

---

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

11-12-2010 12:00 AM

## Mutations et glissements du roman francais au roman africain francophone.

Ibrahima Bano Diallo, *University of Western Ontario*

Supervisor: Prof. Arlette Chemain, *The University of Western Ontario*

Joint Supervisor: Dr. Servanne Woodward., *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Ibrahima Bano Diallo 2010

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Diallo, Ibrahima Bano, "Mutations et glissements du roman francais au roman africain francophone." (2010). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 37.  
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/37>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

**MUTATIONS ET GLISSEMENTS DU ROMAN FRANCAIS AU ROMAN AFRICAIN  
FRANCOPHONE.**

**(Spine title: Mutations et glissements)**

**(Thesis Format : Monograph)**

by

**Ibrahima Bano Diallo**

**Graduate Program in French**

**A thesis submitted in full fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of philosophy**

**The School of Graduate and Postdoctoral Studies  
The University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada.**

**© Ibrahima Bano Diallo, 2010.**

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO

School of Graduate and Postdoctoral Studies

**CERTIFICATE OF EXAMINATION**

Joint-Supervisor

\_\_\_\_\_

Dr. Servanne Woodward.

Joint-Supervisor

\_\_\_\_\_

Dr. Arlette Chemain.

Supervisory Committee

\_\_\_\_\_

Examiners

\_\_\_\_\_

Dr. Karin Schwerdtner

\_\_\_\_\_

Dr. Mailynd Randall

\_\_\_\_\_

Dr. John Hatch

\_\_\_\_\_

Dr. Alexie Tcheuyap

The thesis by

**Ibrahima Bano Diallo**

Entitled:

MUTATIONS ET GLISSEMENTS DU ROMAN FRANCAIS AU ROMAN  
AFRICAIN FRANCOPHONE.

is accepted in full fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of French literature.

Date Nov.12, 2010

C. A. Mihailescu

Chair of the Thesis Examination Board.

## Résumé et mots-clés.

Notre travail s'articule autour de trois grands axes. L'analyse des trois parties de notre thèse a cherché à montrer comment s'opère ce que nous avons nommé *mutations et glissements du roman français au roman africain francophone* au fur et à mesure que les auteurs de notre corpus se démarquent des normes d'écriture « classiques ». La première partie révèle comment les écrivains francophones africains tirent profit de leur héritage culturel tant traditionnel qu'occidental pour mettre en œuvre une esthétique d'écriture tout à fait originale. Cette nouvelle forme d'écriture, qui tranche avec ce qui est érigé comme préceptes à la fois esthétiques et éthiques à suivre par les autorités académiques, constitue un moyen efficace pour les auteurs de notre corpus dans leur projet de société. Car la subversion syntaxique et parfois phonétique leur permet de « nommer les choses par leur nom », et dans un même mouvement de s'approprier la langue française et de tourner en dérision le pouvoir politique et religieux pour mieux éclairer la société et lui faire prendre conscience de sa responsabilité face aux défis quotidiens.

Animés par cette volonté de dénoncer les abus politiques et religieux et le besoin impérieux d'extirper les superstitions de la mentalité des gens afin de fonder une nouvelle société apte à prendre son destin en main, les idées disséminées dans ces romans francophones font écho aux concepts du siècle des Lumières. En effet, comme les penseurs du 18<sup>e</sup> siècle qui ont vulgarisé des idées nouvelles ayant abouti à une transformation radicale de la société, ces auteurs francophones africains de notre corpus portent un regard critique sur la société ainsi que sur les nouveaux dirigeants africains bien des décennies après les Indépendances. Les auteurs du siècle des Lumières comme ceux d'aujourd'hui ne sont pas exempts de poursuites ni de menaces judiciaires et économiques. Non seulement, les écrivains ont-ils à s'inquiéter des autorités, mais

ils peuvent être ennemis les uns des autres aussi. Et c'est ce qui a attiré notre attention dans la deuxième partie du travail sur la confrontation sans merci entre les écrivains et le Pouvoir. Enfin, dans la troisième partie, il s'agit du traitement de la transgression éthico-religieuse. L'intention de ces auteurs est de dévoiler l'hypocrisie, la corruption et la dépravation de ceux qui prétendent incarner la morale, la pureté, mais en même temps inviter leurs lecteurs à bien profiter du moment présent pour bâtir l'avenir.

Mots-clés : écriture, esthétique, éthique, idéologie, subversion, normes, religion, pouvoir, savoir, superstition, préjugé, tradition, modernité, langue, langage, convergence.

## Dédicace.

A ma grand-mère !

A mes parents et à toute la famille sans exception aucune !

## Remerciements.

Je remercie du fond du cœur toutes les personnes qui m'ont encouragé et soutenu tout le long de ce travail de longue haleine.

La liste serait longue si je me mettais à citer tout le monde. Néanmoins, pour exprimer toute ma gratitude, je dois nommer ici mes deux professeurs, professeur Mme Arlette Chemain-Degrange et Dr. Servanne Woodward, qui ont accepté de m'encadrer dans cette tâche ardue et m'ont toujours épaulé malgré tous mes manquements. Sans leur soutien indéfectible, ce travail n'aurait pas vu le jour. Merci aussi à Dr. Karin Schwerdtner pour ses conseils et suggestions dans ce travail. Je vous dois tant !

Je voudrais également dire merci infiniment à mes parents, à mes frères et sœurs, à toute la famille sans exception.

Merci particulièrement à Mariama Diariou, à Diantou, à Safiatou, à Kaw Bano, à Amadou pour votre patience, votre assistance dans tous les domaines où j'ai eu besoin de vous.

Merci à Adam Kidy de Weldon Library pour son assistance technique.

Je voudrais dire merci aussi à tous les professeurs du département de français sans exception, pour leur ouverture d'esprit et leur professionnalisme.

Ibrahim.

« What we have done for ourselves alone dies with us; what we have done for others and the world remains and is immortal », Albert Pike (1809-91).

## TABLE DES MATIERES

Certificat of Examination .....	II
Résumé et mots-clés.....	III
Dédicace.....	V
Remerciements.....	VI
Table des matières.....	VII
Présentation des ouvrages.....	1
INTRODUCTION.....	8
<b>PREMIERE PARTIE : Écriture et réécriture, formes et significations.....</b>	<b>16</b>
<u>Chapitre 1) : le choix d'une écriture subversive.....</u>	<u>16</u>
A) Métamorphose du roman.....	21
B) Brassage de l'oral et de l'écrit.....	27
C) Expression polyphonique.....	51
Conclusion .....	55
<u>Chapitre 2) : Le désordre suggestif du récit.....</u>	<u>57</u>
A) Liberté romanesque.....	65
B) Envahissement idéologique.....	69
C) Appropriation de la langue.....	92



Conclusion.....	118
<b>DEUXIEME PARTIE : Écriture et Pouvoir.....</b>	<b>119</b>
<u>Chapitre 1) Stratégies de l'écrit.....</u>	<u>119</u>
A) Pouvoir de l'écriture et l'écriture du pouvoir.....	121
B) Initiation et superstition.....	135
Conclusion. ....	150
<u>Chapitre 2) L'écrivain et les pouvoirs.....</u>	<u>152</u>
A) Ecriture et censure .....	154
B) Esprit critique envers soi et envers les autres.....	169
Conclusion.....	183
<b>TROISIEME PARTIE : Transgression éthico-religieuse.....</b>	<b>185</b>
<u>Chapitre 1) Culte de Dionysos ou la part du diable.....</u>	<u>185</u>
A) Sexualité et sacralité.....	187
B) Dérision de tout système autoritaire.....	197
Conclusion.....	212
<b>CONCLUSION GENERALE.....</b>	<b>216</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>230</b>
<b>VITA.....</b>	<b>244</b>

## Présentation des ouvrages.

Dans un pays dirigé d'une main de fer par un dictateur sanguinaire, *La vie et demie* de Sony Labou Tansi présente le Guide-providentiel et ses sujets lugubres qui luttent pour survivre dans la jungle humaine. Le récit commence, après une brève indication de la raison d'existence de cette écriture d' « étourderie », par une scène de supplice infligé par le dictateur lui-même dans son palais à l'opposant au surnom significatif : « neuf loques humaines ». Car ce dernier « refuse de mourir définitivement » à cause des atrocités et de cette exécution horrible et humiliante que le Guide-providentiel lui a fait subir. Il hante l'esprit du dictateur. C'est exactement ce qui justifie son surnom, étant donné que le président, bien que « carnassier » comme il le revendique, supplie Martial jusqu'à épuisement : « Enfin ! Martial combien de fois veux-tu que je te tue ? »<sup>1</sup> Ce Martial avait été arrêté et supplicié par le président dictateur au moment où sa fille Chaïdana n'avait que quinze ans. La fille de ce farouche opposant à ce régime dictatorial va continuer le combat de son père en exploitant ses charmes physiques irrésistibles pour éliminer un par un les membres de ce gouvernement corrompu et brutal. Aussi, Martial initie-t-il sa fille lui donne des ordres à exécuter et l'oriente dans cet univers de cruauté et de « l'absurdité du désespoir ». Comme par exemple la phrase à l'encre indélébile qu'il inscrit sur la paume de main de sa fille : « il faut partir avant cette date. »

Dans cette bataille acharnée entre le président et l'opposant Martial, tout comme le peuple dans son ensemble, Chaïdana est prise en tenaille par des épreuves physiques et morales infernales, cycliques, y compris une « gifle intérieure » (viol incestueux). C'est grâce à son charme physique irrésistible qu'elle parvient à entrer dans les cercles fermés du pouvoir pour accomplir sa mission de vengeance. Aussi, à la suite d'une union avec le dictateur, elle donne

---

<sup>1</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, p. 19.

naissance à une famille qui s'est élargie, ce qui aboutit à une rivalité féroce entre les différents membres qui cherchent à dominer et à garder le pouvoir entre leurs mains par tous les moyens. Dans ce chaos, l'histoire semble se répéter à l'infini et le peuple est pris dans une spirale de violence infernale si bien que les personnages en arrivent à se persuader qu'il y a une malédiction qui pèse sur eux et qu'ils ne verront jamais le bout du tunnel. La violence serait l'ultime recours. La mutation ne s'opère qu'au prix d'un énorme sacrifice. La fin ne peut être que tragique dans ce contexte.

Quant au roman *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes, il s'agit exactement de la même histoire de dictature sanglante au lendemain des Indépendances comme cela se passe dans presque tous les pays d'Afrique. Il n'y a pratiquement aucune différence dans les thèmes abordés entre ce roman de Lopes et celui de Sony L. Tansi.

Le récit commence par le *damuka*, des funérailles tenues dans la basse cité de Moundié, avec les chants funèbres des membres de ce groupe ethnique. Mais en même temps, on entend des rumeurs terribles qui se propagent dans la ville de bouche à oreille sous la forme de « radio-trottoir », pour utiliser le terme des personnages de ce roman, sur les extravagances des autorités, des hommes du pouvoir, sur les trahisons de l'ancienne puissance colonisatrice.

C'est comme une sorte de vent de malédiction qui souffle sur tout le continent et détruit toute tentative d'élaboration d'un système politique et socio-économique en mesure de répondre aux attentes de ce peuple meurtri mais plein d'espoir et à qui l'on a promis un avenir meilleur après le départ du Blanc colonisateur.

Dans *Le pleurer-rire*, il s'agit essentiellement du récit du personnage-narrateur Maître d'hôtel qui décrit la façon dont le pouvoir est exercé et son impact sur la population. Il arrive à le faire grâce à son contact direct avec le bas peuple d'où il est issu et qu'il a l'occasion de

fréquenter régulièrement dans les rencontres comme les funérailles ou autres événements, mais aussi et surtout grâce à sa position privilégiée de cuisinier du Chef d'État (Tonton Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé).<sup>2</sup> Ce dernier porte un nom qui est assez révélateur du caractère ubuesque de ce simple colonel devenu Général au lendemain de sa prise du pouvoir par un coup d'État sanglant. Grâce à sa position très proche du chef d'État, en tant que responsable de la nourriture et de la boisson de ce dernier, étant le seul à qui il fait confiance parce qu'ils sont de la même tribu, Maître d'hôtel devient témoin clef de tout ce qui se trame autour et dans les coulisses du pouvoir jusque dans les coins les plus secrets. Cette position donne également plus de crédibilité et de précision à ses récits. Il fait partie du « bas peuple » et il est introduit dans l'intimité du président et des conciliabules privés des arcanes du pouvoir démesuré, bouffon et tragique. Ainsi se succèdent les coups d'éclats du peuple et de ce dictateur, entrecoupés de soulèvements et de musellements voire d'élimination physique à la moindre tentative de revendication d'un peu plus de justice sociale et politique. Il ne faudrait pas passer sous silence les exploits pour ne pas dire les transgressions sexuelles dont Maître-d'hôtel se glorifie en cocufiant les hommes politiques, y compris le chef suprême de la magistrature du pays Bwakamabé. Il se laisse tomber sans aucune hésitation entre les bras de toutes les femmes : Soukali (épouse d'un inspecteur des douanes), Ma Mireille (l'épouse officielle de Bwakamabé), Cécile (une servante dans le palais) et bien d'autres. Il ne manque aucune occasion de se faire plaisir. Le président, lui aussi, ne se prive pas non plus de ces plaisirs charnels, bien que polygame ; il profite de chacune des tournées pour assouvir sa libido en se procurant des fillettes d'hospitalité.

---

<sup>2</sup> Bwakamabé Na SaKadé veut dire « qui sème le vent » en lingala (dialecte congolaise). Cela renvoie au dicton : « Qui sème le vent, récolte la tempête ».

