (a le sens de « qui prêche toujours le vrai »).

– **Monter** : « Les prières de Djigui **montèrent** plus vite, plus puissantes, distinctes et éclairantes sur les murmures de ses coreligionnaires »⁽⁷³⁰⁾ (a le sens de « atteignirent plus rapidement leurs cibles ») ; furent plus rapidement exaucées.

« Dès qu'il apparut, les voix **montèrent**, les tam-tams et les balafons »⁽⁷³¹⁾ (a le sens de « des voix s'élevèrent pour l'acclamer »).

– **Sortir** : « Ses rêves **sortaient** aussi clairs et sûrs que la lame de l'eustache de l'inciseuse »⁽⁷³²⁾ (a le sens de « il recevait des visions aisément interprétables dans ses rêves »).

« Les mots de Yacouba **sortaient** mous, mal débarrassés de leurs salives : ils n'arrivaient pas à me tenir en éveil »⁽⁷³³⁾ (a le sens de « Yacouba articulait difficilement »).

– **Éclater** : « Djigui **éclata** sur la langue »⁽⁷³⁴⁾ (a le sens de « n'arrivait plus à contenir son désir »).

« Le sable servant à la divination **éclata** »⁽⁷³⁵⁾ (a le sens de « révéla un destin extraordinaire »).

– **Finir, terminer, achever** : « On **ne terminait pas** de connaître Djigui »⁽⁷³⁶⁾ (a le sens de « c'était un homme à plusieurs facettes »).

« La puissance et le pouvoir de Samory **sont finis** comme ses soleils »⁽⁷³⁷⁾ (a le sens de « n'ont plus de consistance »).

(729) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 36

(730) *Idem*, page 98

(731) *Idem*, page 93

(732) *Idem*, page 100

(733) *Idem*, page 169

(734) *Idem*, page 154

(735) *Idem*, page 148

(736) *Idem*, page 178

(737) *Idem*, page 45

« Les habitants **terminés** par la disette accouraient au Bolloda pour se disputer les viandes »⁽⁷³⁸⁾ (a le sens de « faméliques »).

« Le monde **était achevé** »⁽⁷³⁹⁾ (a le sens de « plus rien ne pouvait arriver de surprenant »).

« Djigui **avait fini** sa vie, victime lui aussi des visites du vendredi comme Fadoua »⁽⁷⁴⁰⁾ (a le sens de « Djigui est mort »).

– **Rassasier** : « On la regardait **sans se rassasier** et sans d'ailleurs en trouver les raisons »⁽⁷⁴¹⁾ (a le sens de « on avait toujours envie de la contempler »).

– **Tiédir** : « Nos colères **ne tiédissent pas** »⁽⁷⁴²⁾ (a le sens de « nous ne décolérons pas »).

– **Épouser** : « Ils épousèrent les mensonges »⁽⁷⁴³⁾ (a le sens de « ils se mirent à mentir constamment). Au sens imagé d'époux qui vivent ensemble. Ceux dont on parle, vivent avec le mensonge comme deux époux donc ils mentent à tout bout de champ.

– **Se dire** : « Cessez de vous dire comme un griot »⁽⁷⁴⁴⁾ (a le sens de « décliner vos titres »).

– **Cuire** : « À un signe de l'interprète (... nous offrîmes des femmes à cuire) »⁽⁷⁴⁵⁾ (a le sens de « qui pouvaient avoir des rapports sexuels »).

(738) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 164

(739) *Idem*, page 20

(740) *Idem*, page 223

(741) *Idem*, page 249

(742) *Idem*, page 285

(743) *Idem, Ibidem*

(744) *Idem*, page 26

(745) *Idem*, page 66

– **Dire** : « *Il y eut plus de pronunciamientos que ne comptaient les grains des chapelets qu'ils disaient* »⁽⁷⁴⁶⁾ (a le sens de « égrenaient »)

– **Chauffer** : « *Il ne peut exister de jour qui chauffe plus que celui de Soba* »⁽⁷⁴⁷⁾ (a le sens de « pendant lequel le soleil brille autant »).

On peut également remarquer les adjectifs :

– **Immense, nombreux, innombrable** : « *Il devint **immense** comme la savane du Djoliba* »⁽⁷⁴⁸⁾ (a le sens de « posséda un grand savoir »).

« *Le soleil était **immense** et écrasant* »⁽⁷⁴⁹⁾ (a le sens de « ardent »)

« *De son séjour en France, Djigui aura surtout vu et retenu le chemin de fer, réalisation **immense, innombrable**, enchevêtrée, multiforme* »⁽⁷⁵⁰⁾ (a le sens de « grande réalisation »)

« *Le monde est toujours plus **nombreux** et plus large qu'on ne le croit pas* »⁽⁷⁵¹⁾ (a le sens de « beaucoup de choses insoupçonnées se passent dans le monde »).

- **Cru** : « *Djigui vous offre ces jeunes filles **crués*** »⁽⁷⁵²⁾ (a le sens de « vierges »).

« *Elles étaient trop sales pour être consommées **crués*** »⁽⁷⁵³⁾ (a le sens de « sur-le-champ »).

- **Dur, fort** : « *Le roi prononça les plus **dures** des plus fortes paroles magiques qu'il savait dire contre les maléfices* »⁽⁷⁵⁴⁾ (signifie « les paroles les plus secrètes »).

(746) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 245

(747) *Idem*, page 267

(748) *Idem*, page 100

(749) *Idem*, page 34

(750) *Idem*, page 104

(751) *Idem*, page 272

(752) *Idem*, page 435

(753) *Idem*, page 56

(754) *Idem*, page 124

« Elle ne put (le) tuer à cause des **durs** décoctions avec lesquelles celui-ci avait été lavé dès l'enfance »⁽⁷⁵⁵⁾ (a le sens de « décoctions aux pouvoirs magiques »).

« Béma (...) craignant (...) d'apporter à Djigui les moyens de (...) l'ensorceler, lui, Béma, par un des sacrifices **durs** et imparables dont le Centenaire seul avait le secret »⁽⁷⁵⁶⁾ (a le sens de « sacrifices pour résoudre les plus gros problèmes »).

Certains noms ont aussi des malinkismes :

– **Soleils** : « Il y aurait du glorieux et du riche dans les **soleils** qui débutaient »⁽⁷⁵⁷⁾ (a le sens de « période »).

– **Couchers** : « Les **couchers** du jour surprenaient Béma et l'enchantaient »⁽⁷⁵⁸⁾ (a le sens de « la fin du jour »)

Enfin, certaines expressions elles-mêmes sont des traductions littérales du malinké :

– « Ils **n'avaient pas coupé le carême** »⁽⁷⁵⁹⁾ (signifie « ils n'avaient pas rompu le jeûne »).

– « Jamais on ne lui avait livré une jeune fille **qui n'était pas à domicile** »⁽⁷⁶⁰⁾ (signifie « une jeune fille qui n'était pas vierge »).

– « J'en **avais fait un totem** »⁽⁷⁶¹⁾ (signifie « je n'y touchais pas ») ; Chez le Malinké, on évite le totem.

– « Il n'en **aurait pas fait un totem** »⁽⁷⁶²⁾ (signifie « il y aurait touché malgré les interdits »).

(755) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 155

(756) *Idem*, page 164

(757) *Idem*, page 46

(758) *Idem*, page 267

(759) *Idem*, page 126

(760) *Idem*, page 142

(761) *Idem*, page 173

(762) *Idem*, page 213

Comme on le voit, le roman d'Ahmadou Kourouma laisse affleurer en de multiples endroits la parole malinké qui se projette dans le discours français, ce qui aboutit à des trouvailles verbales particulièrement heureuses. La langue ne pouvait plus se contenter de désigner la réalité. Elle devait illustrer l'univers romanesque spécifique qu'elle contribuait à former, l'exprimer le mieux possible en coïncidant avec lui. Les auteurs qui l'ont bien compris, ont donc fait parler les protagonistes des romans dans leur propre langue restituant ainsi « l'ambiance lingusitique » de leur pays. Autant que faire se peut, dans la mesure de nos connaissances linguistiques en la matière, nous avons tenté de faire ressortir ces malinkismes. Nous allons également, à la lumière de recherches, en faire de même pour les Congolismes émaillant les livres de Sony Labou Tansi et d'Henri Lopes.

2 - LES CONGOLISMES

Comme Ahmadou Kourouma qui utilise des malinkismes, Sony Labou Tansi fait appel à ce que nous appelons des congolismes, c'est-à-dire la traduction littérale de la langue kongo en français. On note chez Sony Labou Tansi, un usage du langage adapté aux nuances des réalités de l'univers spatial et culturel dont il s'inspire.

Comme décalques de la langue kongo, on peut noter :

– **Mourir la mort** : « *Nombreux étaient maintenant ceux qui voulaient mourir la mort de Martial pour avoir l'occasion de repasser dans la vie après la mort* »⁽⁷⁶³⁾ (a le sens de « mourir comme Martial » ; est une traduction du kongo : kufwa lufwa)

(763) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 86

– **Gifle intérieure** : « *Elle revint à elle deux jours et deux nuits après la gifle intérieure* »⁽⁷⁶⁴⁾ (a le sens de « coucher avec une femme » ; est une traduction du Kongo « kulala nkento »). Dans le cas d'espèce, ce terme désigne l'acte incestueux commis par Martial sur sa fille.

– **Être en saison de parole** : « *Je suis en saison de parole* »⁽⁷⁶⁵⁾ (a le sens de « je dois parler indéfiniment »)

– **Verser quelque chose dans la tête de quelqu'un** : « *Kapahacheu versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana* »⁽⁷⁶⁶⁾ (a le sens de « lui enseignait les vertus des plantes »).

– **Peser sur les mots** : « *Sa bouche pesait sur les mots au point de leur faire mal* »⁽⁷⁶⁷⁾ (a le sens de « ce qu'il disait les blessait »).

– **Salir un verre** : « *Mais le cuisinier à qui on avait confié la mission de salir le verre travaillait pour deux camps* »⁽⁷⁶⁸⁾ (a le sens de « empoisonner le contenu du verre »).

En outre, on note l'usage particulier de certains mots dont on relève une éviction du sens de base :

– **Enfoncer** : « *Il enfonçait des bouts de phrases obscènes au fond de chaque geste* »⁽⁷⁶⁹⁾ (a le sens de « les gestes étaient accompagnés d'injures »).

« *Je n'y ai pas enfoncé ma sueur pour rien* »⁽⁷⁷⁰⁾ (a le sens de « je ne me suis pas fatigué en vain »).

(764) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 69

(765) *Idem*, page 100

(766) *Idem*, page 98

(767) *Idem*, page 105

(768) *Idem*, page 160

(769) *Idem*, page 14

(770) *Idem*, page 16

- **Cru** : « *Le corps semblait déborder par endroits dans des formes **crues*** »⁽⁷⁷¹⁾ (a le sens de « qui réveillent les sens »).

« *Les profiteurs de la fatigue avaient tiré le chiffre **cru** au chiffre cuit de douze millions sept cent soixante dix-sept millions* »⁽⁷⁷²⁾ (a le sens de « chiffre réel »).

« *La réponse vint toute **crue** dans les entrailles de M. l'Abbé* »⁽⁷⁷³⁾ (a le sens de « surprit M. l'Abbé »).

« *Les gens qui meurent **crus*** »⁽⁷⁷⁴⁾ (a le sens de « ont une mort douloureuse »).

Dans cette traduction littérale du malinké et du kongo en français, toutes les subtilités de ces deux langues sont utilisées. Les auteurs pensent dans leur langue maternelle ce qu'ils écrivent en français, parce que le français, cette langue « frigide » ne peut plus rendre de façon efficiente leurs pensées. On trouve donc des phrases qui n'ont pas de sens en français parce que répondant à un autre sens, à une autre réalité linguistique.

Ceci est une innovation esthétique par rapport aux aînés qui s'évertuaient plutôt à parler correctement le français et évitaient de donner des sens ambigus à leur phrase, s'interdisant (ou très peu) de transcrire les parlers locaux. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle *Les Soleils des Indépendances*, le premier titre de Kourouma est apparu comme une rupture jamais égalée dans le monde des Lettres dès sa publication. C'est ce qui explique aussi que le manuscrit ait été plusieurs fois refusé pour édition avant de trouver preneur.

À côté de la traduction littérale, il y a des mots du terroir qui sont employés tels quels dans les textes.

(771) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page, page 104

(772) *Idem*, page 177

(773) *Idem*, page 111

(774) *Idem*, page 92

3 - LES TERMES DU TERROIR

Dans leur désir de décrire les réalités africaines et de donner une couleur locale à leurs textes, même si cela n'est pas toujours volontaire, les auteurs sont amenés à employer des termes de leur terroir. Certains écrivains africains, même s'ils n'étaient pas nombreux, utilisaient déjà des termes de leur terroir dans leurs textes. Ces mots sont la plupart du temps isolés par le caractère italique et expliqués au lecteur qui n'appartient pas à la même sphère linguistique que l'auteur pour ne pas qu'il perde le fil de la narration.

Chez Ahmadou Kourouma, nous avons relevé :

– **La tâhara** : « *Leur contact, comme celui du porc et du chien, faisait perdre la pureté rituelle, **la tâhara*** »⁽⁷⁷⁵⁾.

– **Nazaras** : « *Le maître griot (...) expliqua que « Fadarba » et ses hommes étaient des Français ; les Français des Toubabs blancs chrétiens ; les chrétiens des nazaréens, des « Nazaras ». Les **Nazaras** s'avouaient les ennemis de l'islam* »⁽⁷⁷⁶⁾.

– **Seko** : « *Les femmes et les enfants sont entrés dans les cases, s'y sont enfermés, se sont entourés des **seko** (nattes de paille) et y ont mis le feu* »⁽⁷⁷⁷⁾.

– **Kabako** : « ***Kabako ! Kabako !** (extraordinaire) »*⁽⁷⁷⁸⁾.

– **Dèguè** : « *Le **dèguè** est une bouillie de farine de mil ou de riz délayée dans du lait caillé* »⁽⁷⁷⁹⁾.

(775) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 19

(776) *Idem*, page 21

(777) *Idem*, page 22

(778) *Idem*, page 24

(779) *Idem*, page 44

– **Diéli** : « *Diéli* signifie sang »⁽⁷⁸⁰⁾ (mais aussi griot).

– **Ton, lo, n’koron** : « À Soba, tout se comptait et se pratiquait par classe d’âge. Dès que le jeune garçon atteignait ses quatorze ans, il était circoncis et entré dans l’association **ton** pour sept ans. Vers vingt et un ans, il était incorporé dans le **lo**, le service militaire. Vers vingt-huit ans, il participait à la **n’koron** avant de passer à trente-cinq ans pour un vieux »⁽⁷⁸¹⁾.

– **Kébi** : « On l’appela le « **kébi** », ce qui signifie « les briques »⁽⁷⁸²⁾.

– **Tjogo-tjogo** : « Que signifie **tjogo-tjogo** demanda le Blanc. Cela signifie coûte que coûte dans notre langue »⁽⁷⁸³⁾.

– **Sissa sissa** : « **Sissa-sissa**, sissa-sissa... le roi nègre n’avait que ce mot sur les lèvres ; le Blanc intrigué demanda à l’interprète le sens. Il signifiait immédiatement, incontinent »⁽⁷⁸⁴⁾.

– **Djigui** : « **Djigui** signifie en malinké le mâle solitaire, l’ancien chef de bande de fauves déchu et chassé de la bande par un jeune rejeton devenu plus fort »⁽⁷⁸⁵⁾.

– **Monnè fi** : « *monnè dense* »⁽⁷⁸⁶⁾, très grand outrage.

– **Monnè bobelli** : « *monnè invengeable* »⁽⁷⁸⁷⁾ ; outrage invengeable.

(780) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 40

(781) *Idem*, page 61

(782) *Idem*, page 64

(783) *Idem*, page 68

(784) *Idem*, page 76

(785) *Idem*, page 161

(786) *Idem*, page 162

(787) *Idem*, page 75

- **Panca** : « *Nous l'accueillîmes et lui livrâmes tous les droits du Blanc, de la jeune fille peule vierge aux **panca** et aux tireurs de panca. Le panca était un écran de toile ou de papier qui se suspendait au plafond pour éventer la chambre* »⁽⁷⁸⁷⁾.

- **Bilakro** : « *Mais quand un **bilakro**, un garnement se soulage dans notre jardin (...) on recherche son père* »⁽⁷⁸⁸⁾.

- **Gnama** : « *Les victimes ont des **gnama** (des forces immanentes)* »⁽⁷⁸⁹⁾.

- **Naikaisso** : « *La bicyclette, avant d'être désignée par son nom actuel de **naikaisso** (le cheval de fer) fut appelée à Soba toubougisso (le cheval de Touboug)* »⁽⁷⁹⁰⁾.

- **Fissandjiri** : « *Les gendarmes s'envolèrent de l'arbre à palabres, le **fissandjiri** légendaire et sacré du Bolloda* »⁽⁷⁹¹⁾.

- **Tara** : « *le lit de bambou, le tara, à droite ; à gauche, près du foyer, le canari d'eau* »⁽⁷⁹²⁾.

Il est important de faire remarquer que le mot Malinké intégré à la syntaxe française est explicité d'une manière ou d'une autre. Tantôt l'explication du vocable est juxtaposée à ce dernier. Tantôt, c'est un personnage qui demande une définition. Ce qui devient le prétexte pour expliquer le mot Malinké. Tantôt, l'explication est fournie entre parenthèses par le narrateur. Très peu de termes Malinké employés dans *Monnè, outrages et défis* ne sont pas éclairés par leur définition. Ce qui n'était pas le cas avec *Les Soleils des Indépendances* de la décennie précédente, par exemple.

(787) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 66

(788) *Idem*, page 175

(789) *Idem*, page 199

(790) *Idem*, page 230

(791) *Idem*, page 121

(792) *Idem*, page 140

Entre les deux décennies qui séparent *Les Soleils des Indépendances* de *Monnè, outrages et défis*, nous remarquons un changement dans l'approche du médium linguistique. Dans ce premier roman des *Soleils des Indépendances*, les mots relexifiés du « maninka » n'étaient pas expliqués. Il fallait connaître la langue de l'auteur pour entrer dans le texte. Peut-être sensible aux critiques qui ont laissé entendre que ce procédé pouvait constituer un obstacle à la compréhension du roman, l'auteur a continué d'écrire en Malinké mais en prenant soin d'expliquer simultanément le lexique utilisé. Dans *Monnè, outrages et défis*, le français explique le Malinké. Au lieu d'aller de soi, il procède maintenant de l'autre ; ce qui rend la compréhension plus aisée. Les mots africains « *mis en circulation contrôlée* »⁽⁷⁹³⁾ surgissent donc çà et là dans le texte. La traduction est toujours pratiquée mais elle se complète de l'adjonction de termes explicatifs et l'auteur laisse le soin à un personnage d'expliquer l'incapacité du français à rendre toutes les nuances du Mandingue. C'est Zabus qui conclut ce chapitre en remarquant en 1951 que « *L'écriture ouest-africaine francophone se maintient en équilibre précaire au seuil du métissage* »⁽⁷⁹⁴⁾.

Chez Sony Labou Tansi, toujours dans la veine des mots en langue reproduits tels quels suivis de leur explication, nous notons les termes :

– **Vouokani** : « *Un soir, elle avait pris une dose impardonnable de vouokani, le produit qu'elle mettait dans les champagnes* »⁽⁷⁹⁵⁾.

– **le banghamhamana** : « *Ils avaient découvert le banghamhamana, cette sève qui vous gardait mort pendant quinze soleils et quinze noirs* »⁽⁷⁹⁶⁾.

(793) Cité par Alain Ricard, dans *Littératures d'Afrique Noire, des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, page 247

(794) *Idem, Ibidem*

(795) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 62

(796) *Idem*, page 95

– **Onglouenimana chahtana yonka** : « Vous prononciez les mots du voyage : **onglouenimana chahtana yonka** (j’apporte tous les vœux du clan au pays des tempêtes »⁽⁷⁹⁷⁾.

– **Gbombloyano** : « Toi tu ne mourras plus sous l’effet du poison puisque tu as échappé au **Gbombloyano** »⁽⁷⁹⁸⁾.

Il est bon savoir qu’avec les trois derniers mots sus-cités (banghamhamana, onglouenimana chahtana yonka et gbombloyano), nous avons une reproduction fragmentaire du langage des pygmées. Elle participe aussi à l’effort en vue d’adapter le langage à la réalité d’un espace linguistique ayant ses propres codes, son propre système de sémantisation. Ces mots sont les marques d’un système discursif caractéristique de l’environnement socio-culturel pygmée.

– **Le kapotchinka** : « Mangez votre caviar au citron ou peut-être préférez-vous le **kapotchinka** (plat national fait d’œufs de grenouilles, d’alcool, de lait et de légumes »⁽⁷⁹⁹⁾.

– **La langue batsoua** : « Au fur et à mesure que le vocabulaire de Chaïdana en **langue batsoua** s’élargissait, elle lui racontait des histoires qui semblaient venir du dehors du monde (langue des pygmées) »⁽⁸⁰⁰⁾.

– **Kachetanikoma ; koutou-mechang** : « Le cours de Bébé Hollandais n’atterrissait que sur des vapeurs de **Kachetanikoma ou de koutou-mechang** (boissons locales alcoolisées) »⁽⁸⁰¹⁾.

(797) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 95

(798) *Idem*, page 98

(799) *Idem*, page 192

(800) *Idem*, page 97

(801) *Idem*, page 31

De même, chez Henri Lopes, les mots en langue sont fondus dans le texte et le narrateur essaie de les expliquer :

– « **Boka litassa doukounê** ! Ce qu'on peut traduire en français par : reçois le pouvoir des ancêtres qui ont commandé les Djabotama. A la vérité, le mot *litassa* renferme plus de sens que le mot français *pouvoir*. C'est à la fois le pouvoir de commandement, l'intelligence pour dominer les autres et la puissance aussi bien physique du taureau qu'extra-terrestre »⁽⁸⁰²⁾.

– « **Mana foléma, mana toukaré lowisso matina** ; qui peut être traduit en français par : nous lutterons résolument contre le racisme »⁽⁸⁰³⁾.

D'autres termes, par contre, sont devinés selon le contexte dans lequel ils sont énoncés ou restent flous quand le sens n'est pas patent. Ces termes qui ne sont pas expliqués, s'entourent d'un certain mystère, gardent une opacité dans les récits qui demeurent en partie énigmatiques et se dérobent au lecteur francophone auquel ils s'adressent pourtant, le contraignant à les reconnaître comme différents. Ils ne s'ouvrent à la compréhension que pour le lecteur qui appartient à la même sphère linguistique que les narrateurs.

En fouillant le texte de Kourouma, nous avons rencontré des termes dont nous avons essayé de deviner le sens :

– **Lougan** : « Le pays était un **lougan** en friche »⁽⁸⁰⁴⁾ (champ).

– **Sofas** : « (il) ne réussissait à s'adresser au Tout-Puissant que protégé contre les hyènes et les charognards par des **sofas** cruels qui allumaient d'innombrables incendies et coupaient de nombreuses têtes »⁽⁸⁰⁵⁾ (soldats).

(802) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 47

(803) *Idem*, page 191

(804) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 16

(805) *Idem*, page 27

- **Alphatia** : « *Il n'avait pas fini de prononcer son **alphatia** final que s'arrêta (...) un autre messenger et Samory* »⁽⁸⁰⁶⁾ (prière) (c'est une déformation de l'arabe al fatiha « l'ouverture ». C'est le titre de la première sourate du Coran.

- **Salam alekou alkoussalam** : « – **Salam alekou**, *salua Djigui ; – Alkoussalam! Soyez le bienvenu, prince étranger* »⁽⁸⁰⁷⁾ (salutations signifiant « que la paix soit sur vous »).

- **Le tabala** : « **le tabala** *d'honneur et de guerre résonna* »⁽⁸⁰⁸⁾ (tam-tam).

- **Tata** : « *Ils commencèrent à bâtir le plus gigantesque tata du Mandingue* »⁽⁸⁰⁹⁾ (rempart).

- **Fama, massa** : « *Ce sont les louanges (...) qui réveillèrent Djigui Kéïta, le **massa**, le **fama** de Soba, toujours en retraite dans sa mosquée privée* »⁽⁸¹⁰⁾ (roi).

- **Monnè bana** : « *Le griot récita d'un trait le nouveau sonnet **monnè bana*** »⁽⁸¹¹⁾ (il n'y a plus d'outrages).

- **Djinns** : « *Elles ressemblaient aux pratiques des rois païens et cafres adorant au réveil leurs **djinns**, gris-gris et autres paganismes nègres* »⁽⁸¹²⁾ (génies).

(806) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 29

(807) *Idem*, page 26

(808) *Idem*, page 31

(809) *Idem*, page 31

(810) *Idem*, page 43

(811) *Idem*, page 77

(812) *Idem*, page 140

– **Drékéba** : « Elle aime son couturier, un Sénégalais élégant, élancé, à la carnation de jais, toujours dans des **drékéba** impeccables »⁽⁸¹³⁾ (petits boubous).

– **Koutoubou, Allah koubarou** : « Les vieux courtisans loqueteux et les mendiants de détresse s'exclamèrent : « **Koutoubou**, le hideux muezzin lança : **Allah koubarou** »⁽⁸¹⁴⁾ (Mon dieu ! Allah est grand).

– **Rackat** : « Après les derniers **rackat**, les deux hommes chuchotèrent jusqu'à la nuit tombante »⁽⁸¹⁵⁾ (génuflexions).

– **Toubab** : « Il entreprit sa tournée et constata que les indigènes savaient effectivement ce qu'était un **Toubab** »⁽⁸¹⁶⁾ (un Blanc).

– **Soumara** : « Il nous offrit d'avaler du riz bien cuit et pimenté aux oignons et **soumara**, de déchirer de la viande avec nos canines »⁽⁸¹⁷⁾ (produit du néré, un arbre fruitier, utilisé dans la cuisine).

Le même cas de figure se présente chez Henri Lopes avec des termes tels que :

– **Nhaqué** : « Prenons un Vietnamien par exemple, c'était un **nhaqué** et n'avait pas le droit d'occuper un poste élevé dans l'administration, même s'il était docteur »⁽⁸¹⁸⁾ (étranger).