Le personnage le plus ciblé dans tout le récit reste celui du colonel Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé qui sous un air solennel procure au public des discours ridicules lors des événements officiels. Ce Président dictateur d'une république démente est appuyé par Monsieur Gourdain (nom évocateur) chargé d'exécuter les basses œuvres et de traquer tous les récalcitrants, tous les opposants de ce régime. Il y a également un journaliste véreux du nom d'Aziz Sonika de la même tribu, Djabotama, que le président. Il est chargé de la propagande du pouvoir.

En un mot, *Le pleurer-rire* se distingue par l'originalité de sa composition qui a pour récit principal celui de ce Maître-d'hôtel, mais autour duquel gravitent beaucoup d'autres textes au format et contenu divers qui viennent appuyer ses propos ou les contredire. Il y a par exemple souvent l'intervention de son correspondant, compatriote directeur de cabinet qui a servi le même Chef d'état avant qu'il ne tombe en disgrâce. Il est allé se réfugier en France. Le paragraphe suivant tiré au dos de la quatrième page de couverture du roman donne une idée claire et concise du *Pleurer-rire* dans son ensemble :

Œuvre forte et dense, complexe et lucide, *Le pleurer-rire* fonde son originalité sur sa structure polyphonique, son rythme varié et sa charge d'ironie et d'humour qui justifie son titre. Mêlant grâce et trivialité, fiction et réalité, citations et parodies, il tente de renouveler l'écriture romanesque qui devient, ici, le lieu où diverses formes de langage s'engendrent les unes les autres, se répondent, s'entrecroisent, s'éclairent, ou se heurtent et enfin s'enchaînent dans un mouvement continu.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cf., le commentaire se trouve au dos de la dernière page de couverture du *Pleurer-rire*.

Ce qui attire l'attention est ce renouvellement de l'écriture, cette polyphonie et l'engendrement d'un langage par contacts, par chocs et mutations des mots.

*Allah n'est pas obligé*, est une œuvre d'une brûlante actualité et dont les références sont directes, précises aussi bien dans l'espace que dans la période où se déroule l'histoire narrée. En effet, les pays parcourus par Birahima sont repérables sur la carte : Sierra-Léone, Libéria, Côte-d'Ivoire. Le jeune Birahima, pas très sûr de son âge « Suis dix ou douze ans [...] il y a deux ans grand-mère disait huit et maman dix ». <sup>4</sup> Il relate tout son parcours avec une liberté de ton heurtant, et un langage bien connu des enfants-soldats comme lui. Il s'agit d'un témoignage poignant par sa lucidité et sa précision, une sorte de réquisitoire accablant de la vie que mène le peuple entier pris dans des situations infernales et chaotiques. Les plus vulnérables sont les femmes prises comme des esclaves sexuelles et les enfants embrigadés, drogués pour commettre les crimes les plus inimaginables qui soient. Parfois, ils sont forcés de tuer les membres de leur famille dont ils mangent une partie pour être soi-disant protégés contre les balles ennemies. « Dans les guerres tribales, un peu de chair humaine est nécessaire. Ça rend le cœur dur et dur et ça protège contre les balles ennemies. » <sup>5</sup> Il s'agit d'une critique acerbe de tous les dirigeants politiques et religieux assoiffés de pouvoir qui sont tenus responsables de ce vent de folie meurtrière qui ravage l'Afrique subsaharienne. Drogues, viols, violence aveugle, détournement des deniers publics, hypocrisie, superstition, tous les maux sont exposés sans détour à travers ce regard naïf du jeune garçon qui a activement participé à tous ces méfaits malgré tout. « Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné. [...] Faforo (sexe de mon papa) ! Et moi, j'ai tué beaucoup d'innocents au Libéria et en Sierra-Léone où j'ai fait la guerre tribale, où j'ai été enfant-soldat, où je me suis bien drogué aux

<sup>4</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 10.

<sup>5</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 180.

drogues dures. »<sup>6</sup> Et c'est cette présence du personnage-narrateur sur le terrain, témoin oculaire des événements, qui donne effectivement plus de véracité et de poids aux paroles du narrateur.

A la mort de sa mère qui « marchait sur les fesses » à cause d'un « koroté »<sup>7</sup> qu'on lui a jeté sur la jambe, le jeune Birahima va essayer de rejoindre sa tante au Libéria en compagnie de Yacouba, un mystérieux commerçant de son village. C'est ainsi qu'il va parcourir toutes ces régions (le Libéria, la Sierra-Léone, la Côte-d'Ivoire, la Guinée) fortement agitées par les coups d'État suivis de guerres civiles. Il finira par apprendre que sa tante Mahan est morte « de la malaria et d'une fièvre de cheval.»<sup>8</sup>

*Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala complète cette présentation des ouvrages de notre corpus. Ce roman fait aussi état de la problématique des enfants-soldats de l'Afrique subsaharienne en général, du Congo, en particulier, région la plus perturbée par les guerres civiles. Il est donc nécessairement question de l'aventure et de l'initiation dans cette narration. Nous suivons à la lecture de ce récit deux personnages, un jeune garçon qui a pour surnom dans sa bande d'enfants-soldats « Johnny chien méchant » et une jeune fille nommée Laokolé, qui, à tour de rôle, se relaient pour raconter leurs tourments, leurs courses-poursuites dans le chaos d'une guerre civile qui a éclaté à la suite de ces multiples coups d'État qui sévissent dans le pays. Curieusement ces deux personnages ont le même âge, seize ans. Tous les crimes commis dans cette anarchie sont relatés avec précision par les groupes de jeunes, armés jusqu'aux dents, qui, sous l'effet de la drogue, prennent du plaisir dans les massacres et viols.

Mais ici les choses n'avaient pas aucune logique, on saccageait pour saccager, on tuait pour tuer, on pillait pour piller, même les choses les plus

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>7</sup> Koroté veut dire mauvais sort en la langue mandingue et poular.

<sup>8</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 219.

invraisemblables. [...] Eh bien maintenant, je suis Matiti Mabé, je ne me laisserai pas faire vu que je transporte une tonne de munitions dans mon barda. [...] Je n'ai même pas écouté. Deux ou trois d'entre nous avons vidé en même temps nos chargeurs. Ils n'avaient pas à faire la propagande de ce pouvoir et de son président ennemi du peuple et de la démocratie, génocidaire qui ne respectait pas les droits de l'homme. Je crois que c'est ce qu'on nous avait dit de répéter. [...] On nous avait dit que le pouvoir était au bout du fusil et c'était vrai.<sup>9</sup>

Même les organismes internationaux censés venir au secours de la population ne sont pas épargnés. La dénonciation de leurs malversations par le biais de leurs représentants peu scrupuleux apparaît. En même temps, la description de cette guerre civile fait écho à beaucoup d'autres qui se déroulent ailleurs dans le monde comme en Tchétchénie, au Rwanda. La narration est faite avec une fluidité si subtile que cela nous fait penser à la fugue de Bach. Le récit est conduit par les deux voix qui racontent parfois les mêmes événements dans un même espace. Elles se croisent, se rapprochent, s'éloignent pareilles à deux serpents qui font des circonvolutions jusqu'à la scène finale de la confrontation où le personnage féminin Laokolé tue Johnny chien méchant.

---

<sup>9</sup> Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant*, p. 36.



## INTRODUCTION

*La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi, *Le pleurer-rire* (1982) d'Henri Lopes, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala (2001) et *Allah n'est pas obligé* (2002) d'Ahmadou Kourouma constituent les quatre principaux romans de notre corpus. Il se trouve plusieurs raisons qui justifient notre choix des œuvres de ces auteurs de l'Afrique de l'Ouest. Nous pouvons au moins donner, entre autres, quelques points fondamentaux qui légitiment l'étude de ces œuvres.

Il y a tout d'abord cette évidence que les œuvres de ces quatre auteurs ont plusieurs points en commun entre elles-mêmes, mais aussi nous repérons des citations et des références à certaines œuvres du 18<sup>e</sup> siècle : en particulier à *Jacques le fataliste* de Diderot au moins pour l'aspect esthétique ; et à *Candide* de Voltaire pour l'aspect de fausse naïveté qui dévoile, qui révèle le sens caché des choses par le truchement de sa candeur. Nous évaluerons le pessimisme relatif de ces œuvres pour comprendre l'intention de ces auteurs à travers leurs textes. Ces romans fondent leur écriture sur une exploitation à la fois ludique et subversive de la forme d'expression au service d'un effet d'ironie, de déviation voire de déconstruction du sens (entendons par là le sens des idées reçues tant sur la composition romanesque que sur les sujets abordés et la façon de les traiter). Ces œuvres se présentent comme un carrefour où se donnent rendez-vous de multiples cultures et langues (particulièrement dans *Le pleure-rire* de Henri Lopes et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma) d'écriture et de réécriture.

Notons également cette citation riche de signification qui attire l'attention du lecteur dès la page d'ouverture de *La vie et demie* en forme d'épigraphe. Cet exergue « À Henri Lopes aussi, puisqu'en fait, je n'ai fait que reprendre son livre »<sup>10</sup> que Sony Labou Tansi a noté en guise de

---

<sup>10</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 19.

reconnaissance et de complicité, renvoie le lecteur comme par reflet ou jeu de miroir à la découverte de l'autre texte d'Henri Lopes. En piquant ainsi la curiosité des lecteurs qui sont invités à prendre la peine d'aller explorer un autre texte, c'est avec surprise et ravissement que le lecteur aperçoit le lien qu'il y a entre ces deux auteurs et leurs textes. Car dans *Le pleurer-rire*, on lit également : « Yéhé ! Vous allez croire 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. »<sup>11</sup>

*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala semblent se faire écho. Dès la page de couverture, on voit l'image d'un jeune avec un kalachnikov entre les mains. Les titres assez évocateurs indiquent clairement la direction ou la posture de ces textes par rapport aux convulsions de la naïveté, de la crédulité invraisemblable du peuple en premier lieu, d'une part, et de l'ivresse du pouvoir, de la voracité et de la brutalité de ses dirigeants, d'autre part.

Face à l'innocence des peuples locaux et étrangers, les quatre romans partagent une thématique d'initiation avec les narrateurs. Il s'agit de la dénonciation des effets néfastes d'enfants-soldats à qui des seigneurs de guerre font subir un lavage de cerveau avant de les enrôler de force dans des guerres impitoyables qui déciment encore une bonne partie de l'Afrique de l'Ouest, bien des années après cette indépendance dont on espérait tout, sauf cette situation apocalyptique. Les critiques contre tous ces tyrans au sommet du pouvoir aussi bien religieux que temporel, ainsi que l'espace que les auteurs font parcourir aux personnages, constituent un projet de sensibilisation en tirant la sonnette d'alarme sur la cause véritable des maux, des problèmes qui perdurent dans cet univers de cruauté et de férocité.

---

<sup>11</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 195.

Aussi, l'atmosphère de désolation peut-elle être interprétée comme une rupture avec cette image mythique de « l'Afrique traditionnelle » à la nature authentique, immuable et harmonieuse. C'est du moins ainsi que l'Afrique était dépeinte par la première génération d'écrivains et perçue par les Occidentaux. Il est question de renouveler cette forme d'écriture, de la réinventer et la mettre en prise directe avec la réalité qui prévaut dans ces différentes régions de l'Afrique subsaharienne, mais aussi d'une critique envers soi-même par un regard sans complaisance des défauts personnels et une acceptation de ses responsabilités : « Nous devrions être au siècle de la responsabilité. Stop et fin. »<sup>12</sup> Cette déclaration évoque l'observation de Georges Balandier qui note que le réseau lexical et métaphorique de la dégradation, du déclin, de la vacuité renvoie à une vision idéologiquement orientée. Cela se comprend surtout lorsqu'il fait allusion à la relation complexe entre l'écrivain et sa recherche qui pousse « certains à considérer sa pratique plus comme un art que comme une science, insistant ainsi sur l'élément subjectif. »<sup>13</sup> Balandier estime que les écrivains subsahariens ne se contentent plus d'observer les changements sociaux intervenus dans l'Afrique du XXe siècle, mais aussi les interprètent et les déplorent comme autant de signes de décadence. L'écriture romanesque des écrivains africains contemporains est caractérisée par son aspect polymorphe, pluri-stylistique et plurilingue. Ce mélange voulu par les romanciers implique une nouvelle approche des phénomènes sociaux dans les œuvres.

De la même façon qu'au siècle des Lumières, la censure s'attache au bon « goût » et aux bonnes « mœurs » promulguées par le roman. Au XVIIIe siècle, on suspecte le roman de gâter le goût et de corrompre les mœurs, parce qu'il n'y a pas de règles aristotéliennes comme pour le théâtre et la poésie. La même chose prévaut à l'époque contemporaine où les écrivains africains

---

<sup>12</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 65.

<sup>13</sup> Balandier, Georges, *Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1985, p. 10.

de la « seconde » voire de la « troisième génération »<sup>14</sup> entreprennent d'écrire leurs œuvres romanesques dans un langage atypique, et donc suspect pour les autorités locales qui peuvent s'inquiéter qu'il y ait des insinuations. Car bien qu'étrangère, cette langue française, les écrivains africains se la sont appropriée ; elle est dans ces romans adoptée d'une façon telle qu'elle s'est adaptée à leur condition, à leur vécu quotidien et à leurs expériences.

La définition de Jean Claude Blachère illustre à merveille ce que nous entendons par cette métamorphose du roman français au roman francophone :

J'appelle « négrofication » l'utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés comme spécifiquement négro-africains, visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France. Ces procédés s'attachent au lexique, à la syntaxe, aux techniques narratives. [...] La négrofication prétend se distinguer de la simple ornementation exotique et de la recherche de la couleur locale moins par les moyens qu'elle utilise que par l'idéologie qui l'anime.<sup>15</sup>

C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles nous avons choisi d'intituler ce travail : mutations et glissements du roman français au roman francophone.

Entre le roman français des Lumières et le roman francophone des Indépendances, une analogie réside dans le fait que les innovations tant esthétiques qu'éthiques engagées dans ces deux univers sont certes différentes mais fort semblables dans leur évolution. Le 18<sup>e</sup> siècle a vu l'essor du genre romanesque. La production était abondante et diverse à cette époque, et

---

<sup>14</sup> Sewanou Dabala, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.12.

<sup>15</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.116.

plusieurs grands auteurs se sont révélés par l'innovation et la nouvelle impulsion apportées au genre romanesque. Pour certains, ces démarcations par rapport aux normes classiques d'écriture ont été l'objet de vives critiques et de qualificatifs de dépréciation de tout genre. Pour d'autres, c'est tout au contraire, un véritable coup de génie que d'avoir redonné comme un second souffle de vie à l'écriture, de l'avoir revigorée. Nous avons en l'occurrence Diderot qui ne tarie pas d'éloges pour Richardson, et pour l'œuvre de Lawrence Sterne, et qui s'en inspire pour son *Jacques le Fataliste*. Et on constate avec étonnement que ce sont les mêmes reproches incriminés aux romans des Lumières que subissent les romans africains contemporains. Il suffit de constater la gêne ressentie par Léopold S. Senghor à propos de la qualité du français de *L'enfant noir* de Camara Laye. Les écrivains de deuxième génération accusent un écart dans leur francophonie ; écart qui n'est pas toujours bien vécu. C'est ainsi que d'une part, sur le plan esthétique, les critiques sur le roman des Lumières portaient sur l'absence ou le mépris du goût, et d'autre part sur le non-respect des règles de la bienséance, la non-conformité aux normes éthiques, d'autre part. Prenons, pour illustrer ce mépris du roman, la citation de Bruzen de la Martinière qui écrit :

La perte de temps n'est pas toujours le plus grand danger qu'il y ait à craindre dans les mauvais romans. On s'y gâte le goût, on y prend de fausses idées de la vertu, on y rencontre des images obscènes, on s'appriivoise insensiblement avec elles ; et on se laisse amollir par le langage séduisant des passions, surtout quand l'auteur a su leur prêter les couleurs les plus gracieuses.<sup>16</sup>

Il est donc question d'une critique formulée à l'encontre du roman sur deux aspects : l'un d'ordre esthétique et l'autre d'ordre moral. Cette critique d'obédience classique sonne comme une sorte

---

<sup>16</sup> Cité dans Georges May, *Le dilemme du roman au 18<sup>e</sup> siècle*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 8.

d'injonction à l'endroit de l'écrivain pour qu'il se conforme au modèle reconnu ainsi qu'aux normes édictées sous peine d'être mis à l'index. Le procès d'immoralisme ou du moins d'incitation à la lascivité, aux mœurs légères est tout à fait notoire dans la citation ci-dessus. Certains penseurs n'hésitent pas à accuser le roman d'être responsable de tous les maux et toutes les corruptions des us et coutumes de la société. On note sans difficulté la condescendance et le dédain affichés à l'encontre de ce genre pour ses soi-disant manquements aux normes d'écritures édictées par les bien-pensants de la société.

Les mêmes critiques sourdent également à l'encontre du roman africain contemporain, ce qui indiquerait qu'il existe véritablement une rupture tant pour la forme que pour le contenu. Par exemple, Cheik Aliou Ndao<sup>17</sup>, écrivain sénégalais, s'insurge contre la forme occidentale du récit et s'est juré de n'écrire qu'en wolof. Ce qu'il n'a pas pu faire à cause de l'oralité de son contingent de « lecteurs » qui par ailleurs, ne sait peut-être pas lire le français. Il existe donc une critique interne à la société de tradition orale et il subsiste des méfiances ou des contraintes externes liées à la tradition écrite, héritée de l'école occidentale. Et cette rupture est exacerbée à tel point que le romancier contemporain est accusé non seulement de ne pas savoir écrire, mais aussi de ne pas savoir pourquoi il écrit même. Car par sa posture de point de connexion entre le griot (le conteur) et l'écrivain<sup>18</sup>, il est perçu comme une sorte d'hybride tout comme son œuvre. L'assertion de Daniel Huet en 1670 dans sa *Lettre sur l'origine des Romans* : « Le roman est un genre d'une noblesse authentique et indubitable, puisqu'il descend en droite ligne du poème épique »<sup>19</sup> semble étayer le projet de ces écrivains qui cherchent à allier oralité et écriture.

---

<sup>17</sup> Cheik A. Ndao, *un bouquet d'épines pour elle*, Paris, Présence Africaine, 1988.

<sup>18</sup> Noureini Tidjani Serpos, « L'écrivain africain, griot contemporain », *Notre Librairie*, no. 98, 1987, p. 67.

<sup>19</sup> Georges May, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, p. 19.

Les écrivains affichent, avec audace, leurs points de vue plus ou moins déguisés mais suffisamment hardis pour attaquer et ébranler, dans leurs œuvres, le pouvoir tyrannique de l'État et de la religion avec son cortège de superstitions. L'apologie de l'action, du travail rémunérateur, devient un aspect fondamental dans les textes de ces romanciers. L'idée que l'avenir appartient aux actifs et que le bonheur ne vient ni de Dieu ni du Président, chef suprême de la nation, mais qu'il résulte du travail des hommes, est déjà en germe. Et c'est bien ces idées qualifiées de subversives par les autorités qui entraînent le bras de fer entre écrivain et pouvoir.

En dépit des obstacles et des risques encourus, il semble que la diffusion de ces idées subversives ne puisse être contenue par quelque procédé d'intimidation ou de répressions que ce soit, étant donné que tout de même certains membres de cette communauté de dirigeants, des gens au pouvoir ont malgré tout un certain sens de responsabilité et de liberté de conscience. Selon Michel Onfray,<sup>20</sup> c'est de cette manière que l'on a attribué faussement à Diderot, certainement à cause de la réputation de ses démêlés avec le pouvoir concernant ses écrits antireligieux, cette fameuse phrase d'un célèbre penseur et curé de son état que l'on nomme abbé Jean Meslier. Celui-ci avait écrit contre la religion, dans ses manuscrits intitulés : « Testament du curé Meslier »<sup>21</sup> qui se vendaient comme des petits pains sous le manteau et à prix d'or, la phrase suivante : « Je souhaiterais que tous les tyrans fussent pendus avec des boyaux de prêtres. »<sup>22</sup> De la même façon dans ces œuvres de notre corpus, il y a une remise en question de la politique et de la religion avec l'intention de tourner en dérision ces doctrines qui s'obstineraient à tenir dans l'assujettissement le peuple en vue d'en faire une source d'exploitation. Cette dénonciation de l'alliance de la religion avec le gouvernement pour

<sup>20</sup> Michel Onfray, *Traité d'athéologie*, Paris, Grasset, 2005, p. 117.

<sup>21</sup> Jean Meslier, *Le testament de Jean Meslier, curé d'Etrépigny et but en champagne*, Tome II, publié par Rudolf Charles, Amsterdam, éd. Kalverstraat, 1864. (NB : Voltaire fut le premier à se servir de ce texte lors de sa campagne contre « l'infâme » en publiant quelques extraits en 1762).

<sup>22</sup> Op.cit. p. 200.

assujettir le peuple se remarque dans cet amalgame entre l'État et le religieux que le narrateur d'*Allah n'est pas obligé* fait délibérément dans cette assertion : « L'instruction militaire, c'était la même chose que l'instruction religieuse et l'instruction civique et ça c'était la même chose que les sermons »<sup>23</sup>

Cette étude cherche à dégager l'originalité romanesque et innovatrice de chaque auteur et à l'occasion leur emprunt inattendu et ponctuel au siècle des Lumières au niveau référentiel. La première partie examinera de l'écriture de la modernité et la tradition orale dont sont dépositaires ces auteurs contemporains. Il sera souvent question de « l'oralité » paradoxalement écrite et en français de surcroît. Je me réfère ici à un fond de référence aux écrivains de la première génération qui tentaient de renouer avec les « sources » orales dans leur publication française. Pensons à Aimé Césaire avec son œuvre *Cahier d'un retour au pays natal*. Ensuite, la seconde partie traitera des rapports de l'écriture et du pouvoir, de la censure, l'autocensure. Enfin, la troisième partie : La transgression « éthico-religieuse » analysera la remise en question des ordres arbitraires établis par l'appareil d'État ou de la religion.

---

<sup>23</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 77.



## Première partie : Écritures et réécritures : formes et significations.

### Chapitre 1 : Le choix d'une écriture subversive.

Avec l'avènement des écrivains de la seconde et troisième génération, selon la périodisation donnée par Sewanou Dabala<sup>24</sup>, on assiste à une nouvelle perspective d'écriture, à la naissance de ceux qu'on surnomme les « nouveaux romanciers » africains, en référence à ceux de l'hexagone, mais aussi à cause de cette rupture fondamentale qu'ils ont introduite dans les récits par rapport à leurs prédécesseurs. Qui dit « nouveau roman » africain, dit « nouvelles langues » et « nouvelles formes d'approche des thèmes » de narration.<sup>25</sup> Dans un souci à la fois d'esprit de créativité et de réalisme, Lopes semble confirmer cette mutation en écrivant dans *Le pleurer-rire* : « Partir de la spécificité de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes. »<sup>26</sup> Et c'est justement parce qu'ils sont des récits retravaillés, réécrits comme sur un palimpseste, qu'ils laissent toujours entrevoir en filigrane là où les traces d'écrits étaient avant d'être effacées. Le roman implique donc une reconstitution de « sa langue française », sur sa constitution d'héritage hybride. Il ne s'agit pas de dissocier les rapports entre le récit d'une aventure (aventure de vivre et de mourir) et l'aventure d'un récit, d'un langage. L'une ne va pas sans l'autre. Les nouvelles procédures adoptées par ces écrivains montrent qu'ils ne sont pas du tout étrangers aux recherches formelles occidentales sans délaisser ou négliger bien sûr les héritages culturels d'Afrique. C'est presque une redondance que de dire les écrivains Africains sont dépositaires de la culture traditionnelle et occidentale, car eux-mêmes sont les

---

<sup>24</sup> Séwanou Dabala, *Nouvelles écritures Africaines, Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

<sup>25</sup> C'est nous qui soulignons pour insister sur l'amorce de cette écriture subversive que nous allons analyser dans cette première partie.

<sup>26</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 43.

premiers à le revendiquer, malgré certains critiques,<sup>27</sup> qui, par leur vision assez unilatérale, s'obstinent à les classer dans telle ou telle catégorie. Les écrivains produisent des œuvres hybrides. Ils font fi des entraves provenant d'une critique Procuste qui veut cantonner, restreindre, voire découper l'imagination ou la créativité pour les faire concorder à une vision orthodoxe, sectaire et partielle.

Les écrivains n'hésitent pas à introduire dans leurs œuvres la pensée et le style de la tradition orale entrelacés à la pensée et à la conception occidentale. En nous appuyant sur le paratexte des ouvrages, la première chose qui frappe notre attention est ces épigraphes révélatrices du contenu des romans. En effet, à quoi sert une épigraphe si ce n'est à condenser en quelques mots, le message à transmettre ? Senghor dit : « Les griots du roi m'ont chanté la légende véridique de ma race aux sons des hautes Koras.<sup>28</sup> Tchicaya U'Tamsi renchérit : « Il ne m'est pas difficile de me souvenir des veillées d'enfance qui furent en fait la première école que j'ai fréquentée. »<sup>29</sup> Ces citations sont une preuve de la reconnaissance des valeurs et des histoires de la communauté qui sont inculquées à ces écrivains africains dès le bas-âge. Les griots et les contes lors des veillées constituent une part entière de leur formation avant même qu'ils ne soient envoyés par la suite à l'école occidentale pour être initiés à une culture et à une conception tout à fait autre. Cette connaissance acquise depuis leur tendre enfance reste profondément marquée dans leur esprit. C'est grâce à cette empreinte indélébile de la formation bien assimilée qu'ils ont la faculté de jongler d'une culture à une autre, de les entrelacer et d'en tirer le meilleur dans leur production, par le biais des réminiscences.

Ailleurs, dans *Le pleurer-rire*, en épigraphe, on peut lire ceci :

<sup>27</sup> Voir les critiques comme Daniel Delas auteur de : *Léopold Sédar Senghor : Lecture blanche d'un texte noir*, Paris, Temps Actuels, 1982 ; et avant lui, Henri Hell, qui s'offusquent de trouver sous la plume de ces écrivains d'Afrique une langue compassée et factice.

<sup>28</sup> Léopold S. Senghor, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964.

<sup>29</sup> Tchicaya U Tam 'Si, dans *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, 1972, p. 61.

J'ai beau pleurer, il faut toujours que le rire s'échappe par quelque côté. Beaumarchais.

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.