– **Damuka** : « Le **damuka** s'était réuni dans une venelle de Moundié - avenue Général - Marchand »⁽⁸¹⁹⁾.

(813) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 165

(814) *Idem*, page 26

(815) *Idem*, page 31

(816) *Idem, Ibidem*

(817) *Idem*, page 43

(818) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 105

(819) *Idem*, page 14

– **Chikwangue** : « *Que le ciel se tende d'un voile de piscine ou qu'il déroule son large matelas de **chikwangue**, c'est, pour moi, toujours hier* »⁽⁸²⁰⁾.

– **Chelem** : « *Écoute, si tu signes sans nous obliger à sortir le grand **chelem**, nous on le met dans notre rapport et il te laisse la vie sauve, le Tonton...* »⁽⁸²¹⁾.

– **Foula-foula** : « *La plupart supportaient la période de vaches maigres, grâce aux revenus d'une villa louée à quelque ambassade, de leurs taxis, de leurs **foula-foula**, de leurs débits de boissons* »⁽⁸²²⁾.

Comme nous l'avions relevé tantôt, certains chercheurs soutiennent que le terme « **damuka** » et la phrase « **boka litassa dounkounè** » sont des fantaisies inventées par l'auteur afin, sans doute, de « *respecter la vraisemblance des langues qui sont censées être parlées dans les républiques imaginaires de leurs romans* »⁽⁸²³⁾.

Mis à part ces mots en lingala (ou apparentés au lingala), on note la présence de mots hispaniques et sénégalais dont on doit également deviner le sens selon le contexte phrastique ou diégétique ou selon nos connaissances linguistiques :

– **Abrazos** : « *Rires, **abrazos** et champagne* »⁽⁸²⁴⁾ (embrassades).

– **Tiebdjeun** : « *Moi, je me régalaïs tout à mon aise, à déguster le **tiebdjeun** avec les doigts* »⁽⁸²⁵⁾ (riz au poisson).

(820) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 150

(821) *Idem*, page 301

(822) *Idem*, page 235

(823) Tchitchellé Tchivéla, « Une parenté outre-atlantique », in *Notre Librairie* N° 92-93, *Littérature congolaise*, Paris, Mars-Mai 1988, page 34

(824) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 228

(825) *Idem*, page 254

À côté de ce vocabulaire qui puise dans la langue maternelle de chacun des diseurs, on a un langage qui provient des rues africaines. Ce langage, nous l'appellerons le « français d'Afrique ».

4 - Le français d'Afrique

Le français de rue constitué par le parler-vivant du petit peuple des villes d'Abidjan, de Brazzaville, de Bamako, de Yaoundé, de Kinshasa bref de la quasi-totalité des capitales africaines est à son tour « *libéralement réintégré et pas seulement pour souligner la différence d'appartenance sociale des locuteurs comme dans les répliques rapportées en petit-nègre jadis, en français de Moussa en Côte d'Ivoire* »⁽⁸²⁶⁾.

Le français oral déformé a droit de cité dans l'énoncé écrit. Les écrivains reprennent les créations verbales entendues dans la rue, dans les transports en commun.

Il est intéressant de noter que ce français-là a une consommation plus étendue car il ne se limite pas aux particularités du français au Congo ou en Côte d'Ivoire. Il emprunte plus largement à l'aire francophone. Ces expressions peuvent être comprises aussi bien par des Ivoiriens, des Congolais que par des Sénégalais ou des Maliens.

Ainsi, le lecteur familier de ce langage africain peut pénétrer dans le détail d'un texte qui en fait usage.

(826) Arlette Chemain, « Henri Lopes, engagement civique et recherche d'une écriture », in *Notre Librairie, Cinq ans de littérature africaine, 1979-1984*, revue du livre, Afrique-Caraïbes-Océan Indien - n°78, Janvier-Mars 1985, page 122

Chez Kourouma, nous avons comme illustrations les expressions suivantes :

– « *Il est de la berge des singes où on ne connaît pas la honte* »⁽⁸²⁷⁾
(= où on n'a pas d'amour-propre).

– « *Ne craignait-il pas la bouche des autres, le qu'en-dira-t-on ?* »⁽⁸²⁸⁾.

– « *Même si ses irrespects (...) avaient trop peiné pour que le cœur immédiatement se refroidisse, il priait son père de parler* »⁽⁸²⁹⁾ (= qu'il se calme).

– « *Je m'assoupissais, m'étendais, me contentant d'ouvrir de temps en temps un œil de crocodile* »⁽⁸³⁰⁾ (= en restant vigilant).

– « *Il vous attribue des paroles qui ne sont pas sorties de votre bouche* »⁽⁸³¹⁾
(= que vous n'avez pas dites).

Chez Sony Labou Tansi, on a :

– « *C'était l'époque où les femmes s'appelaient bureaux* »⁽⁸³²⁾ (en Afrique centrale, on avait coutume de dire que les hommes qui trompaient leur femme, leur expliquaient qu'ils devaient rester tard au bureau pour justifier leur rentrée tardive à la maison. On a donc appelé les maîtresses des bureaux).

– « *C'était de cette façon que le Guide annonçait à ses épouses qu'il y avait match le soir* »⁽⁸³³⁾ (= ébats sexuels).

(827) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 176

(828) *Idem*, page 180

(829) *Idem*, page 206

(830) *Idem*, page 167

(831) *Idem*, page 271

(832) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 36

(833) *Idem*, page 139

- « *L'ancien **monseigneur catholique*** »⁽⁸³⁴⁾ (= l'évêque)
- « *La **maison à louer*** »⁽⁸³⁵⁾ (= maison louée)
- « *Les émissions de **radio-on-dit** consacrèrent de longues séquences à l'intention de Jean-Cœur-de-Pierre d'aller en guerre contre ses fils* »⁽⁸³⁶⁾ (= les rumeurs).

Chez Henri Lopes, on relève une manière typique de s'exprimer à partir de la rue ; pas toujours reconnaissable par les lecteurs des autres contrées africaines :

- « *Est-ce que je suis pour moi ?* »⁽⁸³⁷⁾ (est-ce que je m'appartiens ?).
- « *Il y a beau temps que l'inspecteur **m'avait fait un sort*** »⁽⁸³⁸⁾ (= il y a longtemps que l'inspecteur avait lancé un sort).
- « *Le chef d'état-major général, puis Polépolé **avaient pris feu*** »⁽⁸³⁹⁾ (= s'étaient mis en colère).
- « *Un **petit comme moi*** »⁽⁸⁴⁰⁾ (= quelqu'un sans relations).
- « *Les **en haut de en haut*** »⁽⁸⁴¹⁾ (= les mieux placés dans la hiérarchie sociale).
- « *Elle **a mordu dans ma poitrine*** »⁽⁸⁴²⁾ (= c'est le coup de foudre).

(834) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 153

(835) *Idem*, page 16

(836) *Idem*, page 20

(837) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 24

(838) *Idem*, page 28

(839) *Idem*, page 30

(840) *Idem, Ibidem*

(841) *Idem*, page 120

(842) *Idem*, page 125

- « *Ils m'ont arrosée de leur lait* »⁽⁸⁴³⁾ (= de leur semence).

- « *Ils vont partir pour eux* »⁽⁸⁴⁴⁾ (= de leur côté).

- « *Si je mets pour moi mon **pagne** Mon mari est capable* »⁽⁸⁴⁵⁾ (= nom populaire du motif du pagne ; d'aucuns disent que ce pagne est l'apanage des parvenues).

- « *Fallait pas sortir même* »⁽⁸⁴⁶⁾ (= pas sortir du tout).

- « *Et il parla, insulta, parla, insulta, parla, montra le poing, insulta, parla jusqu'à... (traîner sur le a)* »⁽⁸⁴⁷⁾ (= formule d'insistance).

- « *Le jeune officier dont le visage continue à me **gratter dans la tête*** »
(= à me trotter dans la tête)⁽⁸⁴⁸⁾.

- « *Vous, les hommes, c'est simplement **faire, faire, faire*** »
(= faire l'amour)⁽⁸⁴⁹⁾.

- « *Cette femme t'a **fait les fétiches*** »⁽⁸⁵⁰⁾ (= t'a envoûté).

- « *Frère-même-père-même-mère* »⁽⁸⁵¹⁾
(=qui ont les mêmes comportements).

- « *À moins qu'on ne voulut **gâter son nom** et celle de tous ses concitoyens* »⁽⁸⁵²⁾ (= nuire à sa réputation).

(843) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 126

(844) *Idem*, page 135

(845) *Idem*, page 137

(846) *Idem*, page 152

(847) *Idem*, page 162

(848) *Idem*, page 72

(849) *Idem*, page 76

(850) *Idem*, page 79

(851) *Idem*, page 84

(852) *Idem*, page 111

- « *Conséquence du non-recours aux **attacheurs de pluie*** »⁽⁸⁵³⁾
(= mystiques censés savoir arrêter la pluie).
- « ***La chose-là** était aussi importante que les mathématiques* »⁽⁸⁵⁴⁾
(= l'amour).
- « ***Qui connaît papa de chien ?*** »⁽⁸⁵⁵⁾ (qui peut en déterminer l'origine ?)
- « *Elle prononçait toujours « **ma rivale** » avec un sentiment de fierté dans la voix* »⁽⁸⁵⁶⁾ (= une autre femme qui a des rapports intimes avec le même homme qu'elle).
- « *Or qu'on va faire **jugement-jugement-là*** »⁽⁸⁵⁷⁾ (on va s'asseoir pour en parler).
- « *Et il nous expliquait encore **quoi-quoi-quoi-là, si c'est quoi-quoi-quoi-là, avec des mots en isme et en iste en pagaille*** »⁽⁸⁵⁸⁾ (= un langage incompréhensible).
- « *Ils poursuivaient le sommeil comme **des s'en fout la palabre*** »⁽⁸⁵⁹⁾
(= n'ont cure de ce qu'il adviendra).
- « *Depuis quelque temps, **son bâton-là, c'est comme une herbe, oui*** »⁽⁸⁶⁰⁾
(= sa virilité).
- « *Tu aimes **trop douter pour toi*** »⁽⁸⁶¹⁾ (= émettre des doutes).

(853) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 113

(854) *Idem*, page 162

(855) *Idem*, page 169

(856) *Idem*, page 184

(857) *Idem*, page 185

(858) *Idem*, page 229

(859) *Idem*, page 232

(860) *Idem*, page 241

(861) *Idem*, page 270

- « Elle avait dépêché l'un de ses proches chez son clairvoyant qui, de Moundié, « **attacha** » le Guinarou »⁽⁸⁶²⁾ (= entrava ses actes à l'aide de fétiches).

- « Surtout avec le **français long, long, long-là**, on trompe trop le peuple »⁽⁸⁶³⁾ (= le français soutenu).

- « Les fiches de police les signalaient depuis **longtemps, longtemps, longtemps** »⁽⁸⁶⁴⁾ (= formule d'insistance).

- « Les autres (...) faisaient **leur fier-là** »⁽⁸⁶⁵⁾.

- « **Quitte-là** »⁽⁸⁶⁶⁾ (= pars de cet endroit).

- « La même **eau** que celle des Djassikini »⁽⁸⁶⁷⁾ (= la semence).

- « La bouche, la bouche, c'est seulement pour **la bouche et la parlotion** que nous, là, on est fort »⁽⁸⁶⁸⁾.

- « Il connaît bien pour lui **bouche-parole** »⁽⁸⁶⁹⁾ (= il sait bien parler).

- « Enfin, pas **un Blanc-Blanc là** »⁽⁸⁷⁰⁾ (= un vrai Blanc)

- « Tu ne sais pas ce que **radio-trottoir** parle, c'est la vérité même »⁽⁸⁷¹⁾
 (= le bouche à oreille, la rumeur publique).

(862) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page, 292

(863) *Idem, Ibidem*

(864) *Idem, Ibidem*

(865) *Idem*, page 295

(866) *Idem*, page 36

(867) *Idem, Ibidem*

(868) *Idem*, page 40

(869) *Idem*, page 65

(870) *Idem*, page 73

(871) *Idem*, page 75

– « *Il sait pour lui **te nettoyer à l'intérieur** comme moi* »⁽⁸⁷²⁾ (= faire l'amour).

– « ***Or que c'est comme ça*** »⁽⁸⁷³⁾ (= c'est donc ainsi).

– « *Quand une femme dit ce mot-là, on dirait que sa bouche devient celle d'une **trottoire*** »⁽⁸⁷⁴⁾ (= prostituée).

– « *Un **faux type*** »⁽⁸⁷⁵⁾ (= un goujat)

– « *Toutes les femmes du pays commençaient à **vouloir faire leur Blanche-là*** »⁽⁸⁷⁶⁾ (= faire comme les européennes).

– « *Une **opération coup de poing*** »⁽⁸⁷⁷⁾ (= opération policière de rafle).

– « *Que voulez-vous **incinérer** par là ?* »⁽⁸⁷⁸⁾ (= insinuer).

– « *Vous croyez que c'est vous seulement qui connaissez **frapper falassé-là*** »⁽⁸⁷⁹⁾ (= parler le français).

– « *Je ne suis pas un **blablateur**, moi* »⁽⁸⁸⁰⁾ (= bavard).

– « *Est-ce que j'ai une tête de **singe panzé**, moi ?* »⁽⁸⁸¹⁾ (= chimpanzé)

(872) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page, page 72

(873) *Idem*, page 105

(874) *Idem*, page 73

(875) *Idem*, page 156

(876) *Idem*, page 211

(877) *Idem, Ibidem*

(878) *Idem*, page 212

(879) *Idem*, page 214

(880) *Idem*, page 215

(881) *Idem*, page 39

- « **Spèces de bandits! espèces d'individus** »⁽⁸⁸²⁾ (= espèces ; une croyance populaire en Afrique veut que le terme « individu » soit une injure).
- « **Le malafoutier** n'était pas passé depuis deux jours »⁽⁸⁸³⁾ (= le tireur de vin).
- « **L'assistance technique zairoise** »⁽⁸⁸⁴⁾ (= les femmes venues de l'autre côté du fleuve)
- « À Moundié, tout le monde sait ce que sont **les vues claires** : des vitres »⁽⁸⁸⁵⁾.
- « Dieu l'avait faite depuis **lipadasse-là** »⁽⁸⁸⁶⁾ (= l'indépendance).
- « Le jeune compatriote directeur de cabinet **fermait son visage**, comme on dirait en traduisant mot à mot du kibotama »⁽⁸⁸⁷⁾ (= serrait la mine).
- « Je vais faire pour moi **avion par terre** »⁽⁸⁸⁸⁾ (= accélérer).

Le français d'Afrique est donc la résultante de l'emploi d'un mot dans un sens appartenant à une sphère linguistique précise (par exemple, le mot « blablateur » pour désigner un bavard, le mot « bureau » qui signifie « maîtresse » nous viennent de l'Afrique centrale) ; de déformations langagières (« espèces » pour « espèces » ; « lipadasse » pour « l'indépendance » par exemple).

(882) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 41

(883) *Idem*, page 61

(884) *Idem*, page 221

(885) *Idem*, page 137

(886) *Idem*, page 96

(887) *Idem*, page 52

(888) *Idem*, page 33

Hors de son contexte originel, le Français a subi diverses aventures tant et si bien que certaines expressions sont devenues des expressions consacrées, qui se comprennent d'une ville à l'autre (exemple : « gâter son nom » pour « ternir sa réputation »).

In fine, disons que l'intrusion massive des manifestations lexicales, ces termes en langues africaines, expriment des réalités africaines.

En outre, le dictionnaire linguistique (Larousse) indique que le phénomène de l'emprunt est nécessairement lié au prestige dont jouit une langue ou le peuple qui la parle (mélioration) ou bien au mépris dans lequel on obtient l'un ou l'autre (péjoration).

Ainsi entendu, le phénomène de l'emprunt n'épargne aucun parler en contact avec d'autres parlers. Les processus de mélioration et de péjoration seront d'autant plus en vigueur que les parlers seront en situation conflictuelle.

C'est le cas des situations héritées de la colonisation où les langues internationales jouissent toujours d'une position dominante et infériorisant les parlers locaux. La création romanesque africaine se comprend mieux une fois restituée dans ce contexte socio-linguistique. Le nombre d'emprunts fort élevé constaté chez nos écrivains relève d'une idéologie de « récupération » ou de « promotion » des langues africaines. Des relents de revendication identitaire n'en sont pas absents.

Les manifestations syntaxiques dérivent du même procédé. Dans une sorte « d'accouplement syntaxique », les mots malinké et congolais s'intègrent dans les séquences créant généralement un effet d'équivalence et de continuité sémantique. Ces mots ou expressions traduisent un mot ou une expression en juxtaposition. Ils peuvent en être les traducteurs.

Cet enracinement langagier dans le terroir, c'est Sony Labou Tansi qui se propose d'en expliquer le processus. Il se propose de donner certains détails susceptibles d'éclairer l'éventuel chercheur curieux de savoir comment naît un langage, comment aborder un langage. Pour Sony Labou Tansi, « *Il est déjà emmerdant pour un Africain de lire un livre : parce que forcément forme de mort. Il est plus emmerdant de le lire en français et il l'est*

d'avantage de l'écrire dans cette langue, à moins de passer le hic en faisant éclater cette langue frigide qu'est le français c'est-à-dire en essayant de lui prêter la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital »⁽⁸⁸⁹⁾.

Cet effort d'adaptation de la langue française, ces comportements linguistiques amènent une forme d'approvisionnement ou de territorialisation de la langue française, « *une manière de signer l'appartenance à ses origines, à une ethnie* »⁽⁸⁹⁰⁾ à un pays selon Arlette Chemain.

En tout état de cause, Albert Gérard soutient que si la langue française veut trouver sa place dans l'Afrique profonde, elle devra se débarrasser de son « *amidon officiel* »⁽⁸⁹¹⁾, de son « *purisme rigide* »⁽⁸⁹²⁾, de son « *conservatisme inflexible* »⁽⁸⁹³⁾. Elle devra se soumettre à des habitudes étrangères, adopter des vocables exotiques désignant des concepts étrangers à la pensée occidentale. Elle devra souhaiter que les mots de la tribu métropolitaine s'accommodent d'être disposés suivant des arrangements syntaxiques inhabituels. Comme l'a écrit Makhily Gassamma, « *pour nous, la langue française n'est rien moins qu'une langue d'emprunt* »⁽⁸⁹⁴⁾. C'est à elle de se soumettre aux exigences du génie négro-africain. Toute l'histoire langagière des littératures étaye cette affirmation selon Albert Gérard.

Pourtant, nos auteurs ne s'arrêtent pas à cette cohabitation du français avec leur langue maternelle. Ils poussent la création jusqu'à donner jour à des néologismes. Ce sera le propos du point suivant de notre réflexion.

(889) Sony Labou Tansi cité par Georges N'Gal, « les tropicalités de SLT in *Silex* 23, 1982, page 134)

(890) Arlette Chemain, « Chroniques, geste épique, récit symbolique », le roman 1977-1987, in *Notre Librairie*, N° 92-93, mars-mai, 1988, page 121

(891) Georges N'Gal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, page 55

(892) *Idem, Ibidem*

(893) *Idem, Ibidem*

(894) *Idem, Ibidem*

5 - LES NÉOLOGISMES

Par leur imagination débordante, nos auteurs se révèlent des artisans impétinents de l'invention langagière. Ils n'hésitent pas, pour les besoins de l'expression, à créer de nombreux néologismes.

Nous regroupons dans les néologismes, les termes ou expressions forgés à partir du français mais qui n'existent pas dans la langue française tels qu'employés par les auteurs. Ces néologismes sont formés à partir de verbes, d'adjectifs, de noms. Il y a également des tournures personnelles qui sont des nouveautés dans l'utilisation de la langue française.

De fait, ils affectent tous les niveaux linguistiques : phonétique, morphologique, syntaxique et lexical proprement dit. La création néologique est toujours reliée à la créativité phrastique et obéit en même temps à des lois spécifiques qui rendent compte de l'ensemble des « processus de lexicalisation » et permettent de construire dans le composant lexical des chaînes de dérivation à partir d'un mot de base que Louis Guibert appelle « paradigme dérivationnel ».

Il s'agira donc de passer en revue les dérivations à base verbale, nominale et adjectivale.

a - Les dérivations à base verbale

Le radical ou la base de ces mots est un verbe.

Avec Kourouma, nous avons comme exemples :

– **Attachage de colas** : « *Le mariage eut lieu le samedi, toutes les règles de nos coutumes furent respectées : **attachage des colas**, accompagnement de la mariée...* »⁽⁸⁹⁵⁾.

Attachage = attacher (radical - verbe) + /age/ (suffixe) = le fait d'attacher ; traduit une réalité malinké qui veut que lors de cérémonies de fiançailles, l'on empaquette des colas dans des feuilles de jonc.

(895) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 251

– **Mangerie** : « *Après la suppression des travaux forcés, nous avons monté, en honneur du Centenaire et de notre député, des manifestations suivies de **mangeries*** »⁽⁸⁹⁶⁾.

Mangerie = manger (radical - verbe) + /rie/ (suffixe) = un grand repas.

b - Les dérivations à base nominale

Le radical ou la base de ces mots est un nom. Ce nom peut être aussi bien un nom commun qu'un nom propre.

Dans *Monnè, outrages et défis*, avec des noms, l'auteur crée les mots suivants :

– **Instrumenta** : « *Un matin, elle **instrumenta** sur Moussokoro : le sable servant à la divination éclata ; l'extraordinaire apparut* »⁽⁸⁹⁷⁾.

Ce verbe vient du lexème « instrument ». Ici, l'instrument de travail est le sable. Le nom se mue en verbe pour désigner l'acte de divination. Nonobstant ce fait, le verbe « instrumenter » existe déjà et il signifie « dresser un instrument, orchestrer », détourné de son sens originel, il désigne ici une toute autre réalité.

Instrumenta = Instrument (radical - nom commun) + /- ta/ (suffixe).

– **Maraboutait** : « *Fadoua s'était excusé en expliquant que l'étranger ne **maraboutait** pas et qu'il qualifiait d'usages cafres et païens la sorcellerie, le charlatanisme et les sacrifices du matin* »⁽⁸⁹⁸⁾.

« Maraboutait » est un prolongement du lexème « marabout ». Il désigne l'acte accompli par le marabout, sorcier d'Afrique.

Maraboutait : Marabout (radical - nom commun) + /- tait/ (suffixe).

(896) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 252

(897) *Idem*, page 148

(898) *Idem*, page 60

– **Samorienne** : « Djigui lança la fameuse parole **samorienne** : « Quand un homme refuse, il dit non »⁽⁸⁹⁹⁾.

Samorienne = Samory (radical - nom propre) + /-ien/ (suffixe) + /-ne/ (marque du genre féminin) = de Samory.

– **Négrifié** : « Mais l'infâme mari qui s'était **négrifié** jusque dans la mentalité et les mœurs ne supportait pas qu'on consolât une épouse avec laquelle il n'avait plus de relations »⁽⁹⁰⁰⁾.

Négrifié = nègre (radical - nom commun) + /-ifié/ (suffixe) = devenu nègre.

– **Tam-tamistes / balafonistes** : « La tête enrubannée, drapé dans un grand boubou amidonné, suivi par une foule de griots, de **tam-tamistes** et de **balafonistes**, il sortait de son palais après la troisième prière, s'arrêtait sur la petite place attendant au Bolloda »⁽⁹⁰¹⁾.

Noms formés sur le modèle du nom « pianiste » = qui joue au piano. Le tam-tam et le balafon sont des instruments de musique africains.

Tam-tamistes = tam-tam (radical - nom commun) + /-iste/ (suffixe) = joueur de tam-tam.

Balafonistes = balafon (radical - nom commun) + /-iste/ (suffixe) : joueur de balafon.

– **Honterie** : « Avec indignation et colère, il parlait de la petite non-incisée qui se livrait à la **honterie** et transgressait les interdits »⁽⁹⁰²⁾.

Honterie : honte (radical - nom commun) + /-rie/ (suffixe) = fait honteux.

(899) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 275

(900) *Idem*, page 119

(901) *Idem*, page 242

(902) *Idem*, *Ibidem*

– **Hamacaires** : « *Les tirailleurs n’avaient pas droit aux **hamacaires** : leurs pieds de Nègres ne souffrent pas de chiendents* »⁽⁹⁰³⁾.

Hamacaire = hamac (radical - nom commun) + /-aire/ (suffixe) = porteur d’hamac.

– **Malinkisation** : « *Le prénom Jean devient Zan (prénom bambara) dans le discours du griot qui, après cette rapide « **malinkisation** » (Zan Traoré), qu’il appela islamisation, demanda au brigadier les raisons d’un débarquement aussi insolite que la rencontre des cynocéphales pêchant des carpes dans le courant* »⁽⁹⁰⁴⁾.

Malinkisation = malinké (radical - nom commun) + /-isation/ (suffixe) = qui vient du Malinké

– **Pèleriner** : « *S’il avait été musulman, il eût su qu’un infidèle comme De Gaulle ne pouvait pas **pèleriner*** »⁽⁹⁰⁵⁾.

Pèleriner = pèlerin (nom commun) + /er/ (suffixe) = effectuer le pèlerinage.

– **Misérer** : « *Autrement, le nouveau commandant pourrait vous **misérer**, vous malfaire* »⁽⁹⁰⁶⁾.

Misérer = misère (nom commun) + /er/ (suffixe) = faire de la misère à un tiers.

– **Harmattanesque** : « *Il nous montra- nous en étions tous ébahis - le ciel harmattanesque que son charisme venait de créer* »⁽⁹⁰⁷⁾.

Harmattanesque : harmattan (radical - nom commun) + /-esque/ (suffixe) = qui a l’aspect de l’harmattan.

(903) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 54

(904) *Idem*, page 174

(905) *Idem*, page 216

(906) *Idem*, page 120

(907) *Idem*, page 47

On note également la présence d'un néologisme composé de deux noms :

– **Malemorts** : « *Par toutes sortes de malemorts, une vingtaine d'enfants furent enterrés en l'espace de trois harmattans* »⁽⁹⁰⁸⁾.

Malemorts = mal (radical - nom) + /-e/ (trait d'union) + mort (nom).

Dans *La Vie et demie*, avec des noms communs et des noms propres, Sony Labou Tansi crée les mots suivants :

– **Perruchoter** : « *De temps en temps, ils « perruchotaient » des versets établis par leurs ancêtres en discours inaugural de ceci ou cela* »⁽⁹⁰⁹⁾.

Perruchoter = perruche (radical - nom commun) + /-oter/ = disaient.

– **Gester** : « *On geste, un point c'est tout* »⁽⁹¹⁰⁾.

Gester : geste (radical - nom commun) + /-er/ (suffixe) = faire des gestes.

– **Regardoirs** : « *Jean-Oscar-Cœur-de-Père fit construire à tous les coins de rues des regardoirs de cuisses droites* »⁽⁹¹¹⁾.

Regardoirs = regard (radical - nom commun) + /-oirs/ (suffixe) = des endroits où on regarde.

– **Regardeurs** : « *Certains regardeurs mirent des lits, d'autres se contentaient des stations debout ou des sols* »⁽⁹¹²⁾.

Regardeurs = regard (radical - nom commun) + /-eurs/ (suffixe) = des gens qui regardent.

(908) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 198

(909) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 175

(910) *Idem*, page 185

(911) *Idem*, page 132

(912) *Idem, Ibidem*

– **Excellentiel** : « draps *excellentiels* ; chambre *excellentielle* ; lit *excellentiel* ; palais *excellentiel* ».

Formé à partir du titre des Guides, « Son Excellence le Guide », ce mot dérivé d'un terme connu renvoie aux attributs fâcheux des Présidents de la Katamalanasia

Excellentiel : Son Excellence (radical - nom commun) + /-iel/ ou /-ielle/ (suffixe = qui appartient à Son Excellence).

– **Providentiel** : « Guide *providentiel* ; champagne *providentiel* ; viande *providentielle* »

Providentiel = providence (radical - nom commun) + /-iel/ ou /-ielle/ (suffixe) = qui tient de la providence.

– **Chaïdanisé** : « Trente (fils) avaient accepté de rester (...). On les appelait les *chaïdanisés* »⁽⁹¹³⁾ ; définit ceux des petits-fils de Chaïdana qui ont fui Yourma pour rejoindre leur grand-mère au Darmellia.

Chaïdanisé = Chaïdana (radical - nom propre) + /-isé/ (suffixe = de Chaïdana).

– **Anti-coriaçards** : « L'avion qui emmenait Jean Coriace en visite de courtoisie à Félix-Ville avait été attaqué par des *anti-coriaçards* »⁽⁹¹⁴⁾.

Anti-coriaçards : Coriace (radical- nom propre) + /-ards/ (suffixe) = des ennemis de Jean Coriace.

(913) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 151

(914) *Idem*, page 186

Dans ce chapitre concernant le maniement des noms, nous noterons qu'avec Sony Labou Tansi, les néologismes s'enrichissent de noms composés à tournure bien personnelle.

Dans son roman, nous avons deux catégories de noms composés : les premiers sont effectivement composés de plusieurs mots. A l'intérieur de cette première catégorie, nous relevons des noms et des périphrases comme :

– La loque-père ; les près-de-mourir ; les hommes-bout-de-terre ; les hommes-bouts-de-bois ; les pas-tout-à-fait-vivants ; place-de-l'Égalité ; entre l'Homme et-la-femme ; les à-fusiller ; les à-surveiller ; les va-pas-s'en-tirer, les cinquante-premiers-sortis-des-reins-du-guide ; les lèche-reins-du-guide.

Leur sens est contenu dans les mots qui les composent.

S'y ajoutent de nombreux noms aux épithètes homériques tels que Chaïdana-à-la-grosse-viande ; Chaïdana-aux-gros-cheveux. Sans oublier les noms propres composés des différents Guides : Jean-cœur-de-Pierre ; Jean-cerf-volant ; Jean-canne-à-sucre ; Jean Vocabulaire, par exemple.

La deuxième catégorie est formée de l'association de deux termes (genre de mot-valise) qui aboutit à la création d'un vocable désignant une réalité nouvelle.

– **Pistolégraphe** : « *Le beau bataillon de **pistolégraphes** avait fonctionné à merveille : ils avaient pu écrire la phrase jusqu'au troisième portail des murs du palais excellentiel* »⁽⁹¹⁵⁾.

Pistolégraphe = pistolet (nom commun) + graphie (nom commun) = celui qui écrit avec un pistolet. Désigne les auteurs des tracts et des graffitis.

(915) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 44

– **Sourissonner** : « *Amediando venait toujours et passait son temps à sourissonner sur les textes de son amie* »⁽⁹¹⁶⁾.

Sourissonner = sourire (nom commun) + nourrisson (nom commun) = passait son temps à sourire comme un nourrisson.

– **Pygmologie** : « *Un camp de repos était en construction, à côté d'un musée d'art pygmée et d'un institut de pygmologie* »⁽⁹¹⁷⁾.

Pygmologie = pygmée (nom commun) + logos (nom commun grec) = études des pygmées.

c - Les dérivations à base adjectivale

Dans *Monnè, outrages et défis*, nous relevons :

– **Fainéantiser** : « *Le chef Béma (...) craignant sans doute d'apporter à Djigui les moyens de le fainéantiser ou l'ensorceler, lui, Béma, par un des sacrifices durs et imparables dont le Centenaire seul avait le secret* »⁽⁹¹⁸⁾.

Fainéantiser : fainéant (radical - adjectif) + /-iser/ (suffixe) = rendre fainéant.

Le narrateur préfère créer un nouveau mot au lieu d'employer le terme déjà existant de « fainéanter » qui signifie « paresser ». Dans le cas d'espèce, « fainéantiser » signifierait « rendre paresseux ».

– **Vauriennise** : « *Consommer les sacrifices n'est ni recommandable ni honorable ; c'est une chère qui fainéantise, vauriennise et affaiblit* »⁽⁹¹⁹⁾.

Vauriennise : vaurien (radical - adjectif) + /-ise/ (suffixe) = rendre vaurien.

(916) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 76

(917) *Idem*, page 113

(918) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 164

(919) *Idem*, page 11

Avec Sony Labou Tansi on a :

– **Mocherie** : moche (radical- adjectif) + /-rie/ (suffixe).

On a ici ce que Louis Guibert appelle « processus de dérivation lexicale productif ». Un cas de transformation simple, adjectivale dont le processus productif consiste en l'addition du suffixe « rie » au paradigme de base « moche ». On aboutit à une nouvelle unité pourvue d'une forme et d'un sens. Ce n'est pas le cas de l'adjectif « tropical » qui donne « tropicalités ». Sans être un terme inventé, ce néologisme se distingue par le détournement de sens qu'il imprime au mot qui devient du même coup neuf. Le mot « tropicalités » recouvre un champ sémantique très large dont la caractéristique essentielle est la dépréciation. « Tropicalité » peut, de manière volontairement ambiguë, vouloir dire « sexe » ou « idiotie commise sous les Tropiques ». C'est une expression-tunnel où passent beaucoup de calibres de sens et de symboles.

Si dans la proposition « *Va voir Hugues, si ce type-là est encore «**tropical**»*⁽⁹²⁰⁾; cet adjectif signifie « *s'il fait encore notre affaire sous les « Tropiques* », dans les propositions : « *Le Guide Providentiel était fou de ce corps mais ses « **tropicalités** » ne répondaient pas à l'appel de leur maître*»⁽⁹²¹⁾ et les « **tropicalités** » de Son Excellence répondirent vigoureusement comme si, d'un moment à l'autre, elles allaient quitter leur patrie »⁽⁹²²⁾, le terme « tropicalités » désigne les organes génitaux et en sus la virilité.

Concluons chez Sony Labou Tansi avec les néologismes de sens dont le plus patent est le verbe « fatiguer » employé dans l'expression « *fatiguer les chiffres* ». Initialement, le verbe « fatiguer » marque l'idée d'une absence partielle ou totale d'énergie ou l'idée d'un agacement, d'une irritation. Chez Sony Labou Tansi, il reçoit le sens de manipuler dans son acception administrative et surtout politique.

(920) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, page 55

(921) *Idem*, page 71

(922) *Idem*, page 87

Avec le substantif « chiffre » qui le complète, il exprime l'idée d'une volonté consciente et délibérée de revoir à la hausse ou à la baisse l'aspect quantitatif d'un événement donné. Cela signifie que lorsque l'auteur emploie l'expression « fatiguer les chiffres », il veut faire comprendre que les chiffres en question ont été soit sur-estimés soit sous-estimés volontairement et donc que l'événement auquel ils se rapportent fait l'objet d'une évaluation négative ou positive excessive. En général, cependant, « fatiguer les chiffres » traduit l'idée d'une majoration frauduleuse dolosive. Enfin, dans *La Vie et demie*, on note un usage de mots ou d'expressions distendus : des comparaisons, adjectifs ou adverbes de manière qui n'ont de référents que dans l'espace de la société textuelle que crée Sony Labou Tansi. Les expressions « *s'immobiliser comme un poteau de viande kaki* »⁽⁹²³⁾ ; « *bander tropicalement* »⁽⁹²⁴⁾ ; « *condamner avec la plus tropicale énergie* »⁽⁹²⁵⁾ ; « *se jeter tropicalement dans un lit* »⁽⁹²⁶⁾ ; relèvent d'une norme spontanée adaptée à une sphère linguistique spécifique en correspondance avec l'imaginaire littéraire de Sony Labou Tansi.

Il est à noter qu'Henri Lopes ne participe pas à la fabrication de néologismes. Son domaine de prédilection concerne plutôt les onomatopées.

6 - LES ONOMATOPÉES

Le Pleurer-rire bruit d'onomatopées. On en rencontre presque à chaque détour de page. Le martèlement sonore de ces onomatopées donne vie au son, leur offre un contenu, une identité.

Certaines sont usitées en Afrique et donc sont immédiatement identifiables par un lecteur africain francophone cependant que d'autres relèvent de la pure fantaisie. Certaines sont intraduisibles en français.

(923) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 87

(924) *Idem*, page 169

(925) *Idem*, page 55

(926) *Idem*, page 56

Et Sony Labou Tansi a bon dos lorsqu'il affirme que : « *Dans (sa) langue maternelle est posé sous le langage, un sous-langage, sous le dire un sous-dire, qui agit de la même manière que le sucre dans l'amidon : il faut mâcher fort pour qu'il sorte... chez nous, la langue n'est pas que parlée c'est-à-dire respirée, dansée, pensée, bougée, jouée comme un instrument de musique* ». La polysémie sous-tendue dans les mots est donc encore un effet de réflexion dans la langue maternelle.

Nous les passons en revue :

- « **Mam'hé** »⁽⁹²⁷⁾ : cri de joie au Zaïre.
- « Marche. **An, di, an, di, an...** ksion halte ! »⁽⁹²⁸⁾ : bruit de marche.
- « **Bien, bon, bien, bon, vraiment** »⁽⁹²⁹⁾ : très bien.
- « Mon frère, **ô** »⁽⁹³⁰⁾ : marque d'étonnement.
- « Les crapauds ne coassent que quand il pleut **dè** »⁽⁹³¹⁾ : veut montrer la véracité des propos.
- « **Ay ay'hé...!** C'était à vous couper le souffle »⁽⁹³²⁾ : traduit l'étonnement.
- « Au nom de Dieu, **oualaiï !** »⁽⁹³³⁾ : terme arabe passé dans le langage qui donne la certitude que ce que l'on dit est vrai.

(927) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 13

(928) *Idem*, page 16

(929) *Idem*, page 22

(930) *Idem*, page 36

(931) *Idem, Ibidem*

(932) *Idem*, page 48

(933) *Idem*, page 104

- « **Ko-ko-ko-ko** »⁽⁹³⁴⁾ : équivalent de toc-toc-toc ; bruit de quelqu'un qui frappe à une porte.

- « *Au nom de dieu, **bilāi** !* »⁽⁹³⁵⁾ : même valeur que « oualāi ».

- « **Gba** ! *On coupait la main des voleurs* »⁽⁹³⁶⁾ : désigne le bruit du couperet.

- « *L'homme-là, **hum**, avait participé au complot* »⁽⁹³⁷⁾ : marque de scepticisme.

- « *La suite... suivait le cortège à la **biringa-biringa*** »⁽⁹³⁸⁾ : clopin, clopant; ici bruit de la voiture.

- « *Parle pour toi kibotama, **ko*** »⁽⁹³⁹⁾ : seulement.

- « *Et les klaxons de leurs voitures - **pa-pa, pi-pi, pa-pa, pi-pi-pi, pa-pa, pi-pi-pi*** »⁽⁹⁴⁰⁾ : imitation du son des klaxons.

- « *Comme ça, si y en a un qui demain s'amuse à désobéir, **gba**, je frappe* »⁽⁹⁴¹⁾ : imitation du bruit du coup.

- « *Et **gba, gba, gba** comme hier des nègres battaient d'autres nègres* »⁽⁹⁴²⁾ : imitation du bruit du coup.

(934) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 125

(935) *Idem*, page 129

(936) *Idem*, page 129

(937) *Idem*, page 165

(938) *Idem*, page 199

(939) *Idem*, page 211

(940) *Idem*, page 227

(941) *Idem*, page 235

(942) *Idem*, page 299

Enfin, nous ferons cas d'une onomatopée caractéristique employée par Sony Labou Tansi :

– **Ho-hi-hi-hi** : « Merveilleuse nuit, elle reçut d'adorables décharges de chaleur dans les reins. Six fois elle avait crié le **Ho-hi-hi-hi** final avant de commencer une véritable rafale de **hou-hou-ha-hé** »⁽⁹⁴³⁾ : cri de la jouissance.

Ainsi, au terme de cette réflexion sur l'origine du vocabulaire de nos romanciers, nous pouvons dresser un bilan partiel.

Nous avons vu que les écrivains puisent aussi bien dans l'existant (la langue maternelle, les rues africaines) que dans leur imagination, pour créer de nouveaux mots. À l'instar de Kourouma qui pense et écrit en Malinké, Sony Labou Tansi et Henri Lopes conçoivent et rédigent leurs textes dans une sorte de « frankongo » restituant avec force et passion les humeurs et le tempérament de leurs compatriotes de Baongo et de Makelekele, les deux grands arrondissements populaires du sud de Brazzaville. L'intérêt de cette étude réside dans le fait que cela démontre que ces auteurs ont réellement une nouvelle manière d'écrire, toujours par rapport à leurs devanciers. En même temps, on découvre l'héritage de la mémoire. La langue trouve son originalité en modifiant le français en fonction des parlers maternels ou géographiquement localisés. L'écrivain réserve un accueil plus libre aux acquis du patrimoine ancestral d'une part, aux images, aux fantasmes nés de l'environnement immédiat d'autre part. Cette démarche fonde « en vérité », en vigueur, une littérature ainsi recentrée sur ses origines. Il nous semble assister à une véritable décolonisation du roman comme nous en avons parlé tantôt. Le traitement de la langue est donc essentiel dans ces énoncés renouvelés.

(943) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 118

Nous l'avons dit plus haut, les romanciers de la première génération étaient, d'une manière générale, soucieux du bien-écrire. Cette notion signifiait écrire et parler correctement le français ; ne pas l'écorcher et rester dans les normes. Il ne leur serait donc pas venu à l'esprit de mettre par écrit leur langue maternelle (à quelques exceptions près), encore moins le français de la rue, celui qui est mal parlé.

Or, dans les cas qui nous intéressent, les romanciers laissent libre cours à leur imagination et à leur inspiration ; ce qui donne cette écriture nouvelle. Ils secouent l'inertie du langage, animent les mots en leur donnant une vie propre, réveillent la langue en lui donnant un souffle nouveau. Ils obtiennent ainsi un langage débridé qui, pour reprendre la métaphore fluviale de Tchicaya U'Tamsi, « emporte tout sur son passage et rompt tous les barrages institués par la norme académique ». Nos auteurs excellent à faire vivre la langue française en ajoutant au dictionnaire leurs propres mots.

Cependant, bien parler le français ne se limitait pas seulement à polir le français mais aussi à écrire un français poli c'est-à-dire courtois, qui ne verse pas dans les excès, en somme, un français standard.

Or, en étudiant notre corpus, nous avons observé une autre tendance qui mérite qu'on s'y attarde. Une tendance qui concerne un usage surprenant de niveaux de langue. Pour ce faire, nous intitulons le point suivant : la qualité du vocabulaire.

B - Qualité du vocabulaire

a – Crudité et impudeur

La liberté que prennent les auteurs de la seconde génération à transgresser la langue française donne lieu à une débauche textuelle et une désinvolture ou un débridement de la langue.

Cette manière de procéder participe non seulement du système de carnavalisation des textes, mais encore de la volonté des auteurs de s'approprier la langue commune et de s'affirmer.

Au compte des infractions langagières, on remarque un goût prononcé pour le choquant et le licencieux, pour le graveleux et l'érotique, pour le grossier et le grotesque.

Cet aspect du vocabulaire de nos romanciers nous donne à découvrir des mots grossiers, un vocabulaire ordurier, d'une crudité scatologique et sexuelle qui étonnerait plus d'un lecteur. Les écrivains emploient très directement comme dans les exemples qui suivent, les mots :

– **Fesses** : « *Cela doit être su comme les sourates de prière, bien connu comme les perles de **fesses** de la préférée* »⁽⁹⁴⁴⁾.

« *De quel droit nous qui vivions à genoux au Pays, avalions tous les cacas des **fesses** de Tonton (...), pouvions nous poser en critiques de la démocratie des Oncles ?* »⁽⁹⁴⁵⁾.

– **Anus** : « *Nous dûmes que le changement ne pouvait et n'allait rien apporter, tout de suite, vîmes et comprîmes que le régime militaire et le régime civil étaient l'**anus** et la gueule de l'hyène mangeuse de charognes : ils se ressemblaient, exhalant tous les deux la même puanteur nauséabonde* »⁽⁹⁴⁶⁾.

« *Mais l'**anus** n'est pas fait pour les kakis* »⁽⁹⁴⁷⁾.

– **Pénis** : « *Il devait lui couper la queue comme on tranche le **pénis** de l'incirconcis impudent* »⁽⁹⁴⁸⁾.

(944) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 54

(945) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 260

(946) *Idem*, page 71

(947) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 120

(948) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 164

- **Lèvres** : « *Au lieu de reconnaître la fin de ta force et de ton pouvoir, tu trouves les excuses du vieux et vaurien matou à qui on reproche de ne plus chasser les souris et qui prétend que les souris mordent les chats dans les lèvres* »⁽⁹⁴⁹⁾.

- **Sexes ; sexuel** : « *Ceux de Soba restaient indomptables comme des sexes d'ânes* »⁽⁹⁵⁰⁾.

« *Devant M. L'Abbé, Sir Amanazavou était un zéro sexuel tout rond* »⁽⁹⁵¹⁾.

« *Chaidana était nue, avec deux coupes de champagne, l'une posée sur le sein droit, l'autre sur le sexe* »⁽⁹⁵²⁾.

- **Chier** : « *Il chia tous ses intestins* »⁽⁹⁵³⁾.

- **Cuisses** : « *Ils l'avaient escaladée comme s'enjambe le seuil de la case et les cuisses d'une femme déhontée* »⁽⁹⁵⁴⁾.

« *Le capitaine-là avait des boules d'acier entre les cuisses* »⁽⁹⁵⁵⁾.

- **Incirconcis / circoncis** : « *Face à certains affronts venant d'incirconcis, il faut comme le bélier, reculer avant d'asséner le coup définitif* »⁽⁹⁵⁶⁾.

« *Je suis un circoncis* »⁽⁹⁵⁷⁾.

(949) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 176

(950) *Idem*, page 265

(951) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 119

(952) *Idem*, page 68

(953) *Idem*, page 120

(954) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 34

(955) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 24

(956) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 31

(957) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 306

– **Croupe** : « Nous sommes une race sur la croupe de laquelle jamais ne sera portée une main étrangère »⁽⁹⁵⁸⁾.

– **Poil** : « On l'avait emmené à **poil** devant le Guide Providentiel qui n'eut aucun mal à lui sectionner le « monsieur » pour le mettre en tenue d'accusé »⁽⁹⁵⁹⁾.

« Le frottement des **poils** (...) démontre toujours la mer dans le ventre de la femme »⁽⁹⁶⁰⁾.

– **La queue** : « Je me blesse la **queue** »⁽⁹⁶¹⁾.

– **Le cul** : « Elle avait le **cul** essentiel et envoûtant »⁽⁹⁶²⁾.

– **Bander** : « Il **bandait** tropicalement »⁽⁹⁶³⁾.

– **Con** : « On avait dû abattre cinq jeunes **cons** »⁽⁹⁶⁴⁾.

« S'il y en a qui veulent faire les **cons** »⁽⁹⁶⁵⁾.

– **Emmerdant / emmerdements** : « Le sang est un liquide **emmerdant** »⁽⁹⁶⁶⁾.

« Sans ces wagonnées d'**emmerdements** »⁽⁹⁶⁷⁾.

– **Avoir marre** : « J'en ai **marre** »⁽⁹⁶⁸⁾.

(958) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 31

(959) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, Paris, 1979, page 36

(960) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 177

(961) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, Paris, 1979, page 24

(962) *Idem*, page 53

(963) *Idem*, page 55

(964) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 38

(965) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine 1982, page 32

(966) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 46

(967) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 269

(968) *Idem*, page 53

– **Violer** : « *Les chers soldats du Guide avaient essayé à plusieurs reprises de la **violer*** »⁽⁹⁶⁹⁾.

– **Coucher** : « *Ils auraient **couché** avec ton cadavre pourvu que leur eau sorte* »⁽⁹⁷⁰⁾.

– **Se branler** : « *M'en **branle*** »⁽⁹⁷¹⁾.

– **Foutrement** : « *Le RP Wang était **foutrement** obscène dans ses contacts avec la langue locale* »⁽⁹⁷²⁾.

– **La chose-là** : « *Il parlait de la réunification nationale comme on parle des femmes qui font bien **la chose-là*** »⁽⁹⁷³⁾.

– **Couilles** : « *Le Ministre de la Poésie chargé de l'espoir populaire avait de l'eau dans les **couilles** et du beurre dans le cerveau* »⁽⁹⁷⁴⁾.

« *Avec des **couilles** au cul* »⁽⁹⁷⁵⁾.

« *Des **couilles** de nègres dans la langue de Sévigne* »⁽⁹⁷⁶⁾.

- **Baiser** : « ***Baisés** jusqu'à la tranche* »⁽⁹⁷⁷⁾.

- **Se la faire** : « *Nous, on n'aura plus qu'à **se la faire*** »⁽⁹⁷⁸⁾.

(969) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page, page 103

(970) *Idem*, page 73

(971) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 298

(972) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 105

(973) *Idem*, page 46

(974) *Idem*, page 143

(975) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 298

(976) *Idem*, page 223

(977) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 226

(978) *Idem*, *Ibidem*

- **Putain** : « Leur **putain** d'opération »⁽⁹⁷⁹⁾.
- **Foutu** : « Cette **foutue** affaire »⁽⁹⁸⁰⁾.
- **Se foutre** : « Ils paraissent **s'en foutre**, oui »⁽⁹⁸¹⁾.
- « Je te réchauffe ta **pelouse** »⁽⁹⁸²⁾.
- « Un vrai baroudeur équipé de vraies **balles de tennis entre les jambes** »⁽⁹⁸³⁾.
- « Lui faudra une **bonne grosse quille de viande** pour la calmer »⁽⁹⁸⁴⁾.
- « Tu dois pas rester deux jours **sans gigoter des reins** »⁽⁹⁸⁵⁾.
- **Vagin** : « Le **vagin** de la mère de ces bandits »⁽⁹⁸⁶⁾.
- **Enculer** : « Je vous **encule** tous »⁽⁹⁸⁷⁾.
- **Couillons / salauds** : « Bande de **couillons** »⁽⁹⁸⁸⁾.
« Bande de **salauds** »⁽⁹⁸⁹⁾.
- **Bordel** : « **Bordel** de Dieu »⁽⁹⁹⁰⁾.
- **La merde** : « Doit être **la merde** maintenant »⁽⁹⁹¹⁾.

(979) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 227

(980) *Idem*, page 252

(981) *Idem*, page 261

(982) *Idem*, page 73

(983) *Idem*, page 24

(984) *Idem*, page 302

(985) *Idem, Ibidem*

(986) *Idem*, page 125

(987) *Idem*, page 138

(988) *Idem*, page 145

(989) *Idem, Ibidem*

(990) *Idem*, page 83

(991) *Idem*, page 104

– **Salope** : « La **salope** »⁽⁹⁹²⁾.

– **Pédéraste** : « **Pédérastes** »⁽⁹⁹³⁾.

– **Chiader** : « *Ils arrêterent une superbe mulâtresse qui **chiadait** le genre Angela Davis* »⁽⁹⁹⁴⁾.

La crudité des mots et la surenchère des expressions chez les écrivains inscrivent leurs textes dans le vulgaire. Les auteurs, tels des « obsédés textuels » se délectent de cette langue charnelle et triviale. Il s’agit, comme l’indique Gilles Marcotte, de « *violenter le langage pour le forcer à dire ce dont auparavant il s’était assez bien gardé : le sexe, la haine, la violence, la mort. Le langage doit être fortement corporel, se confondre avec les muscles, le sang, les fantasmes, les sécrétions, les humeurs, tout ce qui, dans l’être humain est déterminé par les sombres lois de l’instinct* »⁽⁹⁹⁵⁾.

b - Familiarité et argot

A côté de ce vocabulaire impudique et vulgaire parfois utilisé par nos romanciers, on observe également que le langage est relâché et familier par endroits, comme dans les exemples suivants :

– « À bas les **flics** et la **flicaille** »⁽⁹⁹⁶⁾.

– « *Le RP Wang qu’on accusait de « **truander** » avec les bonnes sœurs de la mission Sainte-Barbe* »⁽⁹⁹⁷⁾.

– « *On lui avait ordonné de **bouffer** tous les livres* »⁽⁹⁹⁸⁾.