Voltaire, Lettre à Valentin Philippe de Rocheret, 14 avril 1772.<sup>30</sup>

Et plus loin, nous avons presque deux pages entières où le narrateur donne la parole à Diderot pour légitimer sa liberté d'esprit, pour ne pas dire attitude de libertin que lui reproche son correspondant et lecteur, jeune compatriote, ancien directeur de cabinet : « A sa vénérable et doctorale éthique et à mes banalités et platitudes, tour à tour ridicules dans leurs convictions de s'imaginer révéler des vérités nouvelles, j'ai préféré la voix oubliée du bonhomme Diderot [...] »<sup>31</sup> Là s'insèrent deux pages de citation tirées de *Jacques le Fataliste et son Maître* de Diderot. Faudrait-il noter aussi cette familiarité -- « j'ai préféré la voix oubliée du bonhomme Diderot » -- par rapport à cet écrivain d'une autre époque et d'une autre région que le narrateur imprime à son récit ? L'adoption de ce penseur ne fait aucun doute, au point que le récit en est fortement imprégné. Egalement, *Johnny chien méchant* contient des épigraphes tirées des citations d'écrivains français.

Si la souffrance est humaine, nous ne sommes pas hommes pour souffrir seulement. » Georges Seféris, « Un vieillard sur le bord du fleuve »,

Journal de bord II.

Pity the planet, all the joy gone from this sweet volcanic cone ; peace to our children when they fall in the small war on the heels of small war-

<sup>30</sup> Henri. Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibidem.*, p. 254.

until the end of time...Robert Lowell, Waking up early Sunday morning  
near the Ocean. <sup>32</sup>

Toutes ces remarques vérifiables, en plus d'autres éléments irréfutables de la présence et du mélange de l'apport de ces différentes cultures dans l'ensemble des œuvres choisies, ont pour objectif d'éviter toute velléité polémique sur la prépondérance de telle culture au détriment ou au profit de telle autre.

Et Sony Labou Tansi semble étayer cette idée de refus d'enfermement ou d'être étiqueté, lors d'un entretien accordé à Jacques Chevrier : « Je n'écris pas en tant que Congolais, pour les Congolais ou pour les Africains. Je pars d'une expérience humaine, et cette expérience humaine peut être vécue par un Africain, par un Européen ou par un Asiatique. » <sup>33</sup>

Enfin, pour sceller cette dichotomie différentielle, on peut évoquer si besoin en est ce fameux « rendez-vous du donner et du recevoir » tant convoité par Léopold Sédar Senghor, dans un esprit d'enracinement et d'ouverture à la fois. Ce geste d'aller-retour devient un projet de décentrement et le texte africain tend ainsi à une portée universelle pour reprendre la première impulsion de Senghor.

C'est ainsi que notre analyse portera sur un aspect qui nous paraît d'une importance majeure qu'est le travail d'*alchimiste*, de souffleur que les écrivains accomplissent en vue de produire quelque chose de tout à fait nouveau et inattendu à la croisée de ces cultures qu'ils incarnent et maîtrisent si bien. Grâce à cette ingéniosité qu'ils ont de manipuler l'oral et l'écrit, et à leur esprit créatif, inventif, nous tenterons de voir comment s'opèrent, dans ces textes soumis à notre analyse, cette mutation et ce glissement tant sur le plan de l'énonciation, de la sociocritique que de la sémiotique.

---

<sup>32</sup> Dongala, *Johnny Chien Méchant*, p. 11.

<sup>33</sup> Sony Labou Tansi dans « Comment les écrivains travaillent ? », *Jeune Afrique*, 1207, 22 février 1984, p. 47.

Il est important de souligner d'emblée dans cette partie la primauté que nous accordons au contact, puis au mélange et enfin à la métamorphose issue de la synthèse non seulement des personnages atypiques, mais également des différentes langues. Etant donné que nous avons dans presque tous les textes de notre corpus, des récits de déplacement occasionné par des troubles, des guerres, il faudrait percevoir ici une sorte de roman de formation ou d'aventure. L'écrivain-voyageur à l'instar de ces personnages picaresques ne peut s'empêcher d'apporter sa touche fantaisiste et foncièrement irréductible. Le contact des protagonistes d'horizons différents permet en effet le foisonnement et la création d'une langue nouvelle, la relativisation des jugements sur tel ou tel aspect de la façon de faire des autres personnages en d'autres lieux.

Ce qui est marquant dans ce contexte de mutation et de glissement du roman français au francophone est avant tout le passage du conteur d'histoires à celui de narrateur. L'oreille du public est remplacée par l'œil du lecteur, ce qui indique le commencement du récit, de l'écrit. A la place de « au commencement était le verbe », on a en lieu et place, « le texte » qui, désormais joue un rôle majeur dans la communication entre l'écrivain et son lectorat.

### A) Métamorphoses du roman africain.

Cette partie est une réflexion sur l'écriture, sur le texte francophone qui semble faire un mélange non seulement de tous les registres et de tous les niveaux de langue mais principalement le mélange d'une langue « ancienne culturellement prestigieuse, dotée d'une tradition d'écriture et une autre langue sans tradition d'écriture, largement diffusée... ». <sup>34</sup> Il s'agit en fait d'une double rupture : langagière et scripturale. Ce qui valide l'idée de parler ici de métamorphoses du roman africain tant par la forme que par le contenu procède de la transmutation qui est le fruit d'un travail et d'une réflexion, mais aussi d'une preuve d'audace de la part des écrivains pour faire fi de cette autre forme d'écrits normés et normatifs selon les critères académiques. Il sera question d'analyser les différents niveaux d'expression pour en sortir les éléments qui indiquent son aspect non-conventionnel. On peut par exemple prendre le passage alternatif d'une langue à une autre qui crée un effet de dédoublement. C'est ainsi que dans un mouvement d'aller-retour constant entre le vocabulaire de la langue maternelle et celui du français que le narrateur établit une rupture dans la forme d'écriture. Lisons ce que Birahima dit dans *Allah n'est pas obligé* : « Je ne dis pas comme les nègres noirs indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J'emploie les mots malinké comme faforo (signifie sexe de...) comme gnamokodé ! (bâtard ou bâtardise !) » <sup>35</sup>

Dans ce passage, tout se passe comme si les langues se mêlent dans le creuset de l'écriture ou dans le corps romanesque en une forme hybride où chaque personnage se distingue selon son vocabulaire, sa façon de s'exprimer. Ce qui engendre, en plus de la violence verbale, une rupture dans l'écriture elle-même. Car l'insertion des termes de la langue locale nécessite un temps d'arrêt pour les expliciter.

<sup>34</sup> Charles Ferguson, « Diglossia », *Word* 15 (1959) : 325-340.

<sup>35</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 10.

L'écrivain africain contemporain effectue un travail sur le langage oral traditionnel et le français appris à l'école. Il parvient à mettre en place ce que nous pourrions nommer une *écriture convertie*. En effet, dans la mesure où la lettre à la fois proférée et transcrite dans le roman vise la circulation de la parole, base de la communication et de la signification, elle se convertit en signe. On constate nettement des exemples d'interférences, d'emprunts, d'alternances de codes qui permettent des créations poétiques d'une grande densité. Ceci facilite le glissement d'une culture ou d'une pensée à une autre.

Alors, on se trouve ainsi confronté à une écriture que l'on peut qualifier de spéculaire dans la mesure où elle renvoie aux auteurs et aux lecteurs leur propre image, permettant de voir par eux-mêmes les traits qui leur sont propres et étrangers. Ce qui fait véritablement ressortir l'ipséité de tout un chacun et permet d'établir cette relation d'interdépendance saine et viable pour l'essor de la communauté dans sa diversité, sans avoir à répéter simplement ce que leurs prédécesseurs ont fait. La rupture fréquente du récit permet de rappeler au lecteur que « ceci est une histoire », que le narrateur, lui, est libre de poursuivre ou de mettre en suspens, et démontre la force et l'esthétique de composition du récit :

A ce stade du récit devait venir une scène de rencontre avec Ma Mireille, grâce à la complicité de Cécile, sa dame de compagnie. Je l'ai effectivement écrite, mais, en la relisant, j'ai moi-même frémi, non pas en raison des talents d'imagination de l'auteur de ces pages, mais bien à cause de la richesse créatrice dont Ma Mireille fait preuve entre les doigts de son amant. Ainsi, toutes choses bien considérées, ai-je préféré éviter un affrontement inégal avec la censure.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 174.

C'est ainsi que l'on en arrive à une rupture d'avec la Négritude qui a mordu à l'appât que lui a tendu le monde occidental à se peindre uniquement selon ce qui fait sa spécificité<sup>37</sup> -- spécificité qui risquerait d'être décidée, décrétée par le regard de l'autre, celui du Blanc, en particulier, qui veut cantonner l'écrivain africain dans les limites de sa race, d'une nation ou d'une certaine « africanité révolue ». Les propos de Pierre Alexandre illustrent à merveille cette politique de domination et d'assimilation que les enseignants ont toujours inculquée à ceux qui sont passés par les bancs de l'école française. Il écrit, dans *Langues et langages en Afrique noire*, ceci :

La politique coloniale française en matière d'éducation et d'administration est facile à définir : c'est celle de François 1<sup>er</sup>, de Richelieu, de Robespierre et de Jules Ferry. Une seule langue est enseignée dans les écoles, admise dans les tribunaux, utilisée dans l'administration : le français tel qu'il est défini par les gens de l'Académie et les décrets du ministre de l'instruction publique. Toutes les autres ne sont que folklore, tut panpan, obscurantisme, biniou et bourrée, et ferments de désintégration de la République.<sup>38</sup>

L'attitude décrite ci-dessus fait curieusement écho à ce que Roland Barthes a analysé dans son ouvrage intitulé *Le degré zéro de l'écriture*<sup>39</sup>, dans la mesure où la société bourgeoise, bien-pensante a pendant une longue période exigé, décrété ce qu'est l'écriture acceptable ou non. Il a fallu attendre l'époque de Proust pour que l'écrivain finalement puisse enfin oser confondre entièrement certains hommes avec leur langage, leur façon de parler et donner à voir ses créatures ou ses personnages tels qu'ils sont et tels qu'ils s'expriment.

---

<sup>37</sup> Voir Wolé Soyinka dans *le lion et la perle*, Yaoundé, éd. Clé, 1973 ; et Marcien Towa, *Léopold Sédar Senghor : négritude ou servitude*, Yaoundé, éd. Clé, 1971, p. 10.

<sup>38</sup> Pierre Alexandre, *Langues et langage en Afrique noire*, Paris, Payot, 1967, p. 63.

<sup>39</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.



Il y a un peu plus de cent ans, les écrivains ignoraient généralement qu'il existait plusieurs façons - et fort différentes - de parler le français. Vers 1830, au moment où la bourgeoisie, bonne enfant, se divertit de tout ce qui se trouve en limite de sa propre surface, c'est-à-dire dans la portion exigüe de la société qu'elle donne à partager, aux bohèmes, aux concierges, et aux voleurs, on commença d'insérer dans le langage littéraire proprement dit quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu'ils fussent bien excentriques (sans quoi ils auraient été menaçants) [...] Mais ce langage social, sorte de vêtement théâtral accroché à une essence, n'engageait jamais celui qui le parlait ; les passions continuaient de fonctionner au-dessus de la parole.<sup>40</sup>

La situation dans laquelle se trouve cette écriture occidentale dont parle Barthes ressemble étonnamment à celle des écrivains africains à un moment donné de l'Histoire ou de l'évolution des écrivains qui sont passés de la période d'imitation à celle d'innovation.

En effet, il est connu que la politique assimilatrice a engendré des auteurs qui, bien que rédigeant le français comme langue seconde, recherchaient l'approbation des métropolitains, des censeurs blancs. Donc, ils pratiquaient une écriture soignée, respectueuse des normes canoniques imposées par les académies. Puis, de cette période, on est passé à celle plutôt des verbes littéraires de « militantisme » et « d'engagement », pour reprendre le mot que l'époque de Sartre aimait beaucoup utiliser. Bien que ces écrivains de la transition vers l'indépendance se soient toujours exprimés avec une langue soignée, il n'en demeure pas moins que leur style d'écriture laissait transparaître dans leurs œuvres une verve personnelle et incisive.

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*, p. 58.

C'est bien après l'euphorie des indépendances dans les années 60, et à la suite d'une grande désillusion et d'une prise de conscience de la réalité tragique des régimes dictatoriaux avec des chefs d'états encore plus sévères que les blancs venus d'ailleurs, que l'évolution littéraire et mentale s'est opérée de manière remarquable. C'est une évolution qui, grâce à Ahmadou Kourouma avec son œuvre pionnière *Les Soleils des Indépendances* (1968), sera suivie une décennie plus tard par Henri Lopes, Sony Labou Tansi et Emmanuel Dongala, pour ne citer que les auteurs de notre corpus. Et là au lieu de parler d'« engagement », les écrivains comme Sony Labou Tansi préfèrent parler d'« engageant » en ces termes significatifs et lourds de sens tout au début de son roman :

A une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie,  
comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de passe ? J'ose  
envoyer le monde entier à l'espoir, et comme l'espoir peut provoquer des  
sautes de viande, j'ai cruellement choisi de paraître comme une seconde  
version de l'humain – pas la dernière bien entendu- pas la meilleure-  
simplement la différente. Des amis m'ont dit : « Je ne saurais jamais  
pourquoi j'écris. » Moi par contre je sais : j'écris pour qu'il fasse peur en  
moi. [...] A ceux qui cherchent *un auteur engagé* je propose *un homme  
engageant*. [...] Evidemment l'artiste ne pose que l'une des ouvertures de  
son œuvre. [...] La vie et demie devient cette fable qui voit demain avec  
des yeux d'aujourd'hui. <sup>41</sup>

Ces propos de Sony L. Tansi soulignent toute la métamorphose et le bouleversement majeur de l'écriture en son sein et les rapports entre l'écrivain et son public. L'écrivain est comme le

---

<sup>41</sup> Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

« poète voyant » de Rimbaud, parce qu'il sait prédire l'avenir. Il a une vision autre de la société que ce qu'elle incarne ce jour ; il préfère orienter par l'écriture au lieu d'imposer son avis et préfère interroger, faire réfléchir, faire participer activement son public et lui donner la parole directement, au lieu d'être son porte-parole. Tansi précise à l'endroit des auteurs contemporains que « tous ceux qui écrivent des romans devraient savoir qu'on ne sera jamais plus romancier que la bouche du peuple. » (143) Car qui d'autre mieux que le peuple lui-même peut exprimer ce qu'il ressent de la façon la plus intime ?