(992) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 106

(993) *Idem*, page 125

(994) *Idem*, page 111

(995) Gilles Marcotte, le roman de 1960 à 1985 in *le roman contemporain au Québec*, 1960-1985, archives des Lettres canadiennes, Tome VIII, Fides, page 43

(996) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 39

(997) *Idem*, page 115

(998) *Idem*, page 19

- « Souvent quand ça **caillait**, ceux des grands qui avaient leurs cousins sur la liste des condamnés à être passés par les armes leur trouvaient des remplaçants obscurs parmi les prisonniers pour non-paiement d'impôt⁽⁹⁹⁹⁾.
- « Et le gardien approcha sa grosse **gueule** de son oreille »⁽¹⁰⁰⁰⁾.
- « Venait le moment de la **mangeaille** »⁽¹⁰⁰¹⁾.
- « Le trésorier doit être de la mission. Et faudra lui demander d'emmener toute la **caillasse** »⁽¹⁰⁰²⁾.
- « Élengui n'aurait jamais accepté le rôle de **cocue** de quartier »⁽¹⁰⁰³⁾.
- « Après ça, on pourra **grailer, piper et crever** »⁽¹⁰⁰⁴⁾.
- « Eh bien, **merde ! Coutez !** »⁽¹⁰⁰⁵⁾ (= écoutez).
- « **Tonton**, pas Excellence »⁽¹⁰⁰⁶⁾.
- « Faut **que ça saute** »⁽¹⁰⁰⁷⁾.
- « **Bottez-les** normalement »⁽¹⁰⁰⁸⁾.
- « Sa **croupe** »⁽¹⁰⁰⁹⁾.

(999) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 122-123

(1000) *Idem*, page 190

(1001) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 49

(1002) *Idem*, page 70

(1003) *Idem*, page 230

(1004) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 239

(1005) *Idem*, page 211

(1006) *Idem*, page 34

(1007) *Idem*, page 34

(1008) *Idem*, page 169

(1009) *Idem*, page 171

Au regard de tous ces exemples, nous observons que nos auteurs ne prennent parfois pas de précautions particulières pour s'exprimer. Ils se meuvent dans tous les registres de la langue française, allant du médian au cru et au familier. Reprenant la tradition de Rabelais, nos auteurs recherchent l'expressivité de la création verbale, souvent dans une intention satirique. Dans cette optique, ils mélangent plusieurs registres de langue. Il faut rappeler que l'utilisation de tel ou tel registre de langue dépend du contexte socio-culturel, de l'âge des interlocuteurs et du but que l'on a fixé à la communication. Dans ce dernier cas, cette utilisation peut être déterminée par le style même de l'écrivain ou être exigée par le genre littéraire. Chez nos auteurs, la langue soutenue voisine avec la langue familière ou populaire selon le ton qu'ils veulent imprimer à leurs textes, pour des effets précis de vraisemblance. Des écrivains d'une autre aire francophone, Céline⁽¹⁰¹⁰⁾ et Queneau⁽¹⁰¹¹⁾ se sont inscrits bien avant nos auteurs dans la même veine.

Comme nos écrivains, ils ont refusé, fidèles à leur idéologie, de confiner l'art à un seul niveau de langage. À cet égard, on ne peut s'empêcher de citer ce que Queneau dit en parlant de Céline qui soutient que le délire de ce dernier (celui des pamphlets politiques) provenait peut-être de l'emploi de l'argot : « *le lumpenprolétariat doit avoir à faire là-dedans* »⁽¹⁰¹²⁾. La plupart des auteurs qui pratiquent, selon lui, le néo-français c'est-à-dire ceux qui écrivent ou prétendent écrire le français parlé contemporain, sont plus ou moins politiquement du centre ou de droite. Quant aux « *argotiers proprement dits, ce sont de fieffés réactionnaires* »⁽¹⁰¹³⁾.

(1010) Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952

(1011) Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959

(1012) Cité par Jean-Yves Tadié, *Le roman au XX^{ème} siècle*, Paris, Belfond, 1990, page 66

(1013) Dit par Henry Gédard en 1985

Pourquoi un Ahmadou Kourouma, un Sony Labou Tansi ou un Henri Lopes ne s'autoriseraient-ils donc pas, eux aussi, fidèles à leur idéologie, de la même démarche en épousant tous les niveaux du parler contemporain ? Ils nous paraissent tous soutenus par la même démarche révolutionnaire.

Ceci n'était pas le cas du roman de la première génération qui, nous l'avons dit, mettait un point d'honneur à soigner son langage et à éviter de s'aventurer sur les chemins du langage vulgaire ou relâché.

D'autres études sur les romans de la seconde génération ont également relevé ce nouveau traitement du langage où tout fonctionne comme si le registre familier, cru et impudique constituait une nouvelle donne dans l'écriture des Nouveaux Romans Africains qui se libèrent ainsi de la « droiture » et de la bienséance de leurs devanciers.

II – SYNTAXE

a – Emplois grammaticaux inhabituels

Le parti pris de traduire le malinké mais aussi la verve naturelle de Kourouma le conduisent à bousculer les règles syntaxiques habituelles du français.

On note **un emploi transitif de verbes (V+COD) qui ne le sont habituellement pas** et qui donnent par là une tournure étrangère à la syntaxe française :

– « *Il **courba** les nombreuses prières* » ⁽¹⁰¹⁴⁾ (= il pria en référence à la prière musulmane où il faut se courber pendant les rakats avant de mettre le genou à terre).

(1014) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 115

- « *Il **marchait** les longues **promenades*** »⁽¹⁰¹⁵⁾ (= il marchait beaucoup).

- « *On ne **terminait pas de connaître** Djigui* »⁽¹⁰¹⁶⁾ (= on ne pouvait pas cerner le personnage).

- « *Nous **chantions et dansions les fêtes des suppressions des travaux forcés*** »⁽¹⁰¹⁷⁾ (= on se réjouissait pendant ces fêtes).

- « *Il **posséda les ombres et le jour*** »⁽¹⁰¹⁸⁾ (= il a une grande connaissance des choses).

- « *Djigui ne put **porter la guerre au kébi*** »⁽¹⁰¹⁹⁾ (= ne put vaincre au kébi).

- « *Il **chiqua sa déception*** »⁽¹⁰²⁰⁾ (= rumina sa déception à la manière de chiquer le tabac au sens de mâcher lentement).

- On remarque également un emploi absolu non usuel de verbes :
- « *Tout le monde **immola*** »⁽¹⁰²¹⁾ (immola son mouton du sacrifice).

- « *Le griot **entendit*** »⁽¹⁰²²⁾ (entendit ce qu'on lui dit).

- « *Mes salives **ne tombaient pas*** »⁽¹⁰²³⁾ (ses bénédictions avaient des retombées positives).

- « *Il **pouvait encore*** »⁽¹⁰²⁴⁾ (il avait encore certains pouvoirs).

(1015) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 115

(1016) *Idem*, page 177

(1017) *Idem*, page 244

(1018) *Idem*, page 100

(1019) *Idem*, page 197

(1020) *Idem*, page 250

(1021) *Idem*, page 14

(1022) *Idem*, page 32

(1023) *Idem*, page 104

(1024) *Idem*, page 121

– « *Mon épouse Karidia **attend*** »⁽¹⁰²⁵⁾ (= attend un enfant).

– « *Fadoua **avait fatigué*** »⁽¹⁰²⁶⁾ (= était fatigué).

– « *Fadoua **avait fleuri*** »⁽¹⁰²⁷⁾ (= avait vieilli).

Une manipulation particulière de la forme pronominale se signale aux pages suivantes :

– « *Le firmament **s'étrangeait*** »⁽¹⁰²⁸⁾ (= adoptait des coloris étranges).

– « *Tu ne parviendras qu'à **te charger** encore de nouvelles malédictions* »⁽¹⁰²⁹⁾ (qu'à te perdre).

On constate aussi un **emploi adverbial et nominal d'adjectifs**.

Emploi adverbial d'adjectifs :

– « *Il se redressa et se mesura; il était toujours **haut*** »⁽¹⁰³⁰⁾ (= il avait toujours une bonne taille).

– « *Les rivières coulaient **clair*** »⁽¹⁰³¹⁾ (= l'eau était claire).

– « *Les nuits descendaient **froid*** »⁽¹⁰³²⁾ (= il faisait froid pendant les nuits).

Emploi nominal d'adjectifs :

– « *Il y aurait **du glorieux** et **du riche** dans les soleils qui **débutaient*** »⁽¹⁰³³⁾
(= des événements heureux allaient se produire pendant cette période).

(1025) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 131

(1026) *Idem*, page 199

(1027) *Idem, Ibidem*

(1028) *Idem*, page 202

(1029) *Idem*, page 240

(1030) *Idem*, page 174

(1031) *Idem*, page 238

(1032) *Idem, Ibidem*

(1033) *Idem*, page 46

Enfin, on relève une association de termes qui renvoient à une autre réalité qu'à celle du français :

- « *Ses salives **apparurent chaudes et heureuses*** »⁽¹⁰³⁴⁾ (= ses salives opéraient des miracles).
- « ***Réalisation innombrable*** »⁽¹⁰³⁵⁾ (= réalisation grandiose).
- « ***La fête se répandait dans la brousse*** »⁽¹⁰³⁶⁾ (= les villages environnants se mirent aussi en fête).

Dans *La Vie et demie*, nous avons constaté que Sony Labou Tansi utilise par endroits des expressions françaises dans lesquelles il procède à des **substitutions**. Ces substitutions créent un effet neuf et donnent naissance à de nouvelles tournures expressives :

- « *Le meeting s'est terminé **en queue de tortue** pour la simple raison qu'il avait commencé en queue de poisson* »⁽¹⁰³⁷⁾ (= pour l'expression en queue de poisson).
- « *Pour **mettre un peu d'eau dans sa frustration**, le colonel fit un élogieux discours au Guide Providentiel* »⁽¹⁰³⁸⁾ (= pour l'expression mettre un peu d'eau dans son vin).
- « *Kapahacheu veillait, qui **leur en fit voir de toutes les sèves*** »⁽¹⁰³⁹⁾ (= pour l'expression faire voir de toutes les couleurs).

(1034) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 100

(1035) *Idem*, page 104

(1036) *Idem*, page 38

(1037) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 38

(1038) *Idem*, page 51

(1039) *Idem*, page 103

– « *Dans ce pays, avec les gens qu'il y fait, il n'est pas facile d'être pygmée* »⁽¹⁰⁴⁰⁾ (= pour l'expression le temps qu'il y fait).

– « *Cet homme qui, comme on a le pied marin, avait le pied humain* »⁽¹⁰⁴¹⁾ (= pour l'expression avoir le pied marin).

– « *Ils étaient à Darmellia depuis un mois et neuf jours quand la mission bleue arriva avec bien d'autres curieux et lèche-reins du Guide* »⁽¹⁰⁴²⁾
(= pour l'expression lèche-bottes).

– « *On disait tenue de Martial au lieu de tenue d'Adam par allusion aux Gens de Martial qu'on pendait ou fusillait comme ils étaient venus au monde* »⁽¹⁰⁴³⁾ (pour l'expression tenue d'Adam).

On observe le même phénomène de **substitutions** de termes chez Henri Lopes qui opère des substitutions de termes dans des expressions consacrées :

– « *Un autre groupe soutenait, à en tremper la main dans l'huile bouillante qu'il était ici même* »⁽¹⁰⁴⁴⁾ (= pour l'expression mettre la main au feu).

– « *Et nous les fuyons, pour mieux macérer dans le jus de nos babouches* »⁽¹⁰⁴⁵⁾ (macérer est un terme culinaire ; on s'attend donc à un complément dans le même registre).

– « *Les esprits à courte vue qui voulurent ignorer le vent de l'Histoire et poursuivre leur petit bonhomme de sentier furent surpris par le souffle du cyclone* »⁽¹⁰⁴⁶⁾ (= pour l'expression leur petit bonhomme de chemin).

(1040) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 114

(1041) *Idem*, page 151

(1042) *Idem*, *Ibidem*

(1043) *Idem*, page 71

(1044) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 165

(1045) *Idem*, page 219

(1046) *Idem*, page 224

– « *Mais ce nuage n'était qu'une goutte de vin dans le fleuve* »⁽¹⁰⁴⁷⁾

(= pour l'expression une goutte d'eau dans la mer).

Les différentes manipulations de la langue française que nous relevons de part et d'autre constituent toutes des innovations syntaxiques qui militent en faveur du renouvellement de l'écriture chez les romanciers de la seconde génération. Parler correctement chez les aînés, signifie aussi utiliser les expressions telles qu'elles sont consacrées. Or ici, les romanciers innovent en substituant des termes inhabituels aux usuels. Nous avons listé un emploi transitif de verbes qui traditionnellement ne le sont pas ; une manipulation étrange de la forme pronominale ; un emploi nominal pour le moins insolite d'adjectifs ; une association de termes qui renvoient à une autre réalité qu'à celle du français et enfin des substitutions dans des expressions consacrées, créant un effet neuf dans les textes. On peut tout de même avancer que là encore, ce renouvellement dans l'écriture qui détruit la syntaxe usuelle a lieu parce que les écrivains traduisent littéralement les langues maternelles en français. Le texte pensé en langue locale produit des effets étranges, une fois mis sur papier.

Au niveau de la syntaxe, nous relèverons aussi la propension de nos romanciers à la répétition car cette dernière participe du phénomène de leur ressourcement.

b – Répétitions et oralité

Une des caractéristiques du style oral est la répétition. Ce qui pourrait se révéler une fastidieuse répétition pour une oreille inaccoutumée parce qu'appartenant à un univers culturel différent, est apprécié dans la tradition orale africaine.

(1047) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 300

À l'analyse des phrases de Kourouma, l'on se rend compte que la répétition débouche sur une grande variété de figures de style.

Nous citerons pêle-mêle la répétition simple « *Du **sang** ! Encore du **sang** ! Des **sacrifices** ! encore des **sacrifices***⁽¹⁰⁴⁸⁾ » ; l'anadiplose « *Il avait engagé le combat pour assurer quoi qu'il advienne, la perennité de la **dynastie**, la **dynastie des Kéïta***⁽¹⁰⁴⁹⁾ » ; l'épiphore « *L'on ne **frappe pas le chien** dans les jambes de son **maître sans frapper le maître***⁽¹⁰⁵⁰⁾ » ; La tautologie « *Il **entendit** de ses **deux oreilles***⁽¹⁰⁵¹⁾ » ; le chiasme (*L'heureux sort de Kélétigui était d'être né dans **la force et le pouvoir** pour posséder le **pouvoir et la force***⁽¹⁰⁵²⁾) entre autres répétitions.

Chez Sony Labou Tansi, c'est l'accumulation de termes qui fait surtout office de répétitions créant des propositions longues qui requièrent un certain souffle pour leur lecture.

À la page 100, par exemple, nous pouvons lire : « *Si bien qu'à la longue, dans le cerveau de Chaïdana, la forêt se fit, la forêt et ses enchevêtrements farouches, la forêt et ses odeurs, ses musiques, ses cris, ses magies, ses brutalités, ses formes, ses ombres et ses lumières, ses torturantes ardeurs*⁽¹⁰⁵³⁾ » ou encore à la page 122 :

« *Ils venaient, ceux de Yourma, pour ramasser les impôts, deux fois par an, ils demandaient l'impôt du corps, l'impôt de la terre, l'impôt des enfants, l'impôt de la fidélité au Guide, l'impôt pour l'effort de la relance économique, l'impôt des voyages, l'impôt du patriotisme, la taxe de militant, la taxe pour la lutte contre l'ignorance, la taxe de conservation des sols, la taxe de chasse* »⁽¹⁰⁵⁴⁾.

(1048) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 13

(1049) *Idem*, page 16

(1050) *Idem*, page 175

(1051) *Idem*, page 17

(1052) *Idem*, page 213

(1053) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 100

(1054) *Idem*, page 122

À de nombreux endroits du texte d'Henri Lopes, la construction de la syntaxe donne dans l'oralité dans la reprise de propositions. Nous voyons régulièrement le maréchal décliner son identité ainsi : « *Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, fils de NGakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréga* »⁽¹⁰⁵⁵⁾.

Cette manière de faire est typique à certaines traditions ancestrales africaines où il est de bon ton que l'individu en face de vous sache à quelle lignée vous appartenez pour se faire une opinion de vous.

Les noms de vos ascendants, père et mère, en l'occurrence, étaient des points de repère pour l'entourage et des motifs de fierté s'ils avaient posé des actes glorieux ou s'ils étaient nés nobles. C'est d'ailleurs ce panégyrique qui est utilisé par les griots pour chanter les louanges des personnes. Bwakamabé remonte plus loin en citant le nom de son grand-père. Ces noms ont sans doute valeur de logo, fonction de reconnaissance par rapport à ses origines. « *Je ne suis pas n'importe qui* » semble-t-il dire en débitant ainsi ses patronymes.

Une autre incursion dans le champ de l'oralité concerne le choix pour les répétitions à l'instar du conteur qui, pour rappeler certains points à son auditoire les reprend, en agrmente son récit, le ponctue de ces différents extraits.

La mauvaise diction de Tonton qui est dénoncée par le narrateur en est un exemple : « *Différenciant bien les é des è et des ai d'une part, les au des o d'autre part, les i des u enfin, relevant la tête de temps à autre pour regarder la salle* ». On retrouve cet extrait, entre autres, aux pages 88, 124 et 129.

(1055) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 120

À la page 120, reviennent de façon régulière ces segments de phrases :

« *Le jeune compatriote directeur de cabinet touchait son front et faisait la grimace. Ni l'eau, ni le vin, ni les feuilles ne savaient soulager ce mal-là* »⁽¹⁰⁵⁶⁾ ; « *Le jeune compatriote directeur de cabinet, lui. Ni l'eau, ni le vin, ni les feuilles* »⁽¹⁰⁵⁷⁾ ; « *Le jeune directeur de cabinet a une migraine qu'il n'arrive pas à soulager* »⁽¹⁰⁵⁸⁾.

Le message est le même mais il est cependant réitéré trois fois.

On retrouve des redites qui varient à une phrase près et qui reviennent d'une page à l'autre.

À la page 206, par exemple, le narrateur parlant de Bwakamabé nous dit :

« *Il bénit la foule de sa queue de lion. Et il parle. Il dit merci, merci, merci, vraiment merci beaucoup* »⁽¹⁰⁵⁹⁾.

À la page 207, nous retrouvons plutôt : « *Il dit merci, merci, merci vraiment, merci beaucoup. Il dit la joie du père de retrouver ses enfants* »⁽¹⁰⁶⁰⁾.

Dans ses pages lyriques, on remarque également la récurrence de cette proposition : « *Ses cheveux plus noirs que mon visage, lisses comme une crinière de jument et qui se terminaient par ce mouvement de virgule remontant à mi-cou* »⁽¹⁰⁶¹⁾.

(1056) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 120

(1057) *Idem, Ibidem*

(1058) *Idem, Ibidem*

(1059) *Idem*, page 206

(1060) *Idem*, page 207

(1061) *Idem*, pages 96 – 127

Toutes ces répétitions dont nous venons de faire cas chez nos trois auteurs impriment un certain rythme à la narration, éveillent l'intérêt du lecteur tout en instaurant une sorte de communication entre le narrateur et lui. Nous soutenons également que la propension de ces écrivains pour la répétition trouve sa source dans la culture d'oralité de laquelle ils sont issus. C'est dans cette optique que nous parlons de ressourcement des écrivains qui reproduisent des éléments d'oralité à l'écrit.

En définitive, l'étude de l'expressivité de notre corpus nous montre bien que le roman de la seconde génération est un carrefour d'innovations esthétiques.

L'analyse de l'origine du vocabulaire a montré que les écrivains font feu de tout bois. Ils puisent aussi bien dans leur langue maternelle que dans la rue. Non satisfaits de l'existant, ils s'octroient la liberté de s'affranchir totalement de scrupules et créent selon leur sensibilité, suivant leur imaginaire, de nouveaux mots. La qualité de leur vocabulaire les met en porte-à-faux avec leurs aînés qui avaient adopté une manière d'écrire «correcte». Eux, versent, sans complexe, dans la vulgarité et la familiarité.

Au niveau de la syntaxe, on remarque encore et toujours que le souci premier de nos romanciers est de créer, de bouleverser les règles grammaticales. Ce bouleversement est parfois la résultante de la traduction littérale de leur langue maternelle en français. Ils touchent également à l'oralité avec le phénomène des répétitions si cher au conteur africain.

Au niveau de l'expressivité de leurs œuvres, les écrivains de la seconde génération ne sont donc pas sur la même longueur d'onde que leurs devanciers.

Un dernier point a enfin retenu notre attention par rapport au thème traité; c'est cette manière consciente ou non qu'ont nos écrivains d'emprunter à des littératures déjà existantes. C'est le phénomène de l'intertextualité que nous allons développer dans la deuxième moitié de cette partie sur les novations linguistiques.

CHAPITRE 2: INTERTEXTUALITE

Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et Henri Lopes ont, à divers endroits de leurs textes, effectué un travail de seconde main en empruntant, consciemment ou non, à des textes qui ont préexisté aux leurs.

À ce niveau, il est bon de rappeler que l'intertextualité, d'une manière générale est, selon la définition de Gérard Genette, une « *relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes...le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre* », l'intertexte étant, selon Michel Riffaterre « *la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie* ».

Il s'agira donc pour nous, de rechercher dans notre corpus, la présence d'autres textes, que ce soit une allure, de simples mots ou des passages entiers au moyen de la comparaison littéraire.

Rappelons également qu'au niveau des formes de l'intertextualité, on distingue l'intertextualité interne qui établit la relation entre les textes d'un même auteur et l'intertextualité externe qui, elle, renvoie aux textes d'autres auteurs mais aussi à des textes non littéraires, parlés ou écrits « *étroitement associés aux sociolectes existants et à des intérêts collectifs* ».

Comme formes également de l'intertextualité, nous rappellerons les intertextes explicites qui établissent des liens assez clairs entre les textes. Les intertextes explicites réfèrent à la réécriture dont la citation, aux références, aux sources ainsi qu'à l'imitation. Tandis que les intertextes implicites réfèrent au ton, à l'allure générale d'un texte, l'importance accordée à certains centres d'intérêt, le respect de certains principes de composition.

En ce qui nous concerne, nous relèverons quatre (4) pistes d'emprunt dans notre corpus : dans le cadre de l'intertextualité externe, la citation directe, les condensés mythiques concernant l'image du Noir dans la littérature occidentale ; les Écritures Saintes et les écrits des prédécesseurs et l'intertextualité interne.

Nous allons donc explorer ces pistes une à une.

Toutefois, nous tenons à signaler que les références que nous relevons sont fonction de notre propre background qui a ses limites.

Ainsi, peut-être d'autres allusions nous échapperont-elles. Ce travail serait dans ce cas une piste indicative pour la mise en lumière de l'effectivité de l'intertextualité dans les textes que nous avons choisis pour ce travail.

1 – L'INTERTEXTUALITÉ EXTERNE

A- LA CITATION DIRECTE

Dans *Monnè, outrages et défis*, on relève, cité en italique, le titre d'un journal de l'époque relatant les événements de Soba : « *Les chroniques coloniales de l'époque signalent une catastrophique épidémie de méningite en Afrique occidentale* »⁽¹⁰⁶²⁾. Le narrateur a repris intégralement le titre de ce périodique, sans en modifier un seul terme, ce qui explique qu'il soit en italique. On a là un intertexte explicite avec source indiquée.

Dans cette rubrique, nous inscrivons également l'emprunt par Sony Labou Tansi de l'expression qui a fait la célébrité de l'écrivain Ahmadou Kourouma, en l'occurrence, l'expression « la bâtardise ». On retrouve cette expression et ses dérivés qui constituent l'un des attributs du roman *Les Soleils des indépendances*, dans *La Vie et demie* où elle connaît divers avatars.

À la page 39, elle prend la forme de « bâtards des bâtards » et à la page 186, celle de « bâtard des bâtardises ».

Il est à relever que ces expressions, même si leur auteur n'est pas nommément cité, sont mises entre guillemets pour sans doute indiquer au lecteur que cette expression n'appartient pas au narrateur de *La Vie et demie*. Ceci est ce que nous qualifions d'« emprunt notoire » dans la mesure où le monde littéraire africain en connaît l'auteur.

C'est la raison pour laquelle nous l'avons considérée comme une « citation directe », un intertexte explicite.

Pour Mwamba Cabakulu, Sony Labou Tansi fait ainsi preuve d'une grande humilité et d'ouverture d'esprit par un clin d'œil adressé à l'initiateur du « Nouveau roman africain » : Ahmadou Kourouma.

(1062) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 204-205

Il en va de même avec l'emprunt qu'Henri Lopes effectue chez Sony Labou Tansi. Il lui emprunte une expression qui a fait sa célébrité, en l'occurrence « la vie et demie » : « *Vous allez croire (dit-il – que je me vante, mais je vous assure qu'alors, c'était vraiment ce qu'on appelle « la vie et demie » comme je l'ai lu quelque part depuis lors* »⁽¹⁰⁶³⁾.

Le caractère connu de l'expression et de son auteur nous fait dire que Lopes cite directement son homologue. C'est un intertexte explicite facilement identifiable. D'ailleurs, la dernière partie de l'élément que nous venons de citer reconnaît d'emblée l'allusion à un texte déjà existant.

À part ces allusions claires à des textes et des auteurs connus, tous les autres intertextes dont il sera question dans la suite de ce chapitre sur les apparentements intertextuels de notre corpus, seront des allusions à du déjà vu, entendu ou lu. Les référents ne seront pas aussi explicites que dans ces cas. Nous allons donc tout de suite parcourir les condensés mythiques pour savoir de quoi il retourne.

B – LES CONDENSÉS MYTHIQUES

Les narrateurs de *Monnè, outrages et défis* et du *Pleurer-rire* charrient dans leurs récits de nombreux mythes en rapport avec la représentation que se fait l'Occident du personnage du Noir.

La plupart de ces mythes qui circulaient sur les Noirs ne se sont cristallisés qu'à partir de récits de voyage de coloniaux venus vérifier de visu ce qui se disait dans l'arrière-pays. Ces mythes sont récupérés et réintégrés dans notre corpus. À quelle fin ? Pourquoi Ahmadou Kourouma, un Ivoirien et Henri Lopes un Congolais font-ils ressurgir des clichés coloniaux qui ont aidé à véhiculer une image dépréciative du Noir ?

Nous allons tenter de répondre à ces questions après une mise en regard de nos textes avec ceux qui servent de sources.

(1063) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 195

L'on disait, au XIX^{ème} siècle, que les Noirs étaient paresseux, voleurs, menteurs et licencieux. Une voix autorisée de ce siècle, en l'occurrence le Père Charlevoix affirmait en catégorisant les Noirs : « *Les Bambaras sont voleurs, les Congos fort bons pêcheurs, désertent aisément, les Mandingues sont cruels, enfin les Nègres créoles ne tiennent de leur père que l'esprit de servitude et la couleur* »⁽¹⁰⁶⁴⁾.

Dans *Monnè, outrages et défis*, le narrateur, récupérant ce mythe affirme: « *Les Sénoufos et les Malinkés de Soba même doublement payés, refusent de travailler. Ils n'aiment que la fainéantise, le vol, le mensonge et la débauche* »⁽¹⁰⁶⁵⁾.

Pour stimuler le colonisé qui « *n'a pas un poil dans la main mais une canne, un arbre (...) un chêne centenaire d'Amérique* »⁽¹⁰⁶⁶⁾ pour être précis, il faut le chicotter. D'où l'usage du fouet pendant la colonisation. Les personnages de Kourouma et de Lopes sont bien d'accord avec cette théorie. Le narrateur de Kourouma affirme :

« *Nous les Noirs, nous avons été mal fabriqués : il faut nous chicotter au rythme des tam-tams pour nous faire bien travailler. C'est à se demander si Allah ne nous a pas créés après les autres races et par dérision. Ces dernières réflexions (ajoute-il) ne sont pas les dires du Blanc ; elles sont mes propres exégèses* »⁽¹⁰⁶⁷⁾.

Chez Lopes, Tonton Bwakamabé recommande même « *les méthodes d'Indochine et d'Afrique du Nord* »⁽¹⁰⁶⁸⁾ pour venir à bout de la paresse congénitale du Noir.

(1064) Drissa Diakité, « les récits de voyage du XIX^e siècle : image des Noirs occidentaux » in *Notre Librairie* n°90, octobre – décembre 1987, page 26

(1065) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 256

(1066) Albert Memmi, *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1962, page 96

(1067) *Idem*, page 66

(1068) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 209

Le colonisateur faisait encore une autre distinction entre les Nègres. Pendant longtemps, l'Europe a enfermé l'Afrique noire dans une division manichéenne : d'un côté, il y avait le bon nègre, le nègre docile, dévoué au Blanc, fidèle serviteur, prêt à tout accepter du Blanc, même les mauvais traitements.

Ce Nègre manifestait une volonté déclarée d'assimiler la civilisation européenne. Les Blancs appelaient ce fantoche « un bon Nègre » ; les Africains francophones l'appellent un « béni oui-oui » et les anglophones un « yes-man ».

De l'autre côté, le mauvais nègre était sale, sauvage, rebelle à toute tentative de « civilisation ».

Un narrateur du *Pleurer-rire* nous parle d'un personnage, Boubeu, en ces termes : « *Pourtant, je vous le dis, c'est un cœur d'or, Boubeu. Le sens de la bonté nègre, tel qu'on le clame dans les discours et comme on en a perdu la manière* »⁽¹⁰⁶⁹⁾.

La « manière perdue » par le Nègre fait clairement référence à cette « bonté » nègre quand celui-ci représentait une main-d'œuvre taillable et corvéable à merci.

Malgré tout, certains Blancs, magnanimes, comme le Commandant Héraud de Monnè, *outrages et défis*, trouvent que « *le Noir est naturellement gentil, bon et obéissant* »⁽¹⁰⁷⁰⁾.

Il n'y a que la saleté qui peut noircir un corps. Exit l'explication scientifique qui affirme que les Noirs ont dans leur gène la mélanine, cette substance qui colore la peau.

Un dernier exemple s'offre à nous avec le mythe sur l'odeur du Nègre. Pour certains Occidentaux, si le Noir est noir, c'est qu'il est sale. Au-delà de toute pensée rationnelle, sévit l'idée profondément ancrée d'un corps sale. Intrinsèquement sale.

(1069) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 150

(1070) *Idem*, page 219

Et Jean-Claude Charles nous apprend qu' « *Au-delà des rigoureuses observations médicales des progrès scientifiques du XX^e siècle, les mentalités en sont restées au délire* »⁽¹⁰⁷¹⁾.

Chez Kourouma, on nous présente un Européen qui n'a « *jamais pu se faire à la puanteur du Nègre* »⁽¹⁰⁷²⁾ et chez Lopes, le narrateur affirme, péremptoire : « *À cette époque, aucun Oncle n'aurait laissé un indigène s'approcher de lui et encore moins le toucher. (...) Les macaques étaient sales et même lavés, ils pouaient le musc qui risquait à faible distance, de se coller à la peau blanche* »⁽¹⁰⁷³⁾.

Avec le terme « macaques », la relation est faite entre l'homme noir et le singe. Et au XIX^{ème} siècle, les comparaisons allaient bon train. On parlait souvent de masque simiesque en désignant le faciès du Noir. On comparait les paumes, des plantes des pieds, de la langue et des yeux du singe avec ceux des Noirs. Comme la couleur rose des paumes, des plantes de pied et de la langue tranchent sur la couleur noire du singe et effraie plus ou moins, c'était ainsi que le Noir était fiché : il ressemblait à cet animal effrayant. On ne comprenait pas que certaines parties de leur corps soient d'une autre couleur que celle de leur peau. Tout devait être absolument noir sur le Nègre pour rester dans la logique.

Les auteurs brodent autour d'autres mythes dans leurs textes tels que celui du soleil d'Afrique assimilé à l'enfer, la couleur noire, couleur maléfique, la sexualité débridée du Nègre, son goût pour le clinquant etc.

On peut révéler au passage que le soleil d'Afrique était insupportable pour les « organes des Européens » comme l'écrit Pierre Loti dans son *Roman d'un Spahi*. Ce soleil qui brûle aussi fortement qu'un feu ne peut être comparé qu'au feu de l'enfer et l'Afrique elle-même à cet enfer.

(1071) Jean-Charles Charles, *Le corps noir*, Paris, Seuil, 1990, page 118

(1072) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 118

(1073) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 37

La couleur noire, elle, tire son origine maléfique du fait que Cham, un des descendants de Noé, personnage biblique, ait vu son père nu. Cham a été maudit pour cela. Or Cham était noir. Ainsi, toute sa descendance, constituée par les Noirs, a été maudite.

On avait aussi coutume de dire que le Nègre est licencieux, qu'il passe le clair de son temps à s'adonner aux orgies sexuelles.

Tous ces mythes péjoratifs sont repris aujourd'hui avec plus ou moins de bonheur par nos écrivains.

Mais nous nous arrêtons aux exemples précédents pour essayer de tirer des conclusions de cette reprise en compte de clichés qui ne servent pas les Africains alors que nos écrivains sont eux-mêmes des Africains.

Tout Africain qui lirait ces écrits se sentirait gagné par une révolte intérieure. On a l'impression que les narrateurs abondent dans le sens de ces clichés coloniaux, leur donnant raison.

Le narrateur de Kourouma qui affirme que le Noir refuse le progrès, revendique ses propos, qui dit que ces affirmations sont le fruit de ses propres exégèses c'est-à-dire que ce ne sont pas les dires d'un Blanc, de quelqu'un qui aurait une connaissance superficielle des Africains mais c'est le résultat des observations d'un Noir, largement imprégné des réalités africaines et ses conclusions rejoignent des thèses défendues en leur temps. Il confirme en fait leur véracité.

Ainsi, les pensées du Blanc depuis le XVIII^e siècle concernant le continent noir, sont reprises en bloc dans ce livre.

Vu sous cet angle, on pourrait avancer que Kourouma et Lopes vont à l'encontre de l'idéologie des romans de la première génération pour qui défendre le statut du Noir, combattre les condensés mythiques véhiculés sur lui à travers le temps, étaient des chevaux de bataille, des priorités mêmes.

Pourtant, on peut, à y bien regarder, ou à y bien lire, arguer que les écrivains ironisent plutôt. Ils cherchent à provoquer des sursauts d'orgueil chez les uns et chez les autres en faisant semblant de confirmer ce qui s'est toujours dit sur eux.

Nous pensons que ces auteurs sont parfaitement au fait de ces clichés qui circulaient sur les Noirs à une certaine époque. Sinon, ils n'en feraient pas cas.

En tant qu'Africains, ils n'ont aucun intérêt à reprendre ces clichés à leur propre compte. Ils ne devaient en tirer aucune fierté puisqu'ils sont à la limite de l'injure. Mais ils choisissent de les faire ressurgir, de les ressasser, tout en sachant que les lecteurs africains ne peuvent qu'en être frustrés. Mais aussi, ce sont les grandes frustrations qui créent les grands sursauts, qui parviennent à désiller les gens et parfois à réveiller ceux qui dorment. En traitant leurs congénères de paresseux, de lubriques et d'autres vocables tout aussi déplaisants les uns que les autres, les auteurs ont à coeur de dire : « Voici ce qui se dit des Africains. Il faut que vous inversiez l'ordre des choses ». Cette inversion de l'ordre des choses sous-tend, par exemple, que le Noir se mette au travail, afin de participer effectivement au développement de son environnement à petite échelle et partant au phénomène de la mondialisation à plus grande échelle.

Dans cette optique, l'ironie de ces écrivains devrait avoir un effet positif sur leurs peuples.

À la suite des condensés mythiques, nous allons focaliser notre étude sur les connexions entre nos œuvres et les Écritures Saintes car nous y avons décelé des recours aux textes de religions révélées telles que le Christianisme et l'Islam.

C– LES ÉCRITURES SAINTES

Certains passages des textes qui nous intéressent renvoient au texte sacré qu'est la Bible.

Dans *Monnè, outrages et défis*, le passage concernant la tuerie des enfants de sexe mâle par un roi qui refuse de céder son trône, nous renvoie à l'attitude du roi Hérode apprenant la venue au monde du futur roi des Juifs, qui donne l'ordre de tuer tous les garçons de Bethléem et des environs. Dans ce cas précis, l'hypertexte qui est le texte de Kourouma nous dit ceci :

« *La succession des Kéïta, la confirmation tous les sept ans de leur pouvoir ne furent pas toujours paisibles : une fois, une génération sortante envisagea de découronner la dynastie des Kéïta, Bamory, le Kéïta, régnant d'alors, refusa d'abdiquer et fit assassiner dans la nuit tous les garçons sénoufos de la génération par leurs collègues du clan des Malinkés* »⁽¹⁰⁷⁴⁾.

Ce passage est calqué et adapté au contexte sociologique du livre. La référence est en tout cas sans ambiguïté.

Dans les deux cas, ce sont des enfants de sexe mâle qui sont tués parce qu'un roi veut protéger son trône. L'adaptation est de mise : les garçons sénoufos remplacent, dans le texte de Kourouma, les garçons juifs de la Bible.

De même, chez Sony Labou Tansi, certaines propositions ont des accents bibliques.

A l'instar de la Bible qui nous présente l'Histoire du monde comme étant marquée au départ par le sceau d'un désordre phénoménologique, le texte de *La Vie et demie* s'ouvre sur « *la vision d'un désordre phénoménologique*

(1074) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 191

qui préexiste à toute l'Histoire, caractérisée par l'absence de tout repère ou disons plutôt la négation de tout repère spatio-temporel »⁽¹⁰⁷⁵⁾.

De fait, le récit commence ainsi : « *C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer »⁽¹⁰⁷⁶⁾.*

Notion d'un temps flou comme au commencement du monde où le Créateur n'avait pas encore parfait son œuvre qu'il accomplira en six jours.

De même, le segment phrastique « *Voici l'Homme »⁽¹⁰⁷⁷⁾ rappelle le « *Ecce homo* » des paroles de Judas dans la Bible.*

L'allusion aux passages bibliques se poursuit avec la proposition « *Malheur à celui par qui le scandale descend »⁽¹⁰⁷⁸⁾ qui est une paraphrase de la phrase biblique « *Malheur à celui par qui le malheur arrive* ».*

Le narrateur précise à cette même page : « *Ce verset, Martial le leur avait des centaines de fois lu et à des centaines d'occasions, et il avait toujours dit «descend » au lieu de « arrive »⁽¹⁰⁷⁹⁾.*

Le narrateur situe le lecteur sur sa source même s'il ne précise pas que ce verset est biblique, le terme « verset » nous indique que les propos proviennent d'un Livre Saint.

L'expression « *pour des siècles des siècles* » abondamment citée dans les prières chrétiennes est utilisée dans la proposition suivante : « *La balle ressortit par la nuque, emportant avec elle dans les vapeurs des champagnes providentiels la tendre existence du colonel pour des siècles des siècles »⁽¹⁰⁸⁰⁾.*

(1075) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 51

(1076) *Idem, Ibidem*

(1077) *Idem*, page 79

(1078) *Idem*, page 53

(1079) *Idem, Ibidem*

(1080) *Idem*, page 133

Enfin, une allusion franche est faite au Christ par le biais d'une comparaison : « *Il avait donc permis à l'enfer de descendre par l'incarnation, de la même manière que le Christ était venu* »⁽¹⁰⁸¹⁾.

Le Pleurer-rire n'est pas en reste dans ces références à la Bible.

C'est le complément circonstanciel de temps dans cette phrase

« *Bwakamabé vive dans les siècles des siècles* »⁽¹⁰⁸²⁾ et les noms utilisés de cette autre proposition : « *Aziz Sonika comparait Libotama à Bethléem, la mère du chef à Marie et celui-ci d'abord à Bonaparte au Pont d'Arcole, puis au Messie, enfin au Roi Christophe et à Napoléon* » qui nous fonde dans cette assertion.

En dehors des mythes et de la Bible, nos auteurs ont recours aux écrits de leurs prédécesseurs. Des incursions conscientes ou inconscientes sont faites dans leurs œuvres pour parachever les textes en notre possession. Nous allons essayer de retrouver certaines sources afin de mettre en exergue l'intertextualité qui fait l'objet de cette partie.

D – LES ÉCRITS DES PRÉDÉCESSEURS

Nous avons décelé des liens intertextuels entre *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma et *NJeddo Dewal* d'Amadou Hampate Ba, *Masséni* de Tidiane Dem et *Les fables* de La Fontaine.

Avec *NJeddo Dewal* d'Amadou Hampate Ba, le lien hypertextuel concerne l'éternelle virginité des nymphes.

(1081) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 73

(1082) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 207

En effet, tandis que dans l'hypertexte, *Monnè, outrages et défis*, dans une espèce de rêve éveillé, un personnage se voit en train de prendre des bains de parfum avec des nymphettes et en train « *d'honorer ses innombrables épouses blanches que perpétuellement le Tout-Puissant renouvellera vierges* »⁽¹⁰⁸³⁾.

Dans l'hypotexte *NJeddo Dewal*, les jouvencelles se laissent déflorer vers le petit jour et « *ensuite, ayant comme à l'accoutumée recouvré leur virginité, elles se rendirent auprès de leur mère pour la saluer* »⁽¹⁰⁸⁴⁾.

Cette virginité éternellement renouvelée est une inspiration écrite par Amadou Hampaté Ba. Peut-être est-ce un élément appartenant à un conte de la culture de l'auteur, toujours est-il que transposé à l'écrit, ceci est une « marque déposée » de cet auteur. C'est la raison pour laquelle nous disons que si un auteur produit un élément ressemblant, qu'il l'ait fait sciemment ou non, il a eu recours à ce texte, entrant ainsi dans l'intertextualité.

Avec *Masséni*, la relation entre les deux textes concerne la scène où le mari ne trouve pas son épouse « à domicile ».

Comme le chef qui s'était précipité sur Masséni et avait été profondément déçu parce qu'il ne l'avait pas trouvée vierge, le personnage de Kourouma avait « essayé » et s'était aussitôt retiré car « *la grande honte était là. (...) Jamais on ne lui avait livré une jeune fille qui n'était pas à domicile* »⁽¹⁰⁸⁵⁾.

Dans nombre de cultures africaines, dans le temps jadis, ne pas trouver une fille vierge le jour de ses noces constituait une tragédie. Ainsi, la famille considérait cela comme déshonorant. Elle était aussi accablée que la jeune fille, aussi fautive qu'elle. La mère surtout, encourait les foudres de toute la famille et singulièrement du père. On lui reprochait de n'avoir pas su tenir sa fille, de n'avoir pas su l'éduquer.

(1083) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 193

(1084) Amadou Bâ Hampaté, *NJeddo Dewal*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1994, page 127

(1085) Tidiane Dem, *Masséni*, Abidjan-Dakar-Lomé, les Nouvelles Éditions Africaines, 1977, page 96

Dans certaines contrées africaines, la dot était d'autant plus élevée que les parents certifiaient que la jeune fille était intacte.

Certains parents en faisaient même une monnaie d'échange. C'est la raison pour laquelle le fait qu'une jeune fille ait jeté son bonnet par-dessus les moulins avant son mariage constituait une grosse honte pour sa famille. Le fiancé pouvait même réclamer la dot qu'il avait versée, frustré qu'il était de n'avoir pas été le premier, de ne pas pouvoir brandir la jeune fille comme un trophée. On sanctionnait alors la jeune fille mais on recherchait aussi l'auteur du « crime ».

Dans la littérature antérieure à celle que nous étudions et que nous avons eu à compiler, cet état de fait est surtout évoqué dans le célèbre texte de Tidiane Dem, *Masséni*.

Certes, Kourouma aurait pu évoquer une scène semblable sans que l'on ait eu à faire un rapprochement avec un autre texte mais la déception des « victimes » est à quelques mots près décrite de la même façon. De sorte que l'on ne peut lire cette partie sans se remémorer la scène dans *Masséni*, si l'on l'a lu.

En ce qui concerne La Fontaine, l'hypertexte *Monnè, outrages et défis* cite l'hypotexte *Les Fables* en filigrane : « (*Djigui*) tentait en vain de se lever et balbutiait comme un insensé les paroles du lézard lisse dans la fable : « je peux, peux toujours encore ; je reste valable et beau »⁽¹⁰⁸⁶⁾.

Le segment « la fable » désigne de façon sans équivoque le classique de La Fontaine. La source est donc citée de manière expresse.

(1086) Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, page 187

La Vie et demie de Sony Labou Tansi quant à elle, apparaît comme une suite d'agrammaticalités qui laissent transparaître *Cent ans de solitude* et *L'Automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez. S'il y a un modèle qui semble avoir moulé d'une façon déterminante et profonde l'œuvre de Sony Labou Tansi, c'est bien le modèle latino-américain, plus particulièrement l'écrivain Gabriel Garcia Marquez comme nous venons de le dire.

Selon le chercheur Séwanou Dabla,

« *Il est permis de concevoir La Vie et demie comme une manière de synthèse des deux romans (Cent ans de solitude et L'Automne du patriarche) du Prix Nobel Colombien (Gabriel Garcia Marquez) et surtout comme une version réduite et africaine de Cent ans de solitude dans laquelle la forêt équatoriale a remplacé l'Amazonie, les Pygmées les Indiens et qui substitue la puissance étrangère qui fournissait les guides aux multinationales américaines* »⁽¹⁰⁸⁷⁾.

Cette influence se situe à plusieurs niveaux (titre, structure narrative, thèmes, personnages, noms etc).

De *Cent ans de solitude*, Sony Labou Tansi utilise la prose épique « *qui fait de La Vie et demie au même titre que son modèle un théâtre géant qui rappelle largement les fresques rabelaisiennes* »⁽¹⁰⁸⁸⁾ dans l'agrandissement et le fantastique des actions qui les caractérisent.

Dans les deux cas, nous assistons à la description de deux dynasties accablées d'obsessions. Les deux récits sont à caractère généalogique.

Dans *Cent ans de solitude*, il s'agit de la création, de l'apogée et de la décadence du village de Macondo, tandis que dans *La Vie et demie*, il s'agit de la chronique tumultueuse de la Katamalanasia.

(1087) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 228

(1088) *Idem*, page 229

Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi comme dans celle de Gabriel Garcia Marquez, les auteurs dénoncent l'exercice du pouvoir politique qui s'instaure et se consolide par la violence et l'arbitraire. Ces œuvres sont caractérisées aussi par la solitude des dictateurs.

Dans *L'Automne du patriarche* comme dans *La Vie et demie*, la solitude reste le seul refuge des dictateurs qui ne peuvent compter ni sur l'amitié ni sur l'amour de ceux qui les entourent.

Parmi les autres éléments concordants relatifs à ces œuvres, on découvre les personnages, notamment le dictateur, flanqué d'un « bras droit » qui le trahit et d'une mère « inculte » mais affectueuse. Le patriarche, proclamé « Général de l'univers » se réclame d'un pouvoir divin. Un pouvoir sans partage, mais s'appuyant sur le conseiller Roberto de Aquilar qui le trahit finalement. Le patriarche recherche aussi l'aide de sa mère. Cette dernière est présentée comme une femme inculte, quelque peu stupide et ignorante même de la haute position qu'occupe son fils. Elle est proclamée « mère de la patrie ». Sony Labou Tansi reproduit la même figure d'un héros démythifié. Qu'il s'appelle « Guide Providentiel », Martillimi Lopez ou Antoine, il est toujours question d'un dictateur sanguinaire, bouffon et ambitieux. Le dictateur dans *l'État honteux* est aussi trahi par son principal conseiller Vauban.

Dans la pièce *Antoine m'a vendu son destin*, Antoine sera trahi par son ami, le Général Maroni. Dans sa folie des grandeurs, Martillimi Lopez proclamera sa mère « Maman Nationale ». Elle est sa confidente. Comme la mère du patriarche, elle est analphabète. Et le dictateur ne néglige rien pour lui enseigner les rudiments du protocole du palais.

On note également un renouvellement perpétuel de l'action. Les luttes et les guerres sont doublées d'aventures amoureuses parfois immorales mettant aux prises une multitude de protagonistes tous plus déments les uns que les autres. De fait, tous recommencent inlassablement ; les mêmes comportements sont repris de père en fils. Les personnages poursuivent les mêmes rêves sur un temps forcément indéfini qui installe ces deux récits dans le mythe.

La narration elle-même, sensiblement identique dans les deux œuvres avec son rythme vif qui multiplie les péripéties vient renforcer cette impression. Les étiquettes de réalisme magique ou de réel merveilleux qui désignent non seulement un essai d'adaptation à la prose, des ressources stylistiques propres à la poésie mais encore une vision mythique hallucinée de la vie la plus quotidienne conviennent aux deux romanciers.

Même la manière de nommer les personnages du romancier congolais (sonorités hispaniques) s'identifie à celle du romancier colombien. Les « Chaïdana, Patatra, Layisho » de *La Vie et demie* s'apparentent bien aux « Aureliano, José Arcadio, Ursula » de *Cent ans de solitude*.

La ressemblance de la désignation des noms sera plus manifeste dans l'appellation de la dynastie des Guides. Aux Aureliano Le Second, Aureliano Le Triste dans *Cent ans de solitude* répondront Jean Calcaire, Jean-le-simple, Jean quarante sept etc dans *La Vie et demie*. Ce qui est « embrouillamini volontaire »⁽¹⁰⁸⁹⁾ chez Marquez par la réutilisation des mêmes prénoms dans une famille prolifique devient chez Labou Tansi « exploitation mécanique et hallucinante du calendrier, de l'alphabet et de l'ordinateur »⁽¹⁰⁹⁰⁾. En outre,

« les étiquettes de réalisme magique ou de réel merveilleux qui désignent non seulement un essai d'adaptation à la prose des ressources stylistiques propres à la poésie qui nous offrent encore une vision hallucinée de la vie la plus quotidienne conviennent aux deux romanciers »⁽¹⁰⁹¹⁾.

Les motifs et les images créés par Gabriel Garcia Marquez et reproduits par Sony Labou Tansi le sont avec de très légères modifications.

(1089) Daniel Henri Pageau, « Entre le renouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ? », in *Notre Librairie N°79*, Paris, Clef, janvier-mars 1985, page 35

(1090) *Idem, Ibidem*

(1091) Jacques Joset, *La littérature hispano-américaine*, Paris, PUF, 1972, page 105

La comparaison de quelques motifs pourrait nous édifier. Nous prendrons trois exemples : celui du filet de sang, celui de la couleur bleue et de l'ogre super-mâle, bien qu'il y ait beaucoup d'autres motifs de comparaison.

Dans l'hypotexte *Cent ans de solitude*, le filet de sang

« passe sous la porte, traverse la salle commune, sort dans la rue, prend le plus court chemin parmi les différents trottoirs, descend les escaliers et remonte des parapets, longe la rue aux Turcs, prend un tournant à droite, puis un autre à gauche, tourne à angle droit devant la maison des Buendia (...) et débouche dans la cuisine où Ursula s'apprête à casser trois douzaines d'œufs pour le pain »⁽¹⁰⁹²⁾.

Le filet de sang obtenu à la suite de l'ablation de la langue de Layisho dans *La Vie et demie* emprunte lui aussi un chemin tortueux : « (Il) coula de la cahute au jardin des Perles, traversa la forêt des Méditations jusqu'au lac des âmes simples, arriva au théâtre Pontinacre et s'arrêta devant la galerie des diamants où le guide Jean-Cœur-de-Pierre venait souvent rêver »⁽¹⁰⁹³⁾.

Un autre fait notable, facteur de rapprochement est cette propension pour la couleur bleue. Dans *Cent ans de solitude*, les « premières dispositions (du corregidor) furent d'ordonner qu'on peignît en bleu toutes les maisons pour célébrer la date anniversaire de l'indépendance nationale »⁽¹⁰⁹⁴⁾.

De même, l'hypertexte met en scène un Guide Jean-Cœur-de-Pierre qui, « un jour après son rêve que le bleu était la couleur de Dieu, avait demandé que toutes les maisons de Kawangotara » soient peintes en bleu. En la matière, « l'élève » aura dépassé le maître car son personnage préconise que les troncs d'arbres, les voitures, les machines, tout ce qui entrait dans le pays devait être peint en bleu. « On parlait même de produire un peuple bleu »⁽¹⁰⁹⁵⁾.

(1092) Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968, page 143

(1093) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 84

(1094) *Idem*, page 144-145

(1095) *Idem*, *Ibidem*

Labou Tansi veut rivaliser avec la chronique fabuleuse de Marquez. L'apocalypse qui occupe la dernière page de *Cent ans de solitude* est largement exploitée dans le dernier mouvement de *La Vie et demie*. La guerre africaine devient semblable à la guerre latino-américaine. Au « *Il ne s'est rien passé* » de Marquez répond la défense de parler de la guerre chez Labou Tansi.