Alors, même s'il reconnaît la difficulté à trouver une ligne de démarcation entre les différentes générations d'écrivains ou ères qui marquent la différence scripturale, Sewanou Dabala en parle avec précision, en essayant de les classer en fonction de leur initiative et rupture par rapport à ce qui se faisait avant eux. A la suite d'Henri Lemaître<sup>42</sup>, il avoue qu'il serait vain de vouloir recenser exhaustivement toutes les tentatives de rénovation auxquelles le genre romanesque africain a été soumis dès sa genèse, d'autant plus qu'au sein de la tradition la mieux copiée, on peut toujours déceler des effets stylistiques personnels uniques à l'auteur en question.

Les écrivains que nous avons choisis dans notre corpus affirment par leurs écrits, tant par la forme que par le contenu, qu'ils sont libérés des contraintes de la quête et de l'illustration de la spécificité africaine. Autrement dit, ils s'évertuent à exprimer quelque chose de complètement différent de ce que certains critiques ont qualifié de « veine laudative »<sup>43</sup>, en faisant allusion au courant de la Négritude, accusée de jouer le jeu exotique de l'Occident.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Henri Lemaître, *La littérature française : La littérature d'aujourd'hui*, Paris, Bordas, 1972.

<sup>43</sup> Pensons à la fameuse boutade Wolé Soyinka « Le tigre ne se réclame pas de sa tigritude, il bondit sur sa proie et la dévore » et au procès qui est fait de la négritude autour des années 70 dans les œuvres de Marcien Towa et de Stanislas Speros Adotevi qui ont respectivement publié des œuvres au titre assez révélateurs et significatifs : *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou Servitude ?*, Yaoundé, Clé, 1971 et *Négritude et Négrologue*, Paris, Le Castor Astral, 1972.

<sup>44</sup> Sewanou Dabala, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 25.

## B) Brassage de l'oral et de l'écrit.

L'écrivain francophone contemporain, même s'il revendique sa liberté de faire appel à d'autres sources que celles de son milieu originel, de se référer à d'autres types de pensée, de faire sa composition romanesque comme il l'entend, se sent tout de même investi d'une mission qui est de répercuter l'identité et la spécificité de son groupe social dans ses œuvres. Le texte édité peut comporter des marques, des expressions de l'oralité. Et il est intéressant de voir comment les composantes linguistiques et structurales d'une œuvre renvoient aux pratiques orales propres à la culture traditionnelle de l'auteur. Par exemple, les œuvres sont garnies de collages, de proverbes, d'anecdotes, de chants, de contes ou mythes. Cette façon de communiquer, de transmettre le savoir d'une génération à une autre se poursuit jusque dans les œuvres écrites des écrivains francophones contemporains.

Arlette Chemain note ce changement majeur qui s'est effectué dans les œuvres africaines autour des années 70, bien après l'accession des pays africains aux indépendances, dans son article intitulé « Contact de langues et créations littéraires en langue française d'Afrique noire » :

Un jaillissement proviendra, dans les années soixante-dix particulièrement, de l'oralité reprise en compte. Les mythes qu'elle transmet seront réorganisés avec un sens retrouvé ou renouvelé. L'oralité est réintégrée dans ses formes qui modifient la structure des récits écrits et

de la langue africaine et parlée réintroduite. [...] formules traditionnelles traduites ou rapportées telles quelles, langage de la rue.<sup>45</sup>

Cette remarque révèle la transmutation qui s'est mise en œuvre dans les récits africains et qui, depuis lors, continue de se déployer, de s'enrichir, de s'amplifier au gré de l'esprit créateur, de l'inventivité des auteurs selon les générations qui se succèdent les unes après les autres.

En s'appuyant sur le découpage par génération des différents types d'écrivains que Séwanou Dabala a théorisé, nous pouvons facilement comprendre ces différentes strates et nous faire une image assez précise de ces formes d'écrits (de l'imitation du français classique occidental à l'innovation de l'écrivain via le réalisme et le reflet du social).

Ainsi, avec ces écrivains dits de la seconde et troisième génération, à cause de leur souci permanent de ne pas trop s'autocensurer et de ne pas s'adonner à cette esthétique classique de l'institution académique de Paris accompagnée de préciosité de style et de langue qualifiée d'exercices scolaires, ils laissent la parole à leurs personnages. Car certains critiques considèrent ce langage comme étant raffiné, qualité qu'ils attribuent à l'imitation littéraire des normes jugées académiques par les tenants du « parler correct ». C'est la raison pour laquelle ils préfèrent laisser les personnages s'exprimer selon leur niveau d'études ou de maîtrise de la langue française sans rien ajouter ou retrancher. Ils transcrivent les mauvaises prononciations de leurs personnages avec la plus grande fidélité. L'altération de la prononciation peut être plus ou moins importante et affecter la compréhension des mots de la même manière. Il est parfois difficile pour le lecteur potentiel d'une autre région de comprendre certains mots. Mais, n'est-ce pas là l'objectif, entre autres, du narrateur de mettre mal à l'aise son lecteur, de le bousculer ? Le

---

<sup>45</sup> Centre d'Etudes des Plurilinguismes : modes d'appropriation langagière, *Colloque contacts de langues et production littéraire*, Nice du 28 au 30 septembre 1987, Paris : Maison des sciences de l'Homme, pp. 4-5.

langage poétique selon Roman Jakobson<sup>46</sup>, est celui qui résiste au décryptage, qui conserve un certain degré d'opacité.

Pour illustrer ce brassage de l'oral et de l'écrit, sans prétendre à une liste exhaustive, prenons quelques exemples tirés du *Pleurer-rire* qui en recèle une pléthore :

*Lipadasse-la* ↔ l'indépendance là (153). / *Attacheur de pluie* ↔ sorcier (84) / *Spèce* ↔ Espèce (198). / *Falassé-la* ↔ français-là (211) / *Singe panzé* ↔ chimpanzé (215) / *Giant* ↔ Géant (285) / *Bilai* ↔ Billahi, juron issu de la langue arabe qui signifie : Nom de Dieu ! (129) *Oualai* ↔ wallahi, interjection, de juron qui veut dire : au nom de Dieu ! (175) *Tiebdjeun* ↔ (mot composé : Tiéb=riz, djeun=poisson, terme wolof qui indique un plat typiquement sénégalais, à base de riz au poisson avec des légumes) (264)

*Un nhaqué, c'est un nhaqué* ↔ (un colonisé, subalterne) (105).

*Aaaah ! Toi aussi, mama-là, n'aie pas peur, ko. Je ne suis pas méchant pour moi.* (176)

*Je vais faire pour moi avion par terre* ↔ aller très vite, accélérer (137)

*Les en haut de en haut* ↔ les gouvernants ou l'élite (290) .

*La France devait aider ses fils ultramarins à conjuguer ce danger* ↔ *conjuré* (259). Un mot à la place d'un autre.

Ou encore quelque quiproquo dû à une mauvaise prononciation ou incompréhension (ignorance) du terme comme dans ce petit dialogue entre deux personnages du peuple qui commentent et discutent de l'actualité du coup d'Etat quand l'un dit : « C'est que les

---

<sup>46</sup> Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 12.

*mercenaires* ont prêté main-forte aux nouveaux maîtres, dé » ; et l'autre de rétorquer avec surprise : « Les messeigneurs ? [...] Mais les messeigneurs-là, ce sont des Blancs, non ? Comment alors on les a pas reconnus tout de suite ? La différence de leur peau avec celle des Noirs, c'est trop nombreux, même. » (37) La mauvaise prononciation ou l'ignorance de la signification d'un mot provoque ce malentendu entre ces deux personnages. Cette confusion qui s'installe entre ces deux personnages issus du peuple est révélatrice de leur niveau d'études et donc de leur compréhension du français. Mais il nous semble que c'est l'effet comique du quiproquo que le narrateur cherche à mettre en relief dans la pratique de cette langue française.

Enfin le premier de préciser à nouveau : « *Des mercenaires noirs*. [...] Oui, mon frère. Des Américains, des Cubains, des Guinéens qui veulent pas Sékou, des Katangais, des ... des qualités trop nombreux » ; le second, toujours interloqué et ne comprenant pas le sens du mot, de continuer : « Eh ! Eh ! des messeigneurs noirs ? » (37) L'incompréhension est inscrite dans la réception de la parole de l'autre dans le texte lui-même.

Chez Kourouma, on a le même procédé :

Me voilà présenté en six points pas un de plus en chair et en os avec *en plume* ma façon incorrecte et insolente de parler. (Ce n'est pas en plume qu'il faut dire mais *en prime*. Il faut expliquer en prime aux nègres noirs africains indigènes qui ne comprennent rien à rien. D'après Larousse, en prime signifie ce qu'on dit en plus, en rab). (12)

Nous avons aussi :

« *Bilakoro* » ↔ (non circoncis) / « *Koroté* » ↔ (mauvais sort que le sorcier jette sur un individu (23)

*Donson ba* ↔ (maître chasseur qui a déjà tué un fauve noir et un génie malfaisant) (15)

*Wallahé* ↔ (Au nom d'Allah) (14) / *Gnamakodé* ↔ (bâtard !) (16)

D'autres mots relèvent de la transcription orthographique de la prononciation orale. Le personnage fait la liaison comme s'il prononçait les pronoms personnels, alors que tel n'est pas le cas. Il semble escamoter, avaler les pronoms et insistent sur le verbe. Faut-il remarquer ici que parfois, les personnages s'expriment comme le rapporte le narrateur. Néanmoins, il y a des moments aussi, pour se moquer ou caricaturer son personnage, le narrateur a recourt à la fantaisie ou à son imagination créatrice, pour mettre en œuvre une création stylistique. On peut ainsi noter à titre d'exemple :

*Zoubliez, Zêtes* (64) / *Zauraient* (64) *Vec* ↔ *Avec* (35). / *Rev'nons* (117) *Quoi-quoi-quoi-là* (184) / *Siouplait* ↔ *S'il vous plait* (200)  
*Aparté* ↔ *Apartheid* (276) / *radio-trottoir* ↔ *rumeur publique* (276) *Tu me prends pour une trottoire* ↔ *prostituée* (162) *Clairvoyant* ↔ *féticheurs*. (127) *Quitte-là* ↔ *va-t'en !* (147) / *La chose là qu'on fait avec les femmes* (180) ↔ pour faire allusion pudiquement aux rapports sexuels.

*Vouloir faire leur Blanche-là* ↔ *Imiter la femme blanche* (73)

Beaucoup d'autres expressions fréquemment suivies de l'adverbe de lieu « là » : (La femme-là ! ; Le soldat-là ! ; Cette histoire-là ! ; Ces bandits-là ! ; Or qu'on va faire jugement-jugement là !, etc.) constituent une façon de parler bien notoire dans la société africaine, en particulier, dans le langage populaire congolais. De même, les scènes de danse, de violence ou



d'amour intime exprimant l'enthousiasme voire l'extase sont rapportées et ponctuées comme telles par des « wollé, wollé, woï, woï » tout au long du roman.

Il s'agit là bien sûr de l'intégration du parler populaire dans l'œuvre de fiction écrite. Le « *xénisme* », terme créé par Louis Guilbert<sup>47</sup>, désigne l'introduction de mots étrangers dans une langue donnée, sans altération de la graphie, sans marques de genre ni de nombre de la langue hôte. A l'évidence, c'est ce que ces auteurs mettent en œuvre ici à des fins esthétiques. Le narrateur rapporte ironiquement les discours du président. Ce dernier, autoproclamé Général au lendemain de son coup d'Etat, n'était qu'un simple capitaine sans rien d'autre qu'un certificat d'études primaire élémentaire, il s'applique ici à prononcer distinctement les voyelles pour faire croire qu'il a une bonne maîtrise non seulement de la langue française, mais aussi de la diction :

Sous son portrait, plus grand que celui de ses pairs, les feux de la presse détaillaient le visage de Tonton. 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, le général se mit à lire le discours que lui avait tendu son officier d'ordonnance.<sup>48</sup>

Animé par le souci de montrer qu'il est capable de prononcer correctement les mots, de parler le français standard, le président Bwakamabé s'applique à simuler ce modèle de français.

Dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, nous décelons l'emploi fréquent du terme « *mourir cru* » pour désigner les horreurs de la répression brutale, signifiant une mort épouvantable. Il y a également cette section où le narrateur de *La vie et demie* indique la faute

---

<sup>47</sup> Louis Guilbert, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975.

<sup>48</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 88.

que commet le dictateur nommé tout le temps, malgré les multiples rappels : « Malheur à celui par qui le scandale *descend*. »<sup>49</sup> Ce vers, Martial le leur avait des centaines de fois lu.

Notons bien au passage qu'il dit tout le temps « descend » au lieu de « arrive ».