Le spectre autonome du père chez Marquez devient le spectre omniprésent de Martial. L'énigmatique Melquiades de Marquez peut être comparé à l'homme en cage, Layisho, mémoire vivante et jusqu'à un certain point, garant de l'histoire.

Enfin, notre dernier exemple est celui de l'ogre super-mâle.

Comme José Arcadio Buendia de *Cent ans de solitude*, qui « *exhibe sur le comptoir son invraisemblable virilité entièrement tatouée d'un entrelacement d'inscriptions en bleu et rouge, rédigées en plusieurs langues* »⁽¹⁰⁹⁶⁾, un des Guides de *La Vie et demie* « *voulait impressionner son épouse par son corps broussailleux comme celui d'un vieux gorille et par son énorme machine de procréation taillée à la manière de celle des gens de son clan et boutonnant sous de vastes cicatrices artistiquement disposées en grappes géométriques* »⁽¹⁰⁹⁷⁾.

En ce qui concerne les points communs entre *La Vie et demie* et *L'Automne du patriarche*, on peut noter une description minutieuse des exterminations, des abus sexuels, des protections étranges dans le cadre du néo-colonialisme, une torture anthropophage des opposants au régime, les longévités excessives, les grossesses anormalement longues, les concours de bouffe, les marques indélébiles sur la peau pour ne citer que ces motifs de ressemblance.

(1096) Cité par Jean Rohou, *Les Études littéraires, Méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993, page 148

(1097) Marie Claude Jacquey, « Henri Lopes, africain, métis et congolais » in *Notre Librairie* n°83, 1986, page 51

Qu'est-ce qui explique que Sony Labou Tansi ait tant emprunté à l'atmosphère des œuvres de Garcia Marquez ? Peut-on encore parler d'originalité en ce qui concerne *La Vie et demie* après tant d'emprunts ? On serait en effet tenté d'avancer que ces ressemblances avec l'œuvre de Gabriel Garcia Marquez relativisent l'originalité de Sony Labou Tansi. Cependant, l'affirmer serait ignorer combien est fréquente la pratique de la notion d'intertextualité. Paul Valéry écrit justement : « *Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé* »⁽¹⁰⁹⁸⁾.

Daniel Henri Pageau estime que « *Labou Tansi a trouvé dans Marquez un maître de style (prolifération verbale, style hyperbolique), un maître du fantastique* »⁽¹⁰⁹⁹⁾ et il est curieux de noter à quel point, poursuit-il le « *réalisme magique africain est mis en parallèle à présent avec la réalité merveilleuse américaine* »⁽¹¹⁰⁰⁾ : confrontation à poursuivre et pas seulement pour nourrir la critique. « *Marquez comme Labou Tansi, présentent au lecteur moderne l'épopée d'un continent* »⁽¹¹⁰¹⁾ conclut-il.

Pour Sylvain Mbemba, le génie de Sony Labou Tansi réside dans l'art de la recombinaison littéraire car « *Il (Sony Labou Tansi) écrit en inventant (et) il invente en écrivant* »⁽¹¹⁰²⁾. Selon lui, l'invention se rattache à l'usage ingénieux de formes déjà existantes qui sont recomposées autrement qu'elles ne l'étaient tandis que la découverte est le fait de trouver quelque chose là où il n'y avait rien auparavant. Pour lui donc, Sony porte en lui ces deux dimensions. Il semble donc que ces imitations trouvent une explication dans le contexte géographique, historique, culturel et linguistique propre et commun à l'Afrique et à l'Amérique latine.

(1098) Cité par Alain Brezault ; Gérard Clavreuil, *conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, page 91

(1099) Daniel Henri Pageau, « Entre le Renouveau et la modernité ; vers de nouveaux modèles ? in *Notre Librairie* N°79, Paris, Clef, janvier-mars 1985, page 35

(1100) *Idem, Ibidem*

(1101) *Idem, Ibidem*

(1102) Sylvain Mbemba, « Sony Labou Tansi et moi », in *Equateur* N°1, Novembre 1986, page 27

L'écrivain Henri Lopes a peut-être raison d'apporter cette nuance :

« Il y a certainement un sentiment commun entre l'Amérique latine et nous. Les uns et les autres nous sommes, si vous voulez, des nations relativement récentes. (...) Ensuite, en Amérique latine comme chez nous, nous nous exprimons dans une langue au départ européenne (...) il y a eu en plus (...) des traditions qui sont les mêmes, celles de l'oralité. Il est certain que Sony Labou Tansi a été fasciné et est encore fasciné par Gabriel Garcia Marquez. Je ne pense pas qu'il l'imité, mais disons qu'ils ont des voix qui se ressemblent »⁽¹¹⁰³⁾.

Pourtant, Sony Labou Tansi ne cite pas ses références, ses sources. Il adopte même une attitude ambiguë vis-à-vis du sud-américain. Tantôt, il se défend de s'être placé dans le sillage du romancier colombien, d'avoir subi son ascendant en évoquant les caractères communs aux univers sud-américain et centrafricain :

« L'Amérique du sud c'est l'Afrique avec trois cents ans d'un mariage raté avec l'Europe. Je crois que l'Evêque Christophe Colomb qui a béni cette union ne doit pas être en paix dans sa tombe. Or, l'Afrique risque d'être une autre Amérique latine. Pour le reste, je crois que le progrès consiste à ne pas s'éloigner de la terre inutilement »⁽¹¹⁰⁴⁾.

Mais tantôt, il réaffirme cette influence de la littérature sud-américaine :

« L'Amérique latine me met à l'aise par son côté tumultueux de la vie. Je me retrouve dans certains romans latino-américains du fait de notre communauté géographique par rapport au gigantisme des éléments nationaux »⁽¹¹⁰⁵⁾.

(1103) Cité par Alain Brezault ; Gérard Clavreuil ; *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, page 91

(1104) Sony Labou Tansi, « Sony Labou Tansi : un homme à la recherche de l'homme perdu » Entretien recueilli par Alphonse Ndanga-Konga, in *Recherche, Pédagogie et Culture*, n°64, 1983, page 76

(1105) Cité par Mwamba Cabakulu, *Introduction à l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Saint-Louis du Sénégal, Xamal, Collection Interdisciplines, série 1, 1995, page 49

Pour Serge Mbourra, la rencontre littéraire avec Gabriel Garcia Marquez aura été vécue par Sony Labou Tansi sur le mode de la « *révélation biblique* »⁽¹¹⁰⁶⁾. Dans cette logique, avec *La Vie et demie*, Sony Labou Tansi aurait fait du Marquez sans le dire.

On peut supposer que certains modèles latino-américains, par la négation ou le refus de la modernité sont en passe de s'enraciner en Afrique, opérant un cheminement inverse à la Traite séculaire. C'est l'opinion de Tierno Monémembo lorsqu'il réfléchit aux convergences entre les deux continents :

« Les situations de ces pays sont assez proches c'est-à-dire qu'il y a toute une angoisse sociale et une sensibilité populaire qui se retrouvent et peuvent donner quelque chose de merveilleux. La littérature latino-américaine a beaucoup avancé dans l'exploration de ce merveilleux-là. La littérature africaine y parviendra, j'en suis sûr, très bientôt, et c'est à ce niveau qu'il y a un point de rencontre »⁽¹¹⁰⁷⁾.

Parfois encore, Sony Labou Tansi reconnaît franchement avoir eu connaissance des textes du Colombien. S'adressant à son ami Sylvain Mbemba, il lui dit : *« J'aimerais que tu me dises comment tu vois La Vie et demie. J'ai acheté « L'Automne du patriarche ». J'ai lu ça en deux jours. C'est fantastique ce con de Garcia Marquez (...). Un jour, il faut qu'on écrive comme nos bons cons-là »*⁽¹¹⁰⁸⁾.

À la lecture du livre de Marquez, Sony Labou Tansi avait donc déjà plus ou moins l'intention d'imiter cet auteur. Mais peut-être aussi qu'il a tellement épousé l'écriture du Colombien qu'il s'est mis à l'imiter en divers endroits sans en être réellement conscient ? Dans ce cas-là, ne pourrait-on pas dire que les livres de Marquez ont impressionné Sony Labou Tansi au sens où l'on dit que la pellicule photographique est impressionnée par telle ou telle image ?

(1106) Cité par Jean-Michel Devésa, « Sony Labou Tansi, les règles scolaires du bien-écrire », in *Notre Librairie* N°90, octobre-décembre 1987, page 222

(1107) Daniel Henri Pageau, « Entre le Renouveau et la modernité ; vers de nouveaux modèles ? in *Notre Librairie* N°79, Paris, Clef, janvier-mars 1985, page 35

(1108) Sylvain Mbemba, « Fragments de lettres à un ami : un choix de Sylvain Mbemba », in *Equateur* N°1, Novembre 1986, page 27

En tout état de cause, avec l'hypertexte *La Vie et demie* créé par Sony Labou Tansi, le modèle est bien vite dépassé et l'auteur donne une nouvelle version, entièrement revue et stylisée par son auteur. Au demeurant, il est heureux de remarquer que « *le cas de Sony Labou Tansi se démarque bien de l'exotisme de Dadié ou des emprunts romantiques d'Ousmane Socé et curieusement, jamais n'apparaît l'inauthenticité* »⁽¹¹⁰⁹⁾.

C'est de ce phénomène de « *contaminatio* » comme le nommait Cicéron, c'est-à-dire la transposition d'œuvres grecques dans la langue et la vie latines, que naissent les grandes œuvres.

Au XVI^{ème} siècle, Joachim Du Bellay, Pierre de Ronsard et les autres poètes de la Pléiade ont voulu faire de même pour enrichir le français et favoriser l'essor d'une grande littérature. Voilà pourquoi Du Bellay a, dans *La deffence et illustration de la langue françoise*, commencé par exposer le dessein des Latins :

« *Immitant les meilleurs auteurs grez, se transformant en eux, les dévorant, et, après les avoir bien digerez, les convertissant en sang et nourriture, se proposant chacun selon son naturel et l'argument qu'il vouloit élire, le meilleur auteur dont ilz observoit diligemment toutes les plus rares et exquis vertuz* »⁽¹¹¹⁰⁾.

En tout état de cause, Tchivéla soutient que si l'influence marquésienne est indéniable chez Sony, il est plus « *juste de parler à son sujet de clins d'œil, de tics que d'imitation véritable* »⁽¹¹¹¹⁾. Il renchérit en démontrant que tout se passe comme si la lecture était pour lui un acte d'amour qui le laisse, à la fin, en gestation d'un roman issu de celui « *que ses mains venaient de caresser et dont il pourrait accoucher aisément pour peu qu'il s'y révolte* »⁽¹¹¹²⁾.

(1109) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 203

(1110) Cité par Jean Michel Devésa, « Sony Labou Tansi, les règles scolaires du bien-écrire », in *Notre Librairie* N°90, octobre-décembre 1987, page 222

(1111) Tchitchellé Tchivéla, « une parenté outre-atlantique », in *Notre Librairie, littérature congolaise* N°s 92-93, Paris, Mars-mai 1988, page 31

(1112) *Idem, Ibidem*

In fine, c'est Henri Lopes qui clôt le débat sur la pratique de l'intertextualité étendue : « *On me signale que ce passage rappelle M. Benoist Meshin et, m'étant reporté à la référence, j'avoue mon trouble. (...) je ne déroge rien à M. Benoist Meshin, je lui rends hommage* »⁽¹¹¹³⁾. C'est donc rendre hommage à un écrivain que de l'imiter. On peut être influencé par des auteurs qui se trouvent dans des situations analogues et qui réagissent avec les mêmes sentiments humains. Mais ces ressemblances ne diminuent en rien les qualités de l'œuvre de Sony Labou Tansi. Au contraire, elles témoignent de l'esprit créateur et de l'imagination féconde de l'auteur. Sewanou Dabla lui rend un juste hommage en suggérant de situer son entreprise « *dans le cadre d'une rénovation intellectuelle, rappelant la Renaissance européenne avec, comme pour cette dernière, d'une part la rupture avec les habitudes du moment et d'autre part, l'intérêt pour des œuvres différentes* »⁽¹¹¹⁴⁾.

Sony Labou Tansi est également le fils spirituel de Rabelais. De tous les écrivains contemporains, il est celui qui a le plus mis en scène le corps, en en faisant une arme de subversion contre le pouvoir des tyrans.

Pour l'évoquer, précisons un concept : le bas matériel et corporel emprunté à Mikhaïl Bakhtine. Il s'agit de l'ensemble des symboles renvoyant à la partie inférieure de la topographie du corps humain. Dans son livre consacré à l'œuvre de François Rabelais (1970), il analyse le bas matériel et corporel comme l'héritage de la culture comique populaire dans le texte médiéval. De sorte qu'en célébrant le corps, François Rabelais opère un travail de renversement en ce sens qu'il fait subir au monde hiérarchisé selon « *un axe vertical une inversion où il ne s'agit plus de tendre vers le haut idéal, abstrait, mais de trouver en bas, dans la matière et le corps, la clef du bonheur* »⁽¹¹¹⁵⁾.

(1113) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 232

(1114) *Idem*, page 238

(1115) Boniface Mongo-Mboussa, « Sony Labou Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas », in *Africultures N°19*, Paris, L'Harmattan, 1999, page 20

Sony Labou Tansi opère un renversement identique à celui de Rabelais, mais placé dans le contexte congolais des années 70 où le marxisme est l'idéologie officielle du pays. Le marxisme prône l'avènement d'une future « fratrie » communiste fondée essentiellement sur les notions de convivialité, d'abondance etc.

C'est justement pour s'opposer à cette chimère qui occulte le présent pour se consacrer à un hypothétique futur que Sony Labou Tansi fait l'éloge du corps. Vue sous cet angle, l'exploitation qu'il fait de la problématique du bas matériel et corporel (manger, boire, copuler) apparaît comme une démarche de subversion.

Cette subversion s'opère en premier lieu par le nombre de banquets foisonnants dans *La Vie et demie*. D'une manière générale, ces banquets regroupent autour d'une table des personnages appartenant à des origines sociales diverses. On retrouve là une des caractéristiques du carnavalesque qui est l'élimination provisoire, juste le temps de la fête, des rapports hiérarchiques qui régissent la vie quotidienne. On le voit, par exemple dans *La Vie et demie* où le Guide Providentiel organise dans son palais un banquet pour célébrer sa victoire sur Martial. Banquet éminemment carnavalesque puisque son plat de résistance se compose de la chair de Martial avec sa propre famille comme invités d'honneur.

Cette subversion se donne à voir également à travers les scènes d'orgies que nous décrit Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie*. L'auteur met en scène l'orgie comme en témoigne cette scène de *La Vie et demie* évoquant la copulation du Guide Providentiel Jean-Cœur-de-Pierre avec cinquante vierges.

Avec *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, on relève deux facettes dans le traitement de la Négritude.

Nous avons à l'esprit que pour les écrivains de la première génération, il s'agissait essentiellement de faire connaître l'Afrique, de raconter l'Afrique par des Africains afin de gommer les images erronées fournies à l'extérieur par les récits de voyage d'Occidentaux qui, de par la brièveté de leur séjour, ne saisissaient les cultures africaines qu'en surface.

Il s'agissait donc de donner dans l'éloge exalté, question de défendre et d'expliquer des spécificités culturelles à des étrangers avec si possible des précisions documentaires.

Les écrivains de la seconde génération donnent dans la fonction ethnologique mais avec modération.

Dans son livre, Henri Lopes nous donne par exemple des informations sur l'investiture d'un chef et le pouvoir traditionnel. Cette information est source de connaissances aussi bien pour tout public étranger à cette sphère culturelle car il n'est pas sûr non plus que le public appartenant à cette aire géographique soit au fait de cette coutume réservée aux initiés. En outre,

« Le caractère vraisemblable de ces descriptions suggère aussi fidèlement l'esprit d'une culture comme le faisaient bon nombre de premiers romans africains. Tous, au demeurant, ont émaillé leur récit de ces contes et mythes qui constituent des documents ethnologiques par excellence, pouvant servir encore une fois à cette illustration de la race »

chère aux poètes de la Négritude⁽¹¹¹⁶⁾.

Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est le commentaire du narrateur qui suit immédiatement et qui se moque d'une certaine façon de cette Négritude:

« Moi, je bénissais le ciel de laisser tout cela se passer dans le strict cadre des membres de la tribu, sans aucun regard de Blancs. Même s'il ne s'agissait que de danse, un président et une présidente ne devaient pas faire ça en public.(...) Si les Oncles venaient à avoir connaissance de cela, ils en profiteraient pour dire, une fois de plus, que nous sommes des sauvages »⁽¹¹¹⁷⁾.

(1116) Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, page 232

(1117) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, page 77

À la limite, ce commentaire prône la disparition de ce genre de pratiques. Des échos ironiques de la Négritude, on en relève au hasard des pages. C'est le cas lorsque le narrateur parle des « *écrivains africains dont les poèmes étaient désespérément rédigés dans un charabia qui prétendait à l'inaccessible et dont les pièces de théâtre et romans se complaisaient dans un ton pleurnichard et subversif* »⁽¹¹¹⁸⁾.

Il nous semble que ces poèmes au langage compliqué sont ceux de Senghor et de Césaire. Ici, leur œuvre est estimée puérile.

En dehors de la Négritude, un clin d'œil est fait à l'œuvre de Patrice Lumumba, *Du côté du Katanga*. Elle concilie la vocation lyrique et l'engagement politique des colonisés. Ce chant porté par un mouvement épique tire les conséquences des événements de l'indépendance du Congo. Patrice Lumumba, héros de l'Unité Nationale bien que né au Katanga, un moment Premier Ministre du pays à peine indépendant et exécuté avec la complicité des siens en 1961 : « *On dit qu'un géant / Dans la nuit est tombé / Et l'eau qui tombe des ciels / (...) des fronts / (...) des yeux / Dans le fleuve couleur de thé* ».

Les mêmes vers sont repris en écho dans *Le Pleurer-rire* où le vieux Tiya baptisé « le sage » ou « le lutteur », chez lequel se retrouve la jeunesse turbulente pour recevoir des conseils et analyser la situation politique, après son décès, est célébré en ces termes : « *Un okoumé géant s'est écrasé dans la forêt et tous les animaux se sont tus* »⁽¹¹¹⁹⁾.

À quelques mots près, le texte de Lumumba est convoqué dans *Le Pleurer-rire*. À ce propos, Arlette Chemain s'interroge : « *Ce rappel d'un premier lyrisme n'est-il pas lourd de significations, laissant entendre que l'auteur réintègre et approuve son inspiration passée, se réconcilie avec une partie de lui-même, de son « moi écrivain », selon les termes de Barthes* »⁽¹¹²⁰⁾.

(1118) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1981, page 49

(1119) *Idem*, page 93

(1120) Arlette Chemain, « Chroniques, geste épique, récit symbolique », le roman 1977-1987, in *Notre Librairie* n° 92-93, *Littérature congolaise* Paris, Mars-mai 1988, page 125

Enfin, avec *La Voix oubliée du bonhomme* de Diderot, on relève un prélèvement franc d'Henri Lopes sur un texte antérieur.

Diderot cite Montaigne pour se disculper par rapport aux mots qu'il utilise et qu'on pourrait juger licencieux : « *Lasciva, est novis pagina, vita proba* ».

Dans la même situation, Henri Lopes s'en prend d'avance à ses détracteurs avec les mots de Diderot mais qui sont en fait ceux de Montaigne :

« *Lasciva est nobis pagina, vita, proba* »⁽¹¹²¹⁾. Et il n'occulte pas sa source.

Il révèle que « *Ces mots sont de Diderot, Jacques le Fataliste et son Maître, Paris, 1773 ou 1774 ou 1775* »⁽¹¹²²⁾.

On le voit, l'intertextualité dans *Le Pleurer-rire* fonctionne sur plusieurs registres : tantôt il renvoie à des agrammaticalités, des faits d'écriture qui nous permettent de percevoir un autre texte, tantôt il renvoie à des clichés cultivés au cours des siècles et tantôt, il s'applique simplement à recopier un texte dont il cite ostensiblement la source.

II- L'INTERTEXTUALITÉ INTERNE

Le fil d'Ariane entre les œuvres d'Ahmadou Kourouma demeure l'usage de la phrase malinké fait par l'auteur.

Des *Soleils des indépendances*, *Monnè, outrages et défis* à *Quand on refuse, on dit non*, en passant par *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma a « tordu le cou à la syntaxe française » comme l'ont dit les nombreux critiques qui ont étudié ses livres. Il a traduit le français de manière littérale pour conserver à ses propos toute leur fraîcheur et leur sens initial, estimant que le français n'était pas approprié pour rendre effectivement ce qu'il voulait exprimer. Il y a aussi le fait que chez cet auteur, le temps de la fiction rejoint le temps de l'Histoire, que les espaces convoqués dans le roman contaminent le réel.

(1121) Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1981, page 246

(1122) *Idem, Ibidem*

En d'autres termes, les périodes utilisées sont historiquement vérifiables ainsi que les espaces de la fiction. À cet effet, d'aucuns ont pu parler de « fiction historique », qualifiant l'ensemble des œuvres de Kourouma.

L'Histoire et la langue maternelle de cet écrivain sont donc ses principaux recours.

En ce qui concerne l'intertextualité interne entre les œuvres de Sony Labou Tansi, à la lumière de tout ce que nous avons pu lire, nous avons remarqué beaucoup de ressemblances entre les différents textes.

En premier lieu, nous constatons que chaos, vide, néant et absurdité sont des mots-clés dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. La mort est absurde. L'absurdité de la mort et par conséquent de la vie se retrouve dans toutes les pièces et dans tous les romans de l'écrivain congolais. « *Il n'y a plus d'amour (...) nulle part en ce monde* », ce « *vaste monde fout le camp* » lit-on dans *La Vie et demie* aux pages 9 et 73. Quant aux *Yeux du volcan*, le titre de ce roman a été choisi parce que « notre monde est un volcan. L'Afrique est un volcan. L'avenir de l'humanité est un volcan » et volcan, ici, est synonyme de chaos. « *Mourir, Dieu quelle vacherie monstrueuse* » dit Charlotte à la page 12 de *Monologues d'or et noces d'argent*, la toute dernière pièce de notre auteur.

Sony Labou Tansi fait une incursion dans le monde existentialiste. Le néant et l'absurde qui sont des concepts-clés chez lui, sont des termes éminemment existentialistes. Sony Labou Tansi qui les a beaucoup lus emprunte à Sartre et surtout au théoricien de l'absurde, à l'auteur de *L'Homme révolté*, Camus, de nombreux éléments de sa conception de la mort. L'absurdité de la mort suscitait en effet la révolte chez cet écrivain dont la carte de visite portait la mention : « métier : homme ; fonction : révolté ».

Chez cet écrivain, le personnage du dictateur ou du Guide Providentiel constitue la matière première de son œuvre : son physique, sa subjectivité, ses pensées, son portrait moral sont les mêmes, à peu de choses près, d'un texte à l'autre. Il est présent dans les romans comme dans les pièces de théâtre.

Guide Providentiel dans *La Vie et demie*, Martillimi Lopez dans *L'État honteux*, Mouyabas ou Nioka Musanar dans *L'Anté-peuple*, Lorsa Lopez dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Antoine dans *Antoine m'a vendu son destin* etc.

Ces dictateurs règnent en despotes absolus sur des populations terrorisées. Dans *L'État honteux*, par exemple, Martillimi Lopez exerce sa terreur sur la population en demandant à son colonel ministre des frontières de faire mettre des haut-parleurs dans tous les quartiers, de

« veiller à ce qu'ils fonctionnent pendant que sa hernie fonctionne...pendant qu'ils (le) maudissent et complotent contre (lui), pendant qu'ils (l') insultent au moins qu'ils (l') entendent et que (sa) voix les dévierge, faute d'être aimé qu'au moins (il) soit craint, connu, senti »⁽¹¹²³⁾.

Dans *Antoine m'a vendu son destin*, Antoine défend son pouvoir personnel, illimité et arbitraire : « Mais je vous suggère de savoir qu'on ne s'oppose pas à Antoine ; on ne juge pas Antoine, on ne discute pas avec Antoine, on lui obéit (...) On est avec Antoine. Ou bien on est contre lui »⁽¹¹²⁴⁾.

Ces pouvoirs qui n'acceptent aucune contradiction en arrivent à avoir les mains couvertes du sang de leurs victimes. Martillimi Lopez dans *L'État honteux*, le Guide providentiel dans *La Vie et demie*, Walante dans *Qui a mangé Madame Antoine Bergotha ?* n'ont pas hésité à torturer, à tuer pour prévenir les complots, les coups d'État et pour étancher leur soif de sang. Le sang coule à flot dans l'œuvre de Sony Labou Tansi.

La pièce *La Parenthèse de sang* met justement en relief ce thème du sang. L'on peut lire dans les didascalies, à la fin de la pièce : « le docteur se lève dans ses « non », tout couvert du sang des autres »⁽¹¹²⁵⁾.

(1123) Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981, page 22

(1124) Cité par Mwamba Cabakulu, *Introduction à l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Saint-Louis du Sénégal, Xamal, 1995, page 25

(1125) *Idem, Ibidem*

Ces victimes du pouvoir qui s'opposent à la dictature poussent le peuple à l'action. Ils sont des stimulants, des facteurs de cohésion, de rassemblement du peuple dans la résistance. Pour tout le peuple de la Katamalanasia, Martial fait figure de héros, il est brandi comme un étendard contre le pouvoir tyrannique : il vient les aider à le vaincre grâce à ses pouvoirs surnaturels de revenant. De même, la famille de Libertashio dans *La Parenthèse de sang* est comme gagnée à sa cause par sa mort. Tous se mettent à crier son nom : liberté. Mais la mort de Martial et celle de Libertashio ne servent finalement qu'à faire torturer d'autres gens en leur nom : les membres de la famille de Libertashio seront tous exécutés et quiconque prononce le nom de Martial ou porte sa couleur (le noir de Martial) est de même exécuté. La mort n'entraîne que la mort dans une spirale sans fin. Tout est gagné par la gangrène d'une société chaotique et meurtrière.

De toutes les façons, chez Sony Labou Tansi, la vie ne se termine pas par la mort car ces derniers semblent vivre et avoir leur monde à eux.

À la scène 4 du 1^{er} acte de *Moi, Veuve de l'empire*, apparaît le spectre de Jullius Caïd assassiné au volant d'une toyota rouge qui « se met à klaxonner follement et à tempêter très lourd ». Puis, il prend la parole : « *holà ! les imbéciles / vous n'avez pas fini de me singer* »⁽¹¹²⁶⁾.

Cette apparition est dotée d'une très forte présence visuelle et sonore. Le spectre de Jullius évoque celui de Martial dont la présence est constante et régulière dans *La Vie et demie*. Cet homme qui a subi quantité de morts successives et variées n'en est pas moins vivant et apparaît régulièrement au Guide Providentiel comme à Chaïdana. C'est tantôt le « haut du corps de Martial » qui apparaît au Guide tantôt une marque indélébile du « Noir de Martial » ou bien encore une « gifle magistrale » qui manifeste à Chaïdana la désapprobation de son père. La présence de ce dernier est donc aussi bien visuelle que tactile et le mort a gardé toute sa vigueur.

(1126) Sony Labou Tansi, *Moi, Veuve de l'empire*, in *Avant-scène* n°815, 1987, page 11

Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, la mort est toujours due à un meurtre. *La Vie et demie* s'ouvre sur l'exécution barbare de Martial et s'enchaîne sur des meurtres sans fin.

Dans *Moi, Veuve de l'empire*, Oko Navès orchestre l'assassinat de son cousin Jullius Caïd et immole Oko Brutus.

Il est un autre mode de mise à mort dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : la dévoration. Entourer, encercler l'autre pour le dominer et ne plus être dominé. « *Broie le monstre et bois son sang (...) avant que la brute n'ait bu nos deux avenir* »⁽¹¹²⁷⁾ dit Cléopâtre à Oko Brutus.

Le plus puissant est celui qui dévore le plus de monde.

À ce sujet, il est à noter que les tyrans et les dictateurs sont habituellement ventrus dans l'œuvre de notre écrivain. La soif de puissance s'exprime par une soif de chair et de sang. Nous retournons dans un monde primitif où l'homme est un loup pour l'homme et où on se nourrit de viande humaine. C'est pourquoi l'on peut parler de cannibalisme.

La Vie et demie s'ouvre sur le massacre de Martial par le Guide Providentiel qui oblige ensuite la famille de celui-ci à manger ce qui reste du corps. Les verbes « manger » ; « avaler » ; « dévorer » ; « ronger » ; « mâcher » ; « pâturer » ; « boire » ou « s'abreuver » parcourent toutes les pièces de Sony Labou Tansi, toujours à propos de personnages qui s'en prennent à d'autres.

Ce goût du sang, le caractère sanguin des œuvres de l'écrivain congolais s'exprime d'ailleurs dans les titres mêmes de ses pièces : *La Parentèse de sang*, *Je soussigné cardiaque*. Plus manifeste encore est le titre de la pièce intitulée « *Qui a mangé Madame Antoine Bergotha ?* »

En face des Guides et leurs hommes de main, se défendent tant bien que mal leurs victimes.

(1126) Sony Labou Tansi, *Moi, Veuve de l'empire*, in *Avant-scène* n°815, 1987, page 13

Dans *La Vie et demie*, Martial est le symbole de la résistance et du bon droit. Il est la voix de la conscience qui ne cesse de tourmenter et de torturer le Guide Providentiel : « *Son ombre restera au-delà du corps et marquera les choses et les êtres de son empreinte indélébile* »⁽¹¹²⁸⁾.

Dans *L'Anté-peuple*, le citoyen directeur Dadou représente l'intégrité, l'honnêteté dans une société où les valeurs sont inversées.

Maillot dans *Je soussigné cardiaque*, est une nature forte qui, de refus en révolte, lutte contre l'injustice et l'arbitraire. Il a choisi la voie difficile et dangereuse du refus.

Bien que changeant de nom, tous ces personnages n'en demeurent pas moins les symboles ou les porte-parole de ces victimes qui vivent l'oppression dans leur réalité quotidienne.

Fils de pêcheurs, Sony Labou Tansi rend hommage aux pêcheurs pour leur sens de l'hospitalité. Il en témoigne dans *La Vie et demie* : « *Les pêcheurs auront toujours, dans tous les pays du monde, la réputation d'avoir plus d'humanité que le reste des hommes* »⁽¹¹²⁹⁾.

Ce sont des pêcheurs qui accueillent Dadou et Yealdara venant du Zaïre. Le vieux pêcheur Amando qui prend Yealdara en charge, lui explique la philosophie du monde des pêcheurs : « *Ici, nous sommes en dehors du monde, mais nous sommes heureux. Laissons-leur ce monde-là ! Ici, on a bien de quoi attendre la fin* »⁽¹¹³⁰⁾.

En ce qui concerne les personnages féminins, on voit que de Chaïdana, l'héroïne de *La Vie et demie* à Estina Bronzario, l'étonnant personnage central de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* Yavelde à Yealdara, les deux tentations de Dadou dans *L'Anté-peuple*, les femmes jouent souvent un rôle et même un premier rôle dans les œuvres romanesques de Sony Labou Tansi.

(1128) Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier international, 2002, page 72

(1129) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 76

(1130) Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, page 150

Chaïdana est une opposante farouche aux tyrans de la Katamalanasia. Séductrice, elle est investie d'une mission humanitaire, par-delà ses excès et ses violences. Estina Bronzario, « la femme de bronze », « la dame de fer » représente une figure attachante qui se bat non seulement pour la ville de Valancia ou de Nsanga Norda, mais également pour l'homme quel qu'il soit.

Quant à Yealdara, elle est une véritable battante qui se sacrifie pour aider Dadou et par-là, le seconder dans sa mission punitive.

Les femmes ont aussi le pouvoir d'administrer la mort dans les textes de Sony Labou Tansi.

Dans *La Vie et demie*, Chaïdana se montre plus courageuse que ses frères et survit aux persécutions du Guide Providentiel. Elle assassine alors l'un après l'autre presque tous les membres du gouvernement. Dans *Moi, Veuve de l'empire*, également, c'est à une femme, Cléopâtre, qu'échoit le rôle de tuer le tyran Oko Naves et de « sauver l'empire ». Les meurtres commis par les femmes sont, chez l'écrivain congolais, toujours des actes de vengeance et jamais des crimes gratuits. Ce sont des crimes libérateurs : « *j'invente des femmes qui essaient de tirer sur la connerie les balles de leur sexe* »⁽¹¹³¹⁾ a pu dire l'auteur.

C'est par des armes sexuelles le plus souvent que la femme donne la mort. La femme fatale et meurtrière est essentiellement la femme amante. Le pouvoir de séduction est en effet une des principales armes que Sony Labou Tansi a données à ses personnages féminins : Cléopâtre est d'une « très grande beauté » et Chaïdana possède une « beauté formelle ». Dans *La Vie et demie*, les concepts de « mort au champagne » et « d'amour au champagne » sont interchangeableables : la fille de Martial tue les ministres en couchant avec eux après leur avoir fait boire une coupe de champagne empoisonné. C'est également à l'aide de ses attraits physiques que Cléopâtre tue Oko Naves en un baiser empoisonné.

(1131) Cité par Ifé Orisha, « Sony Labou Tansi face à douze mots », in *Equateur N°1*, octobre-novembre 1986, page 30

L'imaginaire délirant joue aussi un rôle important dans les œuvres de Sony Labou Tansi. Ainsi en témoigne la récurrence des rêves, de monstrueux cauchemars, des légendes qui transfigurent la réalité. A ce propos, des romans comme *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *La Vie et demie* regorgent de fables pleines de fureur, de mystères et de drôleries.

Dans la pièce *Antoine m'a vendu son destin*, la scène cinq du premier tableau est constituée d'un épisode qui se passe dans le rêve d'Antoine. Une scène bien proche d'une séquence filmique.

Pour servir le monde onirique, l'auteur crée un style caractérisé par l'amoncellement d'images détournées de leur sens usuel en vue de créer l'étrange, le choquant.

Déjà, par les titres *La Vie et demie*, *L'État honteux*, *Les Yeux du volcan*, on voit que les œuvres de Sony Labou Tansi s'inscrivent dans le registre de l'insolite, de l'étrange. Une des images les plus caractéristiques est symbolisée par le terme « hernie ». Le mot revêt une double dimension : physiologique (« *il lui caresse la hernie*⁽¹¹³²⁾ ») ; et symbolique (« *sept cents kilomètres au nord de ma hernie* »⁽¹¹³³⁾).

Pour le besoin de l'expression, Sony Labou Tansi crée de nombreux néologismes qui affectent tous les niveaux linguistiques : phonétique, morphologique, syntaxique et lexical. En voici quelques échantillons

- *La Vie et demie* : « excellentiel »⁽¹¹³⁴⁾ ; « tropicalement »⁽¹¹³⁵⁾ ; « regardoir »⁽¹¹³⁶⁾ ; « tropicalité »⁽¹¹³⁷⁾ ; « chaïdanisés »⁽¹¹³⁸⁾ ; « gester »⁽¹¹³⁹⁾ ; « des pas-tout-à-fait-vivants »⁽¹¹⁴⁰⁾ ; « la loque-père »⁽¹¹⁴¹⁾ ; « les va-pas-s'en-tirer »⁽¹¹⁴²⁾ ; « Les près-de-mourir »⁽¹¹⁴³⁾.

(1132) Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981, page 31

(1133) *Idem*, page 46

(1134) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 23

(1135) *Idem*, page 55

(1136) *Idem*, page 132

(1137) *Idem*, page 169

(1138) *Idem*, page 178

(1139) *Idem*, page 185

(1140) *Idem*, page 12

(1141) *Idem*, page 17

(1142) *Idem*, page 40

(1143) *Idem*, *Ibidem*

-*L'État honteux* : « hérotique »⁽¹¹⁴⁴⁾ ; « coulevrer »⁽¹¹⁴⁵⁾ ; « leopardement »⁽¹¹⁴⁶⁾ ; « palilalie »⁽¹¹⁴⁷⁾ ; « Vauban-queue-moisie »⁽¹¹⁴⁸⁾ ; « l'ex-celui que vous connaissez »⁽¹¹⁴⁹⁾.

- *Les Yeux du volcan* : « caviardé »⁽¹¹⁵⁰⁾ ; « manmalogie »⁽¹¹⁵¹⁾ ; « dévirginisation »⁽¹¹⁵²⁾.

Il y a aussi les néologismes de sens ou les « africanismes » qui traduisent l'environnement culturel familier à l'auteur. Certaines expressions comme :

- « mourir la mort » ; « recevoir une gifle intérieure » (*La Vie et demie*)
 - « dormir une femme » ; « mon frère, même père, pas même mère » (*L'État honteux*).

Le maniement des registres de langue fait que la langue soutenue voisine avec la langue populaire selon le ton que l'auteur veut imprimer au texte. Ainsi, on peut déceler des expressions argotiques ou populaires dans ces livres :

- « flic »⁽¹¹⁵³⁾ ; « flicaille »⁽¹¹⁵⁴⁾ ; « bouffer »⁽¹¹⁵⁵⁾ dans *La Vie et demie* ;
 - « foutre »⁽¹¹⁵⁶⁾ ; « connerie »⁽¹¹⁵⁷⁾ ; « zigouiller »⁽¹¹⁵⁸⁾ dans *L'État honteux*
 - « bordel »⁽¹¹⁵⁹⁾ ; « bled »⁽¹¹⁶⁰⁾ ; « déconner »⁽¹¹⁶¹⁾ dans *Les Yeux du volcan*
 - « foutaise »⁽¹¹⁶²⁾ ; « zigoto »⁽¹¹⁶³⁾ dans *Antoine m'a vendu son destin*.

(1144) Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981, page 27

(1145) *Idem*, page 28

(1146) *Idem*, page 76

(1147) *Idem*, page 100

(1148) *Idem*, page 60

(1149) *Idem*, *Ibidem*

(1150) Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, Paris, Seuil, 1988, page 77

(1151) *Idem*, *Ibidem*

(1152) *Idem*, page 143

(1153) Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, page 39

(1154) *Idem*, *Ibidem*

(1155) *Idem*, page 16

(1156) Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981, page 117

(1157) *Idem*, *Ibidem*

(1158) *Idem*, page 121

(1159) *Idem*, page 154

(1160) *Idem*, *Ibidem*

(1161) *Idem*, page 168

(1162) Sony Labou Tansi, *Antoine m'a vendu son destin*, Paris, Acoria, 2001, page 98

(1163) *Idem*, page 99

En ce qui concerne *Le Pleurer-rire*, on remarque que dans d'autres livres d'Henri Lopes, se dégage une certaine obsession de l'érotisme. Dans cette notion, nous évoquerons le lien indissociable avec l'amour, l'importance de la jouissance comme une fin en soi et une notion qui a quelque chose en commun avec la poésie. Tous ces traits distinctifs sont présents dans l'œuvre d'Henri Lopes.

Deux raisons justifient cette obsession de l'érotisme chez cet auteur. L'influence de deux poètes surréalistes : Louis Aragon et Paul Éluard qu'il a longtemps pratiqués pendant sa formation, le contexte socio-historique congolais des années 70 dans lequel il élabore son œuvre littéraire. C'est l'époque où le Congo se définit comme un pays marxiste. Même si officiellement le pays n'adhère pas au réalisme socialiste, il y a au sein du Parti Congolais du Travail (le Parti Unique de l'époque) des intellectuels et des écrivains (Jacob Owi Okanga, par exemple) qui prônent une littérature militante pour « conscientiser le peuple » comme le fait déjà au niveau de la musique l'orchestre Super Boboto (SBB).

Bien qu'étant l'une des figures importantes du pays, Henri Lopes semble conscient du danger que représente ce militantisme littéraire et culturel.

Dans ce contexte, le recours à l'érotisme a de multiples fonctions. Il est un moyen de revendiquer l'autonomie de l'art. En outre, les Congolais jugent toute description sexuelle dans la littérature contraire aux « valeurs africaines ».

L'usage de l'érotisme dans les textes a donc une finalité précise : la revendication de l'autonomie du sujet et plus précisément de la femme, qui est d'ailleurs le projet du premier roman de Lopes : *La Nouvelle romance* (1977). Son héroïne, Wali, est une jeune congolaise mariée à Bienvenu Delarumba, un diplomate incompetent et jouisseur.

Séjournant en Europe, Wali prend à la suite d'une lecture du *Deuxième sexe*⁽¹¹⁶⁴⁾ de Simone De Beauvoir, conscience de son aliénation et quitte son mari pour vivre une nouvelle romance au sens où l'entend Aragon dans *Les Cloches de Bâle*⁽¹¹⁶⁵⁾.

(1164) Simone De Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1999

(1165) Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, Paris, Gallimard, 1978

Au cours de ce chapitre, il nous a été donné de constater que nos trois romanciers s'abreuvent à diverses sources en ce qui concerne l'intertextualité.

Nous avons relevé des cas de citation directe ; des apparentements avec des clichés séculaires ; des passages relatifs aux Saintes Écritures et des morceaux de textes ressemblant à ceux d'auteurs qui ont écrit avant eux.

Ce que nous appellerons « l'intertextualité modérée » dans la mesure où « la copie » est réduite.

Il nous a été donné de voir un cas d' « intertextualité étendue » (le terme existe déjà) avec Sony Labou Tansi, qui a réellement « digéré » le texte de Garcia Marquez comme le préconise Joachim Du Bellay.

Cette manière de « copier » ou plutôt d'écrire constitue une nouvelle manière d'écrire. On emprunte aux autres, peut-être parce que l'on est en manque d'inspiration ou parce que l'on veut dire la même chose et qu'on pense que quelqu'un avant nous a été mieux inspiré ou tout simplement pour « rendre hommage » à celui qui a mieux rencontré avant nous.

Nous pouvons ajouter que les accointances de nos romanciers avec la littérature orale donne un air d'oralité à leurs textes.

C'est le cas chez Ahmadou Kourouma mais aussi chez Sony Labou Tansi dont les tropicalismes proviennent de ce créneau.

Nous croyons pouvoir affirmer qu'auparavant, « intertextualité » rimait avec « plagiat ». Si un écrivain empruntait à l'autre, il risquait de se voir taxé de plagiaire. Il fallait donc créer soi-même, être différent de l'autre dans son texte et dans son style.

Mais avec la deuxième génération de romanciers, emprunter, même sans citer sa source, ne semble pas constituer un problème. Au contraire, en faisant du neuf avec du vieux, on crée avec ce qui existe déjà ; on a de nouveaux effets littéraires et on donne dans la stylisation.

Ceci constitue une grande différence entre les premiers textes et ceux de la seconde génération.

CONCLUSION

Nous arrivons au terme de l'étude des trois ouvrages qui ont constitué notre corpus à savoir *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi et *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes.

Il est bon de re-situer l'époque de ces créations littéraires avant de clore le travail.

Au tournant des années 1980, une page de l'Histoire politique de l'Afrique semble tournée. Dans le domaine littéraire et culturel, pour s'en tenir aux événements et à l'ordre chronologique, des coïncidences fastes ou funestes invitaient à voir dans cette année climatérique (les Anciens appelaient « climatérique » des années supposées critiques ou extraordinaires) une scansion historique évidente : morts d'Alioune Diop, l'un des fondateurs de Présence africaine, du romancier Camara Laye, l'un des représentants marquants de la seconde génération, celle de la transition entre le régime colonial et l'Indépendance ; de Paul Hazoumé, l'un des ancêtres des Lettres Africaines ; mort, quelques mois plus tard, de Boubou Hama, l'honneur de la pensée nigérienne. Et, mêlés à ces deuils, d'autres faits porteurs d'avenir pour un temps ritualisé : un colloque international perpétuait à Abidjan la gloire de Bernard Binlin Dadié ; Dakar voyait la création du premier Club du Livre de l'Afrique francophone, l'Académie française accueillait Senghor. Une page d'Histoire semblait donc bien tournée.

À cette période-là, les Lettres Africaines Francophones ont désormais leurs ancêtres, leurs pionniers, leurs Classiques. Si l'on peut parler d'une « nouvelle » littérature africaine, c'est sans doute parce que, avant la fin de la seconde décennie des Indépendances, l'Histoire s'est emballée, répétant et multipliant les échecs de la démocratie et d'un certain idéal humaniste. Face à une radicalisation politique, la poésie devient encore plus militante, plus engagée avec des noms comme Paul Dakéyo et Frédéric Pacéré Titinga.

Pourtant, c'est dans la production romanesque qu'on va pouvoir identifier les signes les plus évidents d'un renouvellement multiforme.

Identifions d'abord une écriture romanesque relativement proche de ce que l'on pourrait appeler « le Nouveau Roman » comme nous l'avons dit plus haut, quelque imparfait que soit le rapprochement avec le modèle français.

Il est cependant frappant d'observer comment certains principes d'écriture qui tendent depuis plus de cinquante ans à se constituer en un ensemble relativement homogène (le Nouveau Roman) deviennent, au tournant des années 1980, un moyen d'expression pour de jeunes romanciers : expression ambiguë, problématiquement symbolique d'un certain malaise, d'un désenchantement.

Dans ces « Nouveaux Romans », c'est moins le thème, l'argument au sens conventionnel des termes qui comptent (le « mal de vivre ») que la recherche d'une nouvelle diégèse romanesque : révision de la notion de personnage, nouvelle organisation des dialogues, de la chronologie, mise en question du sens (surtout textuel).

Concrètement, à l'analyse de nos trois romans, nous pouvons affirmer que *Monnè, Outrages et défis* tient largement de la tradition orale africaine de par son style fondé sur les images et les proverbes, socle de la belle parole chez l'Africain. Car le romancier n'oublie jamais d'illustrer, de ponctuer les discours de ses personnages de proverbes bien à propos.

Henri Lopes a lui aussi recours à la tradition non pas pour uniquement exploiter de vieux fonds proverbiaux au détour des pages mais pour la relation de cérémonies d'investiture ouvertes seulement aux initiés au cœur desquelles il plonge pour instruire le lecteur.

Nous n'avons pas relevé ce type de démarches chez Sony Labou Tansi, qui n'a peut-être pas connu ou subi l'influence de la tradition dans ce domaine ou ne l'a pas adopté dans ses écrits.

Comme dans le Nouveau Roman, nous avons remarqué la polyphonie de *Monnè, outrages et défis*, la multiplicité des narrateurs, les instances narratives s'entremêlant parfois à tel point que l'on se demande parfois « qui parle ? » même si un narrateur principal dirige la structure et bat la mesure.

Chez Henri Lopes également, on distingue une narration à voies et voix multiples incluant une pléthore de narrateurs et même de narrataires.

En revanche, Sony Labou Tansi met en scène un narrateur omniscient qui voit tout et relate tout, tout seul, comme au bon vieux temps de ses aînés.

Les trois textes de notre corpus sont traversés par d'autres genres littéraires qui sont des excursus extra-diégétiques tels que les proverbes, les chansons, les contes, les légendes, les devinettes, les énigmes chez Kourouma ; la généalogie, l'épopée et la poésie chez Sony Labou Tansi ; le chant, le conte et la poésie chez Henri Lopes.

Si les chansons et la poésie constituent des unités rythmiques dans le récit, les proverbes servent à imprimer une certaine sagesse aux personnages et à faire connaître la culture africaine. Les autres éléments sus-cités répondent surtout à un besoin de mélanger les genres, de bousculer le genre romanesque. Chaque romancier emprunte à la tradition orale le genre littéraire qui lui convient pour agrémenter son texte ; d'où ces différences entre les genres littéraires qui traversent les textes de nos auteurs. Le mélange des genres est une innovation des romans de la seconde génération par rapport à ceux de la première génération qui prônaient, d'une manière générale, l'homogénéité dans les genres.

La technique du merveilleux, technique éprouvée du conte, en marge de la perspective réaliste est abondamment utilisée par nos romanciers.

Chez Kourouma, ce sont des zombies qui entrent en scène, chez Sony Labou Tansi, des revenants côtoient des vivants, chez Lopes, les personnages résistent aux balles.

La fantaisie et la démesure, véritables nouveautés dans le genre romanesque africain sont utilisées à foison, de même que les rêves et les cauchemars.

En sus, Sony Labou Tansi et Henri Lopes usent du carnavalesque, cette description du monde à l'envers et du tératologique, la description du laid, pour construire leur narration ; Ahmadou Kourouma se contentant de mêler l'au-delà à la fiction.

Dans tous ces textes, on relève des plages comiques qui sont des moments de détente et de respiration dans la lecture.

La structure décomposée en plusieurs genres du *Pleurer-rire* va plus loin en incluant même des articles de presse dans leur présentation quotidienne.

La structure de *Monnè, outrages et défis*, contrairement à celle des prédécesseurs et conformément à celle du Nouveau roman, n'est point linéaire mais plutôt parsemée de retours en arrière et d'anticipations, toutes pratiques brisant la chronologie rigoureuse observée par les premières tendances.

Dans *La Vie et demie* aussi, la structure et la narration relèvent d'un genre complexe. Les analepses, les prolepses et les mises en abyme jalonnent la narration.

Dans *Le Pleurer-rire*, il nous a été donné l'occasion de faire la part de la non-importance des analepses et des prolepses. Les analepses concernaient surtout les souvenirs de Bwakamabé et les rêves prémonitoires fondaient le contenu des prolepses.

Au niveau des personnages, en plus de la foultitude des personnages du livre, *Monnè, outrages et défis* fait appel aux personnages du griot et de l'agent rythmique qui retrempent l'œuvre dans le contexte traditionnel malinké car personnages typiques de ce milieu, ils colorent l'œuvre avec leur élocution savamment travaillée au contact des Anciens.

Sony Labou Tansi a, lui, adopté le modèle familial et la structure de l'œuvre ouverte du Nouveau Roman Français avec une multitude de personnages à la clé, répétitifs sur plusieurs générations.

Henri Lopes a aussi opté pour cette structure ouverte qui laisse une large marge de manœuvre à l'imaginaire quand Kourouma se démarque de cette tendance avec la fermeture de son œuvre par sa structure sériée en divisions internes avec un incipit final qui conclut le récit.

Kourouma est donc plus proche de la tradition orale que les deux autres romanciers, un peu plus tournés vers le Nouveau Roman Français.

On note chez Kourouma, un manichéisme des personnages avec une dégradation du statut du héros traditionnel.

Djigui est un héros « non-héroïque » à qui l'exemple de Samory n'a guère servi. Au centre du récit, c'est un personnage lâche qui fait allégeance à l'ennemi.

Comme Djigui, l'anti-héros de Kourouma, nous ne dénombrons pas de héros dans *La Vie et demie*. Seulement des protagonistes, des personnages principaux car leur échelle de valeurs n'a rien de positif. Ils sombrent tous dans le mal. Et il s'agit aussi bien des Guides Providentiels que des Chaïdana censées porter haut le flambeau de la résistance.

Bwakamabé, le personnage central d'Henri Lopes, dictateur et machiavélique, n'incarne pas non plus la valeur intrinsèque dévolue aux héros.

La différence entre les romanciers vient du fait que chez Kourouma et Lopes, le personnage central « qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive » est unique tandis que chez Labou Tansi, ce sont des groupes de personnages qui sont les protagonistes.

Le personnage de l'écrivain introduit dans la littérature par le Nouveau Roman Français est également présent chez Sony Labou Tansi tout comme chez Henri Lopes où il se déploie et fait perdre pied au lecteur. Ce personnage introduit surtout une réflexion du roman sur lui-même.

Concernant les structures spatiale et temporelle, on distingue un temps flou, des repères insaisissables mais une toponymie des lieux et une description des personnages réalistes chez Kourouma tandis que Labou Tansi cultive un espace géographique et un temps fictionnels non aisément identifiables comme chez Kourouma.

Lopes cultive plutôt l'émiettement et l'imprécision du temps, la géographie approximative qui se complaît dans le jeu de la devinette inscrivant ainsi ce roman dans la veine du Nouveau Roman Français.

D'autres innovations se signalent chez nos romanciers.

Kourouma, nous l'avons dit, a recours au beau langage de la littérature orale mais aussi à des termes de son terroir. Il fait encore preuve d'innovation en utilisant une titrologie qui juxtapose des vocables français et malinké, une préface qui est plutôt à la fois une explication, un résumé et une biographie. Si on ne relève pas de titrologie en Kikongo chez Sony Labou Tansi, on remarque surtout qu'il force sur les créations néologiques. Mais il fait également recours au français d'Afrique et à des termes du terroir comme Kourouma. Son titre se révèle hermétique de prime abord.