Les écrivains puisent une bonne partie de ces jeux de mots dans les mauvaises prononciations ou emploi d'un terme à la place d'un autre que la population ou les dirigeants pratiquent. Il s'agit beaucoup plus de référence aux événements tels qu'ils se déroulent. Car même s'il leur arrive de former des néologismes, les écrivains africains francophones s'inspirent plus du parler des personnages qu'ils entendent au cours d'une conversation. C'est le cas avec ce personnage féminin dont parle le narrateur dans *Le pleurer-rire* : « Encore heureux que l'on ne m'eût pas poignardé en flagrant *du lit*, comme disait Soukali »<sup>50</sup> pour signifier « être pris en flagrant délit ». Parfois, ce sont des fautes commises par mauvaise prononciation ou contre-sens, il y a d'autres fois où tout de même, les fautes sont délibérément commises pour jouer avec les mots, faire ressortir un sens nouveau et rompre la routine conventionnelle du « français correct ». Ainsi, avec tous ces mots, entendus au hasard ou totalement inventés, imaginés, l'écrivain en fait un instrument dont il joue volontiers dans ses écrits :

J'éprouve un certain besoin d'amplifier les mots, de les tendre comme des cordes de guitare. Pour moi, le style se traduit par un choix. Choix de parole, choix de souffle... Mon souffle souffre de deux maladies ; l'incorrigibilité et la turbulence. Pour l'écrivain, le style, c'est sa manière de respirer. On n'a pas toujours le temps de soigner sa respiration [...] moi

---

<sup>49</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 51.

<sup>50</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 241.

qui écrit au galop, je n'ai pas toujours le temps d'être coquet avec mon temps.<sup>51</sup>

Dans *Allah n'est pas obligé*, bien qu'ayant entre ses mains des dictionnaires, le jeune personnage Birahima donne une idée claire de sa façon de parler le français. Français typique qu'il distingue, avec humour, de sa personne et qu'il met en rapport avec la manière singulière dont il manipule la langue française elle-même : « Et d'abord... et un ...M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que je suis black et gosse. Non! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. [...] ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça. »<sup>52</sup> Ces expressions populaires sont inhérentes au discours des personnages. C'est pour cela que le narrateur n'hésite pas à les utiliser ou à laisser s'exprimer librement une oralité personnelle ou locale de ses personnages. Chacun d'eux parle selon son milieu, son niveau d'éducation, sa maîtrise du français et sa conception des choses de la vie. Comme le dit l'adage, « qui parle se dévoile ». Alors, par souci de réalisme, les propos sont présentés tels quels, sans restriction ni embellissement.

C'est ainsi qu'on lit de fréquentes expressions familières, des tournures dans les conversations à tel point que l'on finit par se dire que le roman que l'on a entre les mains est un véritable écho du social, ou encore mieux « un miroir qui reflète la société » pour reprendre l'heureuse formule de Stendhal<sup>53</sup>. Cependant, quel que soit le reflet que le miroir peut renvoyer des phénomènes de société qui se produisent, il n'en demeure pas moins que la main de celui qui fait miroiter ou réfléchir ces images sociétales a toujours un impact sur la façon dont la

<sup>51</sup> Alphonse Ndzanga Kong, « S. L. Tansi : un homme à la recherche de l'homme perdu » dans *Recherche Pédagogie et Culture*, 64, (1983), p. 75.

<sup>52</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 9.

<sup>53</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Jouaust, 1830, chapitre 13, p. 74.

présentation se déroule. Autrement dit, la main de l'auteur influe, de manière consciente ou inconsciente sur la mise à jour, sur la procédure d'exposition des événements du récit.

L'attention du lecteur est captivée par les notations temporelles. En effet, à l'opposé du récit romanesque classique qui se conforme à une progression logique de l'action ou de l'intrigue réduite à quelques péripéties où la conclusion est connue d'avance, le texte de ces « nouveaux romanciers », lui, parvient à se détourner de cette forme de présentation en insérant plusieurs intrigues qui s'imbriquent, se contredisent et se complètent. Il réussit à mettre en place ce déséquilibre spatio-temporel. La stratégie d'écriture que l'on observe dans le tout début des textes semble avoir une visée bien précise qui consiste à bousculer les habitudes du lecteur, captiver son attention et piquer sa curiosité qui voudra à partir de là en savoir davantage et ainsi remonter, recomposer les séquences découpées et éparpillées un peu partout dans l'œuvre.

Ainsi, avec ces écrivains francophones contemporains, il semble que la narration linéaire facile à suivre tout le long de son développement sans rupture aucune est délaissée au profit de celle beaucoup plus complexe avec plusieurs intrigues et différents niveaux de lectures enchevêtrés les uns dans les autres. C'est ce que Wladimir Krysinski a bien analysé en parlant de la modernité des textes dans son ouvrage *Carrefours de signes* : « comme manipulation de la discontinuité formelle du récit et du discours fondée sur l'imagination narrative ou métanarrative, discursive ou méta-discursive, d'aires référentielles divergentes et hétérogènes [l'auteur prend des libertés] en vue de composer un ensemble signifiant. »<sup>54</sup> Le lecteur n'est plus pris par la main et guidé tranquillement par le narrateur du début à la fin du récit. Tout au contraire, le lecteur est invité à participer activement à la construction et interprétation du récit pour lui donner un sens qui lui est propre. Il est alors interpellé par le narrateur qui le met dans

---

<sup>54</sup> Wladimir Krysinski, *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, Paris, éd. Mouton, 1981, p. 308.

une situation aussi inconfortable que celle qu'il décrit. Prenons ces deux tirés respectivement du *Pleurer-rire* et d'*Allah n'est pas obligé* pour illustrer cette sollicitation du lecteur : « Yéhé !

Vous allez croire 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 quelque part depuis lors. »<sup>55</sup>

Puis, dans *Allah n'est pas obligé*, nous pouvons lire ceci :

Bon ! Comme Kik devait mourir, était déjà mort, il fallait faire son oraison funèbre. Je veux bien la dire parce que Kik était un garçon sympa et que son parcours n'a pas été long. [...] Kik trouva son père égorgé, son frère égorgé, sa mère et sa sœur violées et les têtes fracassées. Tous ses parents proches et éloignés sont morts. Et quand on n'a plus personne sur terre, ni père ni mère, ni frère ni sœur, et qu'on est petit, un petit mignon dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge, que fait-on ?<sup>56</sup>

En parcourant ces lignes, le lecteur de passif passe à actif et devient ou acquiert le statut de témoin éminent. Il est interpellé par le narrateur. Ce qui implique d'une certaine façon que c'est à lui, lecteur, de combler, de déduire de cette situation une conclusion personnelle. Par-là, se manifeste cette idée d'objecteur de conscience aussi. L'évolution du récit déconstruit, fragmenté semble aller dans tous les sens, mais c'est exactement cela qui tient en éveil le lecteur et le motive à suivre avec attention tous les méandres de cette narration.

Dans ce dernier exemple où le narrateur interagit avec le lecteur potentiel, il est question de personnages qui sont en mouvement perpétuel à cause des guerres et impliqués dans une situation où ils sont obligés de se déplacer parfois à toute allure pour sauver leur vie et s'adapter aux conditions les plus drastiques. Toutefois, comme c'est le cas dans les œuvres de Kourouma

<sup>55</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 195.

<sup>56</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 96.

et de Dongala, ces personnages coincés nous font penser à cette image de Bernard-l'hermite dont parle Jacques Lacarrière.

En effet, le narrateur itinérant, comparé au bernard-l'hermite, à un crustacé parlant dont l'esprit est dépourvu de carapace identitaire, se sent spontanément chez lui dans la culture des autres. Cela nous donne une parfaite illustration de l'appropriation. Lacarrière nous invite à faire cette petite mais significative comparaison en mentionnant :

Oui, pensons bien au bernard-l'hermite. A ce symbole de liberté dans la jungle du fond des mers. A son indifférence à toute carapace originelle et à tout habitat permanent. A sa façon d'être chez lui dans la première coquille venue. De s'approprier en somme le squelette en l'histoire des autres.<sup>57</sup>

Cette image évoquée par Jacques Lacarrière témoigne de la disposition du personnage-errant des romans à l'étude. Ils sont à un moment de leur parcours sans domicile fixe, ils errent comme un peuple itinérant d'une cité à une autre, d'un pays à un autre. Poussés par une force aveugle, ils essaient de survivre et de s'adapter à toutes les conditions qui se présentent. Nous avons l'exemple de cette femme dans *Johnny Chien Méchant* de Dongala qui dit :

Moi, je me suis vendue, oui. J'ai vendu mon corps pour quatre comprimés de chloroquine afin de sauver la vie de mon enfant qui allait mourir d'une crise de paludisme. Cet enfant est encore vivant aujourd'hui parce que j'ai donné mes fesses. [...] Même dans ce camp de réfugiés, il y a des gens qui

---

<sup>57</sup> Jacques Lacarrière, *Le bernard-l'hermite ou le treizième voyage, Pour une littérature voyageuse*, Paris, Fayard, 1997, pp.106-107.

nous obligent à payer de notre sexe une boîte de lait, un bout de tente en plastique, un bol de riz.<sup>58</sup>

L'instinct de survie et de conservation leur procure en effet la force de résistance et l'ingéniosité qui permettent de se surpasser dans les situations extrêmes. Afin de faire d'une pierre deux coups, le récit de ce personnage montre tous les sacrifices consentis mais aussi constitue une critique acerbe du manquement des autorités censés assurer leur protection.

C'est à cause de tous ces bouleversements rapportés dans les textes romanesques, dans cette période qualifiée à juste titre de désenchantement, que nous avons choisi de parler d'écriture subversive. Cette subversion se distingue, dès l'amorce de tous les romans, par la façon dont le récit happe et catapulte les lecteurs tout aussi bien que les protagonistes de tout âge et de tout sexe dans ce « foutu pays et barbare où tout le monde s'égorge »<sup>59</sup> et les enjoigne à affronter la rudesse des tempéraments et des lieux auxquels ils vont être confrontés tout le long du récit. Il apparaît clairement, dans le cas des romans de notre corpus, qu'il ne s'agit plus des chants lyriques du lendemain des Indépendances où toutes les promesses de bonheur, de cohésion sociale et d'abondance, c'est plutôt le moment de faire le bilan et de faire face à la réalité. Sans aucun ménagement, et ce dès le premier contact avec le récit, les lecteurs se trouvent embarqués dans une aventure chaotique, pleine de soubresauts, d'intrigues complexes avec un langage qui va du plus raffiné au plus licencieux. Cela est bien perceptible dès l'incipit d'*Allah n'est pas obligé* de Kourouma, où nous pouvons lire :

Je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas. Voilà je commence à conter mes salades [...] Maintenant, après m'être présenté, *je vais*

<sup>58</sup> Dongala, *Johnny Chien Méchant*, p. 344.

<sup>59</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 96.

*vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné. Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses. Faforo (sexe de mon papa) !*<sup>60</sup>

Par ailleurs, la narration des faits et gestes des personnages embarqués dans cette galère se décline pratiquement sous la forme d'un conte. Car les formules consacrées à l'ouverture, au commencement d'un conte sont bien celles que les narrateurs emploient pour poser les jalons. Mais étrange conte tout de même, dans la mesure où nous constatons avec la juxtaposition de ces mots que nous avons soulignés la transformation du public-auditeur en scribe et le conteur, d'habitude simple orateur, au statut certes d'instructeur, de précepteur reconnu dans la société, de se doubler ici d'écrivain également.

Il en est de même en ce qui concerne *Johnny chien méchant* et *La vie et demie* : le lecteur entre de plain-pied dans l'univers de turbulence sans aucun ménagement, sans présentation aucune du personnage, le lecteur apprendra à le connaître au fur et à mesure que le récit avance. L'avertissement que le narrateur a placé à l'ouverture du roman est percutant : « La Vie et Demie, ça s'appelle écrire par étourderie. Oui. Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir- d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors ? »<sup>61</sup> La même procédure est également adoptée par le premier personnage à prendre la parole dans le roman *Johnny Chien méchant* : « Le général Giap a proclamé un pillage général de quarante-huit heures ».<sup>62</sup> Les protagonistes s'enfoncent dans le tumulte de l'existence infernale, en même temps que le lecteur potentiel, lui aussi de son côté, est soumis à une sollicitation intense au fur

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 9-12., je souligne.

<sup>61</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 9.

<sup>62</sup> Dongala, *Johnny chien méchant*, p. 13.



et à mesure que la trame du récit s'élabore et se développe. Non seulement, doit-il faire preuve d'adaptation au contexte mais aussi au langage courant.

La rupture de présentation du récit est perceptible à la lecture de ces romans de l'Afrique contemporaine. Les actions ne suivent pas toujours le même schéma. Car, au lieu d'avoir une exposition des éléments de la situation de départ, suivie par la suite de péripéties avec quelques retournements de situation ; et enfin, dénouement prévisible depuis le début, on est confronté à un renversement de tout cet ordre. Les lecteurs ont l'impression d'être jetés dès l'amorce de la narration au beau milieu de l'histoire. Et c'est ce qui constitue ici, entre autres, la nouveauté de ces romans.

Le personnage se charge lui-même de se présenter, de souligner sa différence, de marquer, si l'on veut, son originalité par rapport aux autres. C'est ce que Birahima d'*Allah n'est pas obligé* énumère en plusieurs points qui suivent :

Et d'abord... et un ...M'appelle Birahima. [...] Et deux, mon école n'est arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire en deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère. [...] Et trois... suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard.[...] Et quatre... je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans. [...] Et cinq, pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires <sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, pp. 9-10.

Par la forme et la signification du récit des textes de notre corpus, en particulier celui d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, celui de *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala, nous constatons qu'une certaine pédagogie s'en dégage, qui invite à une introspection à travers le vagabondage et les épreuves qu'expérimentent ces jeunes personnages abandonnés à eux-mêmes dans cette jungle où règne la loi du plus fort. En plus de cela, le projet du narrateur semble suffisamment vaste et ambitieux pour englober dans cette partie non seulement le héros mais aussi le lecteur éprouvé par la façon dont le récit est mis en œuvre. Le but du narrateur est de dessiller les yeux du lecteur, par le truchement du personnage qui découvre, apprend et tente de s'adapter à la rigueur, à l'hostilité d'un univers autre auquel il se trouve confronté. Par cet élargissement de l'espace que le personnage parcourt dans ses errements, la tentation de parler de « mondialisation » ou d'universalité est très forte dans ce cas précis. Le personnage d'*Allah n'est pas obligé* le note clairement : « Et cinq... je possède quatre dictionnaires. [...] Il faut expliquer parce que mon blabla est à lire par toutes sortes de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre) »<sup>64</sup>

L'élargissement de la portée du récit contribue à faire prendre conscience par la dénonciation et en même temps faciliter l'inventaire de plusieurs faits plus ou moins identiques qui adviennent un peu partout. C'est ainsi que nous observons des rapprochements significatifs de presque toutes les guerres raciales dans le roman *Johnny chien méchant* : « Bien sûr qu'elle est mayi-dogo, c'est-à-dire de l'ethnie des ennemis tchéchènes, [...] Et puis, elle n'a pas choisi de naître mayi-dogo. Connaissez-vous quelqu'un qui a choisi l'heure, la tribu et le village dans

---

<sup>64</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 11.

lequel il est né ? »<sup>65</sup> La vocation du roman semble s'acheminer vers un éventail de plus en plus large. Les interférences avec des événements qui se sont déroulés dans des sphères lointaines prouvent l'ouverture d'esprit et l'adaptation du personnage errant à des contextes différents et variés. Pour brouiller les pistes d'identification précise du pays du dictateur dont il parle si sévèrement, le narrateur du *Pleurer-rire* interpelle le lecteur en ces termes: « Certains risqueraient de croire que c'est dans la capitale de leur Pays que vit Bwakamabé Na Sakkadé, ce qui est, bien sûr, totalement faux et absurde.

En vérité, je vous le dis, le Pays n'est pas sur la carte. Si vous tenez à le trouver, c'est dans le temps qu'il faut le chercher.

Allez, tournez la page ! »<sup>66</sup>

C'est-à-dire que contrairement à cet espace d'initiation restreint de la clairière dans la forêt sacrée, le personnage du roman de formation, d'initiation parcourt une étendue beaucoup plus vaste, qui peut inclure la « formation » statique. Messanvi Johnson écrit par ailleurs que l'identité du personnage connaît une souplesse inédite lorsque : « L'Africain vit dans un espace mobile et souple qu'il identifie beaucoup plus aux êtres qui l'entourent qu'aux objets qu'il possède ».<sup>67</sup> Ils adoptent la mentalité qui les inclut. En effet, en observant le parcours et le niveau social de ces personnages, particulièrement ceux d'*Allah n'est pas obligé* et de *Johnny Chien Méchant*, on observe qu'ils sont tous de rang social très bas, qu'ils sont déterminés à améliorer leur condition sociale, qu'ils sont à la fois auteur et acteur du récit itinérant avec une intention satirique bien manifeste. Cela laisse à penser au phénomène d'*irradiation* tel que théorisé par

---

<sup>65</sup> Dongala, *Johnny chien méchant*, p. 89.

<sup>66</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 58

<sup>67</sup> Messanvi, Johnson, « L'image du corps : la représentation chez l'Africain et l'Occidental » dans *L'Afrique littérature et artistique*, No 64, 1982, p. 103.

Gustave Guillaume dans *Leçons de linguistique*.<sup>68</sup> L'irradiation, comme son nom l'indique, peut être comprise comme un déploiement en rayons à partir d'un centre ou, de façon figurée, la propagation ou la diffusion de faits, de sentiments dans toutes les directions. Ce que Mikhaïl Bakhtine a formulé autrement en parlant de *dialogisme* ou de *polyphonie*. Les événements se font écho d'un milieu à un autre à divers degrés malgré les différences qui s'imposent. Le trouble de la vie et des activités élémentaires de la société sont évoqués pratiquement dans tous les romans du corpus. La guerre omniprésente explique le point de départ de la migration du personnage. Ce serait un des invariants qui conditionne, justifie l'errance du protagoniste. La traversée de certains milieux insolites, sources de connaissances, équivaldrait à une descente aux enfers. Le personnage acquiert ainsi un savoir supérieur qui le place en quelque sorte au-dessus du commun des mortels. Une véritable initiation opère un profond changement de son état aussi bien physique que mental.

En ce qui concerne la configuration des éléments proches du personnage principal, nous constatons que leur position de départ est initialement sans image. Ils bénéficient d'une identité dans les deux romans *Allah n'est pas obligé* et *Johnny chien méchant*. Les personnages sont privés de leurs parents très tôt et de façon brutale, à cause des guerres. De Laokolé, personnage féminin dans *Johnny Chien Méchant* à Birahima d'*Allah n'est pas obligé*, aucun d'eux ne connaît véritablement son père. Très tôt, dans le récit, le père, symbole de protection et initiateur pour l'enfant, est écarté pour être remplacé par un autre personnage plus attrayant et plus complexe dans ses connaissances ou ses expériences. Quant à la mère, si elle n'est pas handicapée physique comme c'est le cas dans *Allah n'est pas obligé* et dans *Johnny chien méchant*, elle est pratiquement reléguée au second plan. Mais elles assument en contrepartie une

---

<sup>68</sup> Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique*, Québec, P.U.L., 1982.

présence et fonction morale. Relisons ce que Birahima raconte : « L'âme de ma maman avait balayé sur notre route le funeste froufrou de la chouette. (Funeste signifie qui apporte le malheur, la mort.) Bien que je sois maudit par ma maman, son âme me protégeait. »<sup>69</sup> La connotation du rôle de la mère protectrice, en dépit de ses moments de colère contre son enfant, se remarque dans cette citation.

Chez Dongala, l'héroïne de son roman traîne sa mère aux jambes cassées sur une brouette sous les yeux de laquelle le mari a été sauvagement exécuté par de jeunes miliciens : « Soudain, une apparition incroyable : une jeune fille poussant une brouette dans laquelle se trouvait une femme plus âgée. »<sup>70</sup> Cette image d'une fille à peine pubère qui, de toutes ses forces, prend en charge sa mère aussi bien au sens propre qu'au sens figuré peut être interprétée comme tout ce poids que la société, les adultes font porter aux enfants. Ce qui constitue une véritable entrave qui a une énorme conséquence sur l'avenir des jeunes. La situation chaotique qui prévaut, à cause des responsables, des autorités politiques en est bien une preuve.

Les personnages errants ne se présentent plus sous les mêmes traits quand nous observons attentivement leur situation familiale. Les personnages du roman francophone se retrouvent chargés d'un poids qui les ralentit considérablement dans leur mouvement, c'est le cas de l'héroïne Laokolé dans le roman de Dongala. C'est un fait révélateur de la variation du milieu social, de l'aire culturelle et qui, par la même occasion, confirme ce que certains critiques, comme Pierre Brunel, nomment *flexibilité*.<sup>71</sup> Cette notion renvoie dans ce contexte précis à la souplesse et à la capacité du personnage errant de s'adapter aux conditions précaires du milieu dans lequel il évolue.

<sup>69</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 45.

<sup>70</sup> Dongala, *Johnny chien méchant*, p. 93.

<sup>71</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, P.U.F., 1992, p. 53.

Grâce à cette adaptation, le travail et l'inventivité, sinon la créativité du narrateur, en sortent renforcés. Cette phase essentielle de la reconnaissance et de l'insertion dans le récit de divers éléments donne la possibilité au romancier francophone de moduler son récit comme il veut, sans contrainte majeure. C'est-à-dire qu'au lieu de reprendre exactement le moule initial du personnage errant, il y ajoute d'autres facteurs qui peuvent renforcer l'idée de vraisemblance. Il serait ainsi possible d'affirmer, par le biais de cette flexibilité, que les discours fictionnels du romancier francophone contemporain atteignent entièrement leur objectif de diversification. Car ils utilisent la fiction entremêlée de la réalité sociale pour mieux faire passer leurs idées de remise en question de la traditionnelle structure familiale sous l'enveloppe littéraire.

Même si dans certains cas, nous assistons à des situations où les attaches familiales deviennent si puissantes que les personnages ont du mal à bénéficier d'une certaine marge de manœuvre, il arrive que par contrariété extrême l'individu coupe le cordon ombilical. Et cette transgression volontairement adoptée par les narrateurs est tout à fait compatible avec le caractère atypique du personnage de picaresque qui n'a aucune attache, pour qui toutes les règles de la société sont faites pour être violées. Prenons ici l'exemple de Birahima encore qui illustre à merveille cette situation :

Mais moi depuis longtemps, je m'en fous des coutumes du village [...] j'étais un enfant de la rue. [...] je ne vous ai rien dit encore de mon père. Ça me fait mal au cœur et au ventre. Parce qu'il est mort sans avoir la barbe blanche du vieillard sage. Je ne parle pas beaucoup de lui parce que je ne l'ai pas beaucoup connu.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 20.

L'absence de la figure paternelle qui doit servir d'exemple et d'autorité implique un abandon de l'enfant à lui-même, d'autant plus que l'autorité maternelle est ponctuelle à cause de ses responsabilités à subvenir aux besoins de la famille. Ainsi, si attentive ou ferme que la mère puisse être, l'enfant finit par échapper à cette autorité maternelle. D'autant plus que tous les ingrédients sont réunis (condition sociale dévastée par les guerres, mère handicapée, abandon des cours à l'école, etc.), pour faciliter les fugues et l'enrôlement dans les groupes de mauvaises influences et réputations redoutables (les enfants soldats) : « J'ai été au Libéria, j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou *Kalach*) et me suis bien camé avec *kanife* et les autres drogues dures ». <sup>73</sup> Ces termes « Kalach » et « Kanif » désignent dans le langage argotique de ces jeunes enfants leurs armes de guerre. Ce sont respectivement une apocope du terme Kalachnikov et une mauvaise prononciation du mot « couteau » en anglais. Cela peut-être expliqué comme une ruse, une façon pour les personnages de nommer ainsi leurs armes de crimes pour ne pas se faire comprendre de ceux qui les entourent.

Le langage des protagonistes démontre aussi leur état d'esprit, leur conception de la vie. Dès le début du roman, le narrateur de *La vie et demie* précise dans *L'avertissement* :

Ce livre se passe entièrement en moi. Au fond, la terre n'est plus ronde. Elle ne le sera jamais plus. La Vie et Demie devient cette fable qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui. [...] Le jour où me sera donné l'occasion de parler d'un quelconque aujourd'hui, je ne passerai pas par mille chemins, en tout cas pas par un chemin aussi tortueux que la fable. <sup>74</sup>

Birahima, principal personnage d'*Allah n'est pas obligé* se distingue par sa vulgarité, son langage outrancier ponctué par des jurons bien reconnus chez des jeunes de son âge et de sa

---

<sup>73</sup> *Ibidem.*, p. 11.

<sup>74</sup> Tansi, *La vie et demie*, p.10.

situation. Des termes offensants tirés de son dialecte sont employés régulièrement par le personnage qui cherche ainsi à se donner plus de crédibilité, d'assurance ou d'importance :

Et trois... suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde ! Putain ! Salaud ! J'emploie les mots malinkés comme faforo ! (Faforo ! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père.)  
Comme gnamokodé ! (Gnamokodé signifie bâtard ou bâtardise.)<sup>75</sup>

Mais il se trouve qu'en plus de cette outrance voulue, les romanciers font le pari de réunir dans leurs œuvres les deux conceptions opposées du roman. La première qui consiste à considérer que le roman n'est rien d'autre que la mise en scène de l'aventure du langage et la seconde qui défend plutôt l'idée selon laquelle le discours fictionnel est porteur d'un engagement, d'un message sociopolitique en rapport avec un référent « réel » de la part du romancier. Le choix de l'écriture des narrateurs chercherait à reprendre la célèbre formule de Jean Ricardou : « est traditionnel, tout ce qui tend à faire du roman le récit d'une aventure ; est moderne, tout ce qui tend à faire du roman l'aventure du récit »<sup>76</sup>, afin de la régénérer. Cela se vérifie beaucoup plus dans les romans francophones subsahariens où l'oralité semble parfois dominer l'écrit, en particulier dans *Allah n'est pas obligé*. C'est pratiquement le « griot-conteur » qui se métamorphose pour prendre l'aspect d'un « écrivain-conteur ».

Le lecteur n'a pas à regretter les quelques chapitres initialement prévus ici.

L'un deux avait trait à la fameuse audience où Tonton accueillait une délégation de Bretons auxquels il promit une aide dans leur lutte pour

<sup>75</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p.10.

<sup>76</sup> Jean Ricardou, « Esquisse d'une théorie de générateurs », dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, actes de colloques No.8, Paris, Klincksieck, 1971, p. 143.



l'indépendance contre le colonialisme français. [...] les autres chapitres étaient du tabac de la même pipe. Je les ai tous supprimés, car je n'ai pas le cœur à recopier le brouillon de ces aventures d'opérette burlesque.<sup>77</sup>

Mentionnons cet autre exemple tiré d'*Allah n'est pas obligé* où le lecteur se voit vivement interpellé et la curiosité, aussitôt aiguisée, se voit mise en attente, en suspens.

Comment j'ai pu avoir ces dictionnaires ? Ça, c'est une longue histoire que je n'ai pas envie de raconter maintenant. [...] *asseyez-vous et écoutez-moi* [...] peut-être je vous parlerai plus tard de la mort de ma maman. Mais ce n'est pas obligé ou indispensable d'en parler quand je n'ai pas envie.