Henri Lopes, lui, plonge sans scrupule dans le parler des bas-fonds zaïrois, abidjanais pour donner une certaine coloration à l'œuvre, lui imprimant une marque bien panafricaine. Ce qui nous fonde à dire que *Le Pleurer-rire* est « un champ littéraire tropical ». Il innove également avec des néologismes et des substitutions de termes comme son homologue congolais Sony Labou Tansi et arbore un titre contrasté.

Titres indéchiffrables de prime abord chez nos romanciers, différents registres de langue utilisés et surtout les écrivains ne se privent pas de traduire leur langue maternelle dans leurs textes.

Enfin, ces trois écrivains montrent qu'ils sont également des esprits cultivés c'est-à-dire « des esprits dans lesquels on a semé ceux des autres ». Ils prouvent qu'ils ont bu à d'autres sources tels que les livres de leurs prédécesseurs, les Écritures Saintes ou en évoquant tout simplement l'esprit des images d'Epinal véhiculées sur les Noirs à travers les siècles.

C'est la raison pour laquelle nous avons travaillé sur l'intertextualité dans ces œuvres car elles se révèlent au confluent d'écrits qui leur ont nécessairement précédés, à l'intersection d'hypotextes.

Nous avons également relevé, toujours dans la limite de nos possibilités, l'intertextualité interne aux œuvres de nos différents auteurs. Nous avons trouvé comme points communs aux œuvres d'un même auteur soit des thèmes récurrents, soit des personnages similaires.

Nous avons pu constater la grande différence entre Sony Labou Tansi et les deux autres romanciers en ce qui concerne le degré d'emprunt. Car Sony Labou Tansi a fait un très vaste emprunt à Garcia Marquez à telle enseigne que les similitudes entre les deux textes sont flagrantes et ont été qualifiées d' « intertextualité étendue ».

Au total, les romans qui composent notre corpus touchent à tous les modèles esthétiques dont nous avons parlé plus haut à savoir, la tradition orale, objet de ressourcement, l'écriture africaine antérieure, le Nouveau Roman Français et l'intertextualité.

Ils sont donc véritablement au carrefour d'innovations esthétiques et pérennisent de par là une nouvelle ère qui différencie résolument les romans de la seconde génération de ceux de la première génération.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

I – CORPUS

KOUROUMA (Ahmadou), *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, 290 pages

LABOU TANSI (Sony), *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, 191 pages

LOPES (Henri), *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, 315 pages

II – AUTRES PRODUCTIONS LITTÉRAIRES DES AUTEURS

A- Ahmadou KOUROUMA

Romans

KOUROUMA (Ahmadou), *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, 200 pages

KOUROUMA (Ahmadou), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, 362 pages

KOUROUMA (Ahmadou), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, 230 pages

KOUROUMA (Ahmadou), *Quand on refuse, on dit non*, Paris, Seuil, 2004, 290 pages

Théâtre

KOUROUMA (Ahmadou), *Le diseur de vérité*, théâtre, Paris, Ascoria, 1998, 87 pages

Essai

KOUROUMA (Ahmadou), *Le chasseur, héros africain*, Paris, Grandir, 1999, 106 pages

KOUROUMA (Ahmadou), *Le griot, homme de parole*, Paris, Grandir, 1999, 87 pages

Jeunesse

KOUROUMA (Ahmadou), *Yacouba, le chasseur africain*, Paris, Gallimard, 1998, 108 pages

B- Sony LABOU TANSI

Romans

LABOU TANSI (Sony), *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981, 177 pages

LABOU TANSI (Sony), *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, 188 pages

LABOU TANSI (Sony), *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985, 200 pages

LABOU TANSI (Sony), *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988, 192 pages

Théâtre

LABOU TANSI (Sony), *Conscience de tracteur*, Dakar-Yaoundé, NEA/Clé, 1979, 60 pages

LABOU TANSI (Sony), *La Parenthèse de sang suivi de Soussigné cardiaque*, Paris, Hatier, 1981, 144 pages

LABOU TANSI (Sony), *Moi, Veuve de l'empire, témoignage contre un homme stérile*, In *Avant-scène* n°815, 1987, 64 pages

LABOU TANSI (Sony), *Qui a mangé madame Avoine Bergotha*, in *Promotion du théâtre, théâtre en tête*, 1989, 91 pages

LABOU TANSI (Sony), *Antoine m'a vendu son destin*, Paris, Acoria, 2001, 63 pages

LABOU TANSI (Sony), *Une chouette petite vie bien osée*, Carnières, Édition Lansman, 1992, 45 pages

LABOU TANSI (Sony), *Monologues d'or et nocces d'argent ; le trou*, Belgique, Édition Lansman, 1998, 91 pages

LABOU TANSI (Sony), *Cercueil de luxe ; la peau cassée*, Paris, Éditions théâtrales, 2006, 96 pages

LABOU TANSI (Sony), *L'atelier de Sony Labou Tansi*, Paris, *Revue noire*, Paris, 3 vol., 2005, 304 pages

Poésie

LABOU TANSI (Sony), *Poèmes et vents lisses*, Limoges, *Le Bruit des autres*, 1995, 60 pages

Nouvelles

« Le malentendu », in *10 nouvelles de...N°4*, Paris : ACCT – RFI, 1979

« Le Point-virgule », in *L'Afrique littéraire N°63-64*, 1982, pp 57-63

« Lèse-majesté » in *10 nouvelles de...N°6*, Paris : ACCT – RFI, 1982

« Le serment d’Hippocrate » in *Un voyage comme tant d’autres et onze autres nouvelles*, Paris : ACCT-RFI-CED-ECA-Hatier-LEA, 1984

C- Henri LOPES

Romans

LOPES (Henri), *Sans tam-tam*, Yaoundé, Clé, 1977, 126 pages

LOPES (Henri), *Tribaliques*, Yaoundé, Clé, 1979, 104 pages

LOPES (Henri), *La Nouvelle romance*, Yaoundé, Clé, 1982, 196 pages

LOPES (Henri), *Le chercheur d’Afrique*, Paris, Seuil, 1990, 312 pages

LOPES (Henri), *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, 430 pages

LOPES (Henri), *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002, 251 pages

Jeunesse

LOPES (Henri), *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois : simples discours*, Paris, Gallimard, 2003, 112 pages

III- OUVRAGES ET ÉTUDES CRITIQUES SUR LES AUTEURS

III 1 LES OUVRAGES

A- Sur Ahmadou KOUROUMA

NKASHAMA (Pius N'Gandu), *KOUROUMA et le mythe : une lecture de les Soleils des indépendances*, Paris, Silex, 1985, 204 pages

NICOLAS (Jean-Claude), *Comprendre les Soleils des indépendances*, Paris, Saint-Paul, Les Classiques africains, 1985, 235 pages

B – Sur Sony LABOU TANSI

CABAKULU (Mwamba), *Introduction à l'œuvre de Sony LABOU TANSI*, Saint-Louis du Sénégal, Éditions Xamal, Collections "interdisciplines, Série 1, 1995, 56 pages

LEZOU DAGO (Gérard) et al., *Sony LABOU TANSI, Témoin de son temps*, Collection Francophonies, France, Pulim, 2003, 314 pages

MBANGA (Anatole), *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony LABOU TANSI*, Paris, L'Harmattan, 1996, 288 pages

III-2 – ARTICLES

B- Sur Ahmadou KOUROUMA

BOKA (Marcellin), « Réalité historique et création romanesque dans les Soleils des indépendances d'Ahmadou KOUROUMA », in *Nouvelles du Sud, littérature africaine et Histoire*, Paris, Éditions NS, 1991, pages 131-133

MAGNIER (Bernard), « Entretien avec Ahmadou KOUROUMA » in *Notre Librairie n° 87*, avril-juin 1987, pp 28-32

MONCEF S. (Badday), « Ahmadou KOUROUMA, écrivain africain », in *Afrique littéraire et artistique* n° 10, avril 1970, pp 2-8

A- Sur Sony LABOU TANSI

BRAMBILLA (Christina), « Sony LABOU TANSI ou l'Histoire immobile », in *Nouvelles du Sud, littérature africaine et Histoire*, Paris, NS, 1991, page 116

DEVÉSA (Jean Michel), « Sony LABOU TANSI, les règles scolaires du bien-écrire », in *Notre Librairie* n°90, octobre-décembre 1987, page 125

DEVÉSA (Jean Michel), « Sony LABOU TANSI et les mangeurs d'hommes », in *Notre Librairie* n°125, janvier-mars 1996, page 123

MBONGO MBOUSSA (Boniface), « Sony LABOU TANSI et l'écriture du corps » in *Africultures* n° 19, Paris, L'Harmattan, 1999, pp 21-24

N'GAL (Georges), « Les tropicalités de Sony LABOU TANSI » in *Silex* n°23, Expressions d'Afrique, Grenoble, 4^e trimestre 1982, pp 134-143

Sony LABOU TANSI, « Sony Labou TANSI : un homme à la recherche de l'homme perdu », Entretien recueilli par Alphonse NDANGA-KONGA, in *Recherche, Pédagogie et Culture* n°64, 1983

VIBERT (Marie-Noëlle), « Sony LABOU TANSI, entre morts et vivants » in *Notre Librairie* n°125, janvier-mars 1996, page 108

III 3 – LES THÈSES ET MÉMOIRES

B- Sur Sony LABOU TANSI

KOCANI (Christian), Mémoire de Maîtrise, « *La description : caractère et fonction dans l'œuvre romanesque de Sony LABOU TANSI* », Abidjan, Université de Cocody, 1996, 141 pages

OUATTARA (Zié), Mémoire de Maîtrise, « *Étude syntaxique et énonciative de la phrase dans La Vie et demie de Sony LABOU TANSI* », Abidjan, Université de Cocody, 2003, 109 pages

REDJÈME (Jean-Claude), Thèse de 3^e cycle, « *Les recherches formelles dans l'œuvre romanesque de Sony LABOU TANSI* », Abidjan-Université de Cocody, 2000, 310 pages

IV- OUVRAGES ET ÉTUDES CRITIQUES SUR LES INNOVATIONS ESTHÉTIQUES DU ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE

IV-1 LES OUVRAGES

DABLA (Séwanou), *Nouvelles Écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 256 pages

GODIN (Jean Cléo), *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, 439 pages

JACQUEMIN (Jean-Pierre), BITUMBA (Monkasa), *Forces littéraires d'Afrique, points de repères et témoignages*, Bruxelles, Édition De Boeck, 1987, 238 pages

N'GAL (Georges), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 129 pages

NKASHAMA (Pius N'Gandu), *Écritures et discours littéraires sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, 301 pages

IV- 2 - ARTICLES

BOL (Victor), « Les formes du roman africain », in *Publications de la faculté des Lettres n°14*, Dakar, 1963

CHEMAIN (Arlette), « Chroniques, geste épique, récit symbolique », le roman 1977-1987, in *Notre Librairie n°s 92-93*, mars-mai 1988, page 121

CHEVRIER (Jacques), « Une écriture nouvelle africaine », in *Notre Librairie n° 60*, juin-août 1981, page 28

CHEVRIER (Jacques), « Le roman africain dans tous ses états », in *Notre Librairie n°79*, 5 ans de littérature africaine, Paris, Clef, Janvier-mars 1985, page 37

IV-3 LES THÈSES ET MÉMOIRES

ATCHA (Amangoua Philippe), Thèse de 3^{ème} cycle, « *L'œuvre romanesque de Williams SASSINE : une écriture de la rupture* », 2005, 302 pages

KARAMATÉ (Moustapha), thèse unique, « *Création romanesque et rénovations chez Williams SASSINE* », sous la direction du P^r BOKA Marcellin

MINDIÉ (Mahan Pascal), Thèse de 3^{ème} cycle, « *Écriture et transgression dans l'œuvre romanesque de Louis Ferdinand Céline* », 2003, 320 pages

V – OUVRAGES THÉORIQUES ET DE CRITIQUES LITTÉRAIRES

V- 1 THÉORIES ET MÉTHODOLOGIES

BAKHTINE (Mikhaïl), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, 476 pages

BELINGA (Éno), *Comprendre la littérature orale africaine*, Les Classiques africains, Paris, Saint-Paul, 1978, 144 pages

DU BELLAY (Joachim), *La deffence et illustration de la langue françoise*, Édition critique par Henri CHAMARD de 1904, Genève, Slatkine, reprints, 1969, 402 pages

BRUNEL (P.), PICHOS (Cl.), ROUSSEAU (A.M.), *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, Collection U, 1983, 172 pages

CAUVIN (Jean), *Comprendre les contes*, Paris, Saint-Paul, Les Classiques Africains, 1980, 101 pages

CHARLES (Jean-Claude), *Le corps noir*, Paris, Hachette, 1980, 205 pages

CORNATION (Michel), *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990, 127 pages

ÉCO (Umberto), *Critique littéraire au XX^{ème} siècle*, Paris, Belfond, 1987, 317 pages (édition épuisée)

GALLIMORE (Rangira Béatrice), *L'œuvre romanesque de Jean-Marie ADIAFFI*, Paris, L'Harmattan, 1996, 125 pages

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 480 pages

JEUNE (S.), *Littérature générale et littérature comparée*, essai d'orientation, situation, Lettres modernes, Paris, Minard, 1968, 147 pages

KLUCINSKAS (Jean), MOSER (Walter) (dir), *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, 268 pages

KONÉ (Amadou), *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1985, 150 pages

KRISTÉVA (Julia), *Sémiotikê*, Paris, Seuil, 1969, 320 pages

MEMMI (Albert), *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Gallimard, Paris, 1962, 186 pages

N'DA (Pierre), *Écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, 168 pages

PARÉ (Joseph), *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Édition Kraol, 1997

PIRANDELLO (Luigi), *Un, personne et cent mille (Uno, nessuno e cento mille)*, Firenze, Bemporad, 1926, 238 pages

RICARD (Alain), *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, 304 pages

RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, Collection Écrivains de toujours, Paris, Seuil, 1973, 253 pages

TRO (DÉHO Roger), *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005, 199 pages

V- 2- ÉTUDES, CRITIQUES

BAUDELAIRE (Charles), PICHOS (Claude), *œuvres complètes tome 1 et 2*, Paris, Gallimard, 1976, 1604 + 1691 pages

CHEMAIN (Roger), CHEMAIN – DEGRANGE (Arlette), *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence africaine, 1979, 238 pages

CHEVRIER (Jacques), *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, 282 pages

COMPAGNON (Antoine), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 304 pages

GRÉSILLON (Marie), *Maïmouna d'Abdoulaye SADJI*, Paris, Saint-Paul, Les Classiques africains, 1985, 96 pages

Images du Noir dans la littérature occidentale (tome1) : Du Moyen-âge à la conquête coloniale, *Notre Librairie n°90*, octobre-décembre 1987

JOSET (Jacques), *La littérature hispano-américaine*, Collection que sais-je ? , Paris, 1972-1977, 128 pages

KESTELOOT (Lilyan), *Anthologie négro-africaine*, Collection marabout-service, Belgique, Allier, 1987, 478 pages

KESTELOOT (Lilyan), *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de Sociologie, 1975, 340 pages

KOTCHY (Barthélémy), *Propos sur la littérature négro-africaine*, Abidjan, CEDA, 1984, 276 pages

LECONTE (Nelly), *Le roman négro-africain des années 50 à 60, temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, 1993, 360 pages

MAKOUTA MBOUKOU (JP), *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan – Dakar, NEA, 1980, 160 pages

MATESO (Locha), *La littérature africaine et sa critique*, ACCT, Paris, Karthala, 1986, 398 pages

SENGHOR (Léopold Sédar), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1969, 277 pages

SIEFER (Léon Fanoudh), *Le mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française de 1800 à la deuxième guerre mondiale*, Abidjan-Dakar-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980, 232 pages

TADIÉ (Jean-Yves), *Le roman au XX^{ème} siècle*, Paris, Belfond, 1990, 321 pages

Une œuvre, un auteur, Tribaliques, étude critique, Nathan/NEA, France 1984, 96 pages

ZAOUROU (Bernard Zadi), *Césaire entre deux cultures, Problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan, NEA, 1978, 294 pages

VI – ARTICLES

CHEVRIER (Jacques), « Permanence de la tradition dans la littérature africaine », in *Notre Librairie* n^{os} 42-43, juillet-septembre 1978, page 83

CHEVRIER (Jacques), « Les romans coloniaux : enfer ou paradis » in *Notre Librairie* n°90, octobre-décembre 1987, page 65

DIAKITÉ (Drissa), « Les récits de voyage du XIX^e siècle : image des Noirs occidentaux » in *Notre librairie* n° 90, octobre-décembre 1987, page 55

ICA (Institut Culturel Africain), « La tradition orale, source de la littérature contemporaine en Afrique », Abidjan – Dakar – Lomé, NEA, 1984, page 69

KANE (Mohamadou), « Le critique africain et son peuple comme créateur de civilisation, Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973 » in *P.A.* 1977, page 37

KOM (Ambroise), « Le bel immonde de V.Y. Mudimbe » ou le renouveau du roman en Afrique centrale » in *Nouvelles du Sud* n° 8, Silex, Duvry, 1987, pp 55-82

KONÉ (Amadou), « Présence de l'oralité dans le roman ivoirien » in *Notre Librairie* n° 86, janvier-mars 1987, pp 61-64

KOUROUMA (Ahmadou), « Les années du roman négro-africain », Arts et Lettres, *Supplément du Soleil*, quotidien sénégalais, n° hors-série, Dakar, décembre 1973, pp 25-27

LEZOU (Dago Gérard), « Temps et espaces romanesques en Côte d'Ivoire » in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D lettres T7, 1974

MAGNIER (Bernard), « La vie et demie des littératures africaines » in *Notre Librairie* n° 79, Paris, Clef, janvier-mars 1985, pp 5-7

MBEMBA (Sylvain), « Fragments de lettres à un ami : un choix de Sylvain MBEMBA », in *Équateur*, Novembre 1986, page 27

MENDOZA (Plinio Apuleyo), « Interview de Gabriel GARCIA MARQUEZ » in *Silex* n° 11, mars 1979, page 39

MOURALIS (Bernard), « Un carrefour d'écritures : *Le Devoir de violence* de Yambo OUOLOGUEM », in *Nouvelles du Sud*, Paris, Silex, 1987, page 65

PAGEAU (Daniel Henri), « Entre le renouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ? », in *Notre Librairie* N°79, 5 ans de littérature africaine, Paris, Clef, Janvier-mars 1985, page 35

SELLIN (Éric), « Ouologuem's blueprint for le devoir de violence », in *Research in african literature*, vol 2 n°2, Fall 1971

TCHIVÉLA (Tchitchella), « une parenté outre-atlantique », in *Notre Librairie, Littérature congolaise* N°s 92-93, Paris, Mars-Mai 1988, page 31

VIII – THÈSES ET MÉMOIRES

COULIBALY (Adjata), Mémoire de Maîtrise, « *L'intertextualité dans Le temps de Tamango de Boubacar Boris DIOP* », Abidjan-Université de Cocody, 1999, 115 pages

RASAMOELY née RAMANONJESSA (Émilienne), Thèse de 3^{ème} cycle, « *Étude sur les conditions de la lecture du texte littéraire* », Abidjan-Université de Cocody, 1996, 318 pages

TOURÉ (Fatoumata), Mémoire de Maîtrise, « *L'Afrique et l'Occident dans Le roman d'un spahi de Pierre LOTI et La ville où nul ne meurt de Bernard DADIÉ* », Abidjan, Université de Cocody, 1994, 97 pages.

TABLE DES MATIERES

Dédicace-----	3
Remerciements-----	4
Avant-propos -----	6
Introduction-----	9
Première partie : Les modèles esthétiques-----	22
Chapitre 1 : L'oralité-----	26
1 – La Parole traditionnelle africaine-----	26
2 – Littérature orale et littérature écrite-----	29
3 – La tradition orale face au défi de l'écriture-----	34
4 – La nécessaire actualisation du récit traditionnel-----	37
5 – La capacité d'adaptation de la tradition orale :	
mutation nécessaire-----	38
6 – L'attitude des romanciers africains face à la tradition orale-----	41
a- La peinture de la société traditionnelle-----	41
b- La tradition inculquée-----	46
7– Les éléments de la tradition orale dans le roman africain-----	52
A – Le style communicationnel du conteur-----	53
1- L'omniprésence du narrateur-----	53
2 - La sollicitation du public-----	53
B - L'utilisation de certains personnages-----	56
1 - Le personnage du griot-----	56
2 - Le personnage de l'agent rythmique-----	57
3 - Le personnage de l'amuseur public-----	58
C – La répétition-----	58
D – Le mélange des genres -----	59
E – Le merveilleux-----	63
F – Le comique-----	63
G – Le goût du vrai-----	63
H – Une volonté didactique-----	64

Chapitre 2 : L'écriture africaine antérieure-----	65
1- La tutelle européenne-----	65
2- Les éléments de la littérature des aînés-----	72
a- L'omniprésence du narrateur-----	72
b- La ténuité de l'intrigue et la linéarité du récit-----	73
c- L'importance du voyage-----	74
d- Le réalisme-----	74
1- Les titres-----	74
2- Les préfaces-----	76
3- Une topographie minutieuse-----	77
4- La précision temporelle-----	78
Chapitre 3 : Le Nouveau Roman Français-----	80
1- Le récit en procès-----	81
2- Une narration cacophonique-----	81
3- La disparition de l'auteur-----	84
4- Une esthétique formaliste-----	85
A- Les personnages-----	85
1- Le personnage sans personne-----	85
2- L'invasion de l'intériorité-----	86
3- Le personnage comme objet : le triomphe de l'extériorité---	88
4 - La perte d'identité-----	89
5- Le sentiment de culpabilité-----	90
6 - Le personnage de l'écrivain-----	91
B - Le fétichisme de l'objet-----	91
5- La structure du roman-----	91
A- Structure fermée -----	91
1- Le modèle individuel-----	92
2- Le modèle familial-----	92
3- La génération comme structure-----	93
4- La structure arithmétique-----	93
B- L'œuvre ouverte-----	94
1- La fragmentation et le collage-----	94

2 - Le montage, l'aléatoire et l'inachevé-----	95
6 - Un temps détemporalisé et une topographie approximative--	95
Chapitre 4 : L'intertextualité-----	97
1 - Définitions et manifestations de l'intertextualité-----	98
2- Formes de l'intertextualité-----	100
A-L'intertextualité interne-----	101
B- L'intertextualité externe-----	101
1 - Les intertextes explicites -----	102
a - La réécriture-----	102
b- Les références et les sources-----	103
c - L'imitation-----	103
B - Les intertextes implicites-----	103
a - Les thèmes culturels-----	104
b - Les lieux communs-----	104
c - Les horizons d'attente-----	104
Deuxième partie : Organisation textuelle des ouvrages-----	106
Chapitre 1 : Les fondateurs du roman africain francophone-----	108
1- L'évolution du projet romanesque africain francophone---	108
2- Les tentatives de rénovation-----	109
3- Les pionniers de la métamorphose-----	110
A- Charles Nokan-----	111
1- Des romans de formation-----	111
2- Une écriture originale-----	115
B- Yambo Ouologuem-----	118
1- L'idéologie de l'œuvre-----	118
a- Un roman contesté par ses pairs-----	118
b- Le « devoir de démythification »-----	122
2- Un réalisme grossier-----	127
a- Un goût prononcé pour la violence-----	127
b- Le vice dans toutes ses perversions-----	130
c- Le crime et l'effusion de sang-----	131
3- Un écrivain hors-normes-----	132

4- La forme du récit-----	137
5- Le statut du plagiat dans <i>Le Devoir de violence</i> -----	140
C- Ahmadou Kourouma-----	143
1- Le genre et l'intrigue-----	144
2- Le traitement du héros-----	145
3- La parole malinké de Kourouma-----	148
4- Le narrateur-----	153
5- Les titres-----	157
Chapitre 2 : Structure et procédés narratifs-----	159
I - La Structure-----	159
A - Structure externe-----	159
1- Présentation des chapitres-----	159
2- Paratextes-----	161
a - Titres-----	161
b - Préfaces et couverture-----	168
B - Structure interne-----	172
1- Composition-----	172
2- Analepses et prolepses-----	175
3- Echos, rappels et répétitions-----	182
4- Récits dans le récit-----	190
II- Les procédés narratifs-----	192
1 - Caractéristiques du narrateur-----	192
2 - Romans et autres genres littéraires-----	207
3 - Rêves et merveilleux-----	219
4 - Humour, comique et bouffonnerie-----	229
5 - Écriture carnavalesque-----	232
6 - Écriture tératologique-----	244
Chapitre 2 : Personnages et signification-----	248
1 - Évaluation quantitative des personnages-----	248
2 - Évaluation qualitative des personnages-----	255
A - Onomastique, portraits physiques et psychologiques-----	255
B - Le héros et son statut-----	276

C - Les personnages particuliers-----	281
Chapitre 3 : Temps et espace-----	287
1 - Structure temporelle des récits-----	287
2 - Structure spatiale des récits-----	294
Troisième partie : Novations linguistiques :	
Expressivité et intertextualité-----	305
Chapitre 1 : Expressivité des textes-----	309
I- Lexique-----	309
A - Origine du vocabulaire-----	310
1 - Les malinkismes -----	310
2 - Les congolismes-----	316
3 - Les termes du terroir-----	319
4 - Le Français d’Afrique-----	328
5 - Néologismes-----	338
a - Les dérivations à base verbale-----	338
b - Les dérivations à base nominale-----	339
c - Les dérivations à base adjectivale-----	345
6 - Les onomatopées-----	347
B - Qualité du vocabulaire-----	351
a - Crudité et impudeur-----	351
b - Familiarité et argot-----	357
II - Syntaxe-----	360
a - Emplois grammaticaux inhabituels-----	360
b - Répétitions et oralité-----	365
Chapitre 2 : Intertextualité-----	370
1- L’intertextualité externe-----	372
A - La citation directe-----	372
B - Les condensés mythiques-----	373
C - Les Écritures Saintes-----	379
D - Les écrits des prédécesseurs-----	381
2- L’intertextualité interne-----	397
Conclusion-----	409

Orientation bibliographique-----	417
Table des matières-----	432