Fafaro (sexe du père) !<sup>78</sup>

Force est de reconnaître que c'est pour éviter un soliloque que le narrateur du roman francophone se voit tenu d'utiliser un langage qui puisse permettre à son récit d'être reçu sur une aire géographique très vaste où tout un chacun peut se reconnaître dans le texte qu'il a entre les mains. Le narrateur trouve d'ailleurs comme justification de la ressemblance de ces textes avec d'autres par le fait que tout individu qui « interroge mille Africains choisis indifféremment dans la cinquantaine d'Etats qui forment la mosaïque du continent, il découvrira alors qu'il en existe au moins un nombre égal, pour lui affirmer qu'en fait, non, vraiment non, c'est un épisode de leur vie que je viens de relater là »<sup>79</sup>. Il y a certes ce besoin de brouiller la carte, de ne pas délimiter avec précision l'espace où se déroule le récit, mais aussi l'autre motivation secrète est de laisser entendre que le texte est comme une bouteille jetée à la mer que chaque individu peut s'approprier et dans lequel il peut trouver des similitudes avec sa situation.

<sup>77</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 294.

<sup>78</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, pp. 11-12.

<sup>79</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 154.

Pour se défendre de ceux qui qualifient certains textes de médiocres sur le plan stylistique par l'intrusion d'éléments étrangers, A. Kourouma, lors d'un entretien à propos de son premier roman intitulé *Les soleils des indépendances*, affirme :

Le roman a sa technique propre. Fama et Salimata, mes personnages, sont décrits selon ma propre technique romanesque indissociable de mon appartenance malinké...Qu'aurais-je donc fait? Simplement donner libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain.<sup>80</sup>

Ainsi le choix de cette écriture subversive n'est plus un secret. Une fois mis au courant de cette perspective d'écriture, le lecteur peut toujours légitimement se demander s'il n'y a pas, au-delà de ce souci d'adaptation au contexte, un questionnement au sujet du système social ? Le récit, par sa tonalité, sa virulence, ne peut qu'inciter à se demander s'il n'y a pas là une dénonciation de l'hypocrisie des mœurs ? Jean Paul Sartre suggère cette idée de remise en cause de la société par le romancier : « L'écrivain donne à la société une conscience malheureuse... Chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière ».<sup>81</sup> Tout en faisant croire qu'il ne fait qu'exposer, certes à sa propre manière, les faits tels quels, l'écrivain par le biais de son écriture propose, pour ne pas dire impose, une certaine conception qui implique un changement radical des mentalités. Et c'est exactement la raison pour laquelle ce fameux « miroir promené le long de la société » reste sujet à discussion, car la façon dont il est tenu par cette main rendra tel ou tel aspect plus visible que tel autre. Les stratégies adoptées par

<sup>80</sup> Moncef Baday, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », dans *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, (1982), p. 47.

<sup>81</sup> Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964, pp.90-91.

les narrateurs jouent un rôle majeur dans le récit, pour le lecteur averti. Ils n'hésitent pas à se servir des techniques nouvelles, telles celles du nouveau-roman. C'est ainsi que par un langage décousu, des personnages inconsistants, un décor insituable dans l'espace, nos auteurs parviennent à mettre en place un récit fragmenté par un langage qui, toujours en conflit, parce que toujours réinventé ou réapproprié, met en relation les différents personnages. La question qui reste posée est de savoir ce que peut bien signifier ce texte où chacun a son mot à dire et à sa façon, malgré la censure et les risques encourus ? Autrement dit, quelle est la portée esthétique et éthique de cette prolixité verbale ?

### C) Une expression polyphonique.

En jouant sur l'éclatement et la dissémination du récit, dans lequel l'écrivain insère plusieurs niveaux de narration, il arrive à mettre en œuvre une nouvelle forme littéraire où le lecteur distingue plusieurs voix, plusieurs versions. En récusant les formes anciennes où sont privilégiées la linéarité d'une histoire, l'élaboration des personnages et une étude psychologique poussée, ces auteurs semblent souscrire à cette fameuse « école du regard ». Ils sont en fait de fins observateurs de la société dans laquelle ils évoluent et libres de pouvoir agencer, composer leurs récits de façon originale, sans avoir à se soumettre à une quelconque norme imposée.

La composition des œuvres du corpus, particulièrement *Le pleurer-rire* (de Lopes) et *Allah n'est pas obligé* (de Kourouma), surtout sur le plan de l'agencement du récit, correspondent aux propos de Jean Ricardou quand il dit que la tâche nouvelle du romancier n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture.<sup>82</sup> L'écrivain francophone contemporain pratique les mises en abyme, les assemblages, les reprises et les renversements de la symétrie, des phénomènes d'intertextualité, la fragmentation, l'indétermination, l'hybridation du sujet, etc., tout cela dans le but de varier et de donner plusieurs perspectives à son récit et de lui prêter une charge tout à fait nouvelle.

Faudrait-il noter que, quand bien même les autres œuvres de notre corpus comprennent bien d'autres formes de matériaux ou de types d'écrits (poèmes, contes, chants, proverbes, etc.), celle de Lopes est la plus saisissante par l'importance et la variété de ces types d'écrits. Parfois, en plus des multiples voix et orientations que présentent les différents personnages intervenant directement dans la trame du récit, le narrateur présente le pays du dictateur sanguinaire dont il

---

<sup>82</sup> Jean Ricardou, « Esquisse d'une théorie de générateurs », dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, actes de colloques No.8, Paris, Klincksieck, 1971, p. 143.

parle non pas dans l'espace mais dans une contrée dont le centre est partout et la circonférence nulle part :

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. Votre appareil alors, après avoir subi les trous d'air et vaincu les tornades, finira, au bout d'un certain temps, par apercevoir la Capitale du Pays ». <sup>83</sup>

Ce Pays peut donc s'identifier à n'importe quel autre dans ce globe terrestre où l'on peut rencontrer des régimes dictatoriaux, particulièrement ceux qui gravitent autour de l'équateur.

Il y a en outre des pages disséminées un peu partout à travers l'œuvre qui marquent leur différence par la typographie, leur agencement (gros et petits caractères, des écritures en italique ou serrées, des brochures, des coupures de journaux, des lettres, des manuscrits, des plaqués sous forme d'encarts, des énoncés sur deux colonnes, etc.) ; ce qui fait penser à un édifice typographique d'une nouvelle architecture qui interdit une lecture cursive et l'appréhension au premier degré du texte dans son ensemble.

Par un procédé brechtien, qui empêche que le lecteur ne se laisse passivement charmer, le rythme se voit systématiquement brisé. Le narrateur se dédouble et s'efface en laissant s'exprimer les voix du pouvoir et du contre-pouvoir, de Radio Trottoir, des femmes, du peuple toutes catégories sociales confondues. Des collages empruntés à la presse étrangère introduisent un regard extérieur. Seul le journal *Le Monde* garde son titre exact, détail symbolique pour produire un certain « effet de réel » pour emprunter le terme de R. Barthes.

---

<sup>83</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 53.

L'irruption de ces formes esthétiques dans la littérature africaine met en lumière les mécanismes de continuité relative de la culture orale dans la discipline scripturale. Le roman africain absorbe les genres littéraires traditionnels qui englobent les paroles faisant partie du discours social. Contrairement à Georges Ngal<sup>84</sup> qui voyait le fait d'intercaler des expressions et des mots africains dans les œuvres romanesques comme un signe de manque de maîtrise de la langue chez ces écrivains, on peut nettement comprendre de nos jours, avec la critique moderne et l'influence à la fois traditionnelle et occidentale que ces mêmes auteurs ont subies, qu'il s'agit plutôt d'un choix personnel et consciencieux de leur part.

Ces auteurs ont eu le mérite de faire apparaître non pas un genre nouveau, mais un certain dispositif orientant et contrôlant la narration. Ils vont même jusqu'à s'interroger sur la véracité ou la justesse de leur création artistique. Dans *Le pleurer-rire*, le narrateur fait dire à l'un des personnages proche du pouvoir, et en guise de critique ou remise en question des écrivains africains ce qui suit:

Les 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, feraient mieux de prendre de la graine de ce morceau d'épopée virile et morale, bref de s'inspirer du modèle du «Lac de Lamartine»<sup>85</sup>

A travers cette critique formulée par ce personnage laudateur du pouvoir, on peut percevoir le dénigrement de la façon dont les écrivains de la seconde génération composent leurs œuvres. Car selon lui, en plus d'être une composition élaborée par le dictateur lui-même, cette pièce du « Lac

---

<sup>84</sup> Ngal, Georges, « francophonie et anglophonie chez Albert Gérard » dans *Littérature comparée et littérature d'Afrique*, Tübingen, Günter Verlag, 1990, p. 33.

<sup>85</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 93.

de Lamartine » s'érige en modèle, en source d'inspiration de la virilité et de la morale pour le public, pour le peuple.

L'ironie du narrateur principal est perceptible quand il fait dire dans la citation ci-dessus au commentateur Aziz Sonika, panégyriste du pouvoir, que cette pièce le « Lac de Lamartine » composée par le dictateur incarne la virilité et la morale alors que les autres écrits ne valent rien du tout, parce que « pleurnichards et subversifs ». Dans la confrontation de ces formes d'écrits, l'exagération du jugement attribuée à ce journaliste proche du pouvoir sert à tourner en dérision le parti pris et l'étroitesse d'esprit de tout critique qui pense être le seul détenteur de la bonne formule. On ne peut s'empêcher tout de même de pointer qu'il s'agit également d'une critique en filigrane des partisans d'une voix unique, claire et dominante qui se fait suivre de bout en bout sans interruption, et de réhabiliter voire magnifier la présence de plusieurs voix, de plusieurs narrateurs et histoires qui s'entrecoupent, se contredisent et se complètent. C'est bien l'éloge de la fragmentation, de la polyphonie d'une œuvre contrairement à une autre qui, d'une voix, détient à elle seule la vérité. Ce morcellement du récit par l'insertion d'éléments étrangers est sous-tendu par une cohérence d'ensemble pour le lecteur actif dans la reconstruction du sens de ce même récit. C'est comme une sorte de puzzle dont il a la charge en partie de recomposer, sans jamais être sûr d'y arriver, les éléments disparates.

### Conclusion.

Au terme de cette analyse, on comprend en premier lieu le procédé par lequel s'effectue ce glissement, ce passage d'une écriture jusque-là respectueuse des règles canoniques à celle complètement affranchie usant et abusant de son imagination créatrice ; ensuite, on peut également saisir, sentir comment le texte fragmentaire se métamorphose ainsi au fur et à mesure qu'il avance et interagit avec le lecteur. Le lecteur potentiel est de plus en plus ouvert à d'autres sources, vers d'autres horizons que le sien à cause des multiples voix entendues, empruntées dans le texte fragmenté et divers. Ce lecteur moderne, à l'instar du narrateur, est à la croisée de plusieurs langues qui sont appropriées et manipulées à dessein. Il se trouve face à un texte qui, parce que superposé à d'autres plus ou moins bien effacés qui maintiennent toujours leurs traces sur ce parchemin, est à décoder et à être interprété par lui-même. Ce qui met le lecteur dans une position active de recherche, de réflexion, à contrario de l'époque où il attendait presque tout du narrateur dans une narration linéaire.

Comme le souhaitait MAM Ngal dans son ouvrage intitulé : *Giambattista Viko ou le viol du discours africain*, l'écrivain africain contemporain cherche à produire un style :

[...] au croisement de plusieurs tendances contradictoires : l'incantatoire, le doctoral, le pathétique, l'oraculaire. Tantôt fulgurant, éclatant, tantôt déconstruit, tantôt des brusques opacités, tantôt des profondes transparences. Discours interne de l'obsessionnel dilué dans un mélange indescriptible de temps et confusion de perspectives.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> MAM. Ngal, *Giambattista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Gallimard, 1978, p. 45.



Il n'est plus question d'une écriture qui, comme le voulait Aristote, a « un début, un milieu et une fin », et dont les parties sont assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé. Tout au contraire, avec cette écriture nouvelle, c'est plutôt le découpage, la transposition, (re)composition qui semblent donner sens au *désordre suggestif* du texte. C'est une remise en question de la règle de l'unicité de temps, de lieu, d'un univers stable, cohérent, continu, univoque et entièrement déchiffrable.

## Chapitre 2 : Le désordre suggestif des récits.

Afin d'interpréter ou de refléter le chaos qui forme les circonstances des personnages, le récit ne peut qu'être désordonné, discontinu, agité. Comme dans le récit picaresque, la linéarité n'est plus de mise dans un contexte aussi perturbé que celui du personnage errant qui semble aller sans destination précise. On a affaire à un certain type de roman qui nous fait sérieusement penser à ce que les critiques à un moment donné ont nommé le « nouveau roman. »<sup>87</sup> C'est exactement le cas qui se présente dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, avec son principal personnage nommé Birahima ; avec celle de Henri Lopes qui a pour protagoniste principal Maître-d'hôtel, et finalement aussi d'Emmanuel Dongala où les deux personnages, Laokolé et Johnny chien méchant, sont soumis à des courses-poursuites terribles. La narration suit les mouvements de ces deux personnages qui s'entrecroisent, se poursuivent et se heurtent à la fin du récit où Laokolé finit par l'emporter sur Johnny. Ce dernier est assommé avec un livre brandi par un personnage féminin, comble d'ironie, ce livre est la *Bible*.

Remarquons au passage cette connotation fort significative qui transparait dans l'anéantissement du jeune Johnny chien méchant par un coup sec et bien portant sur la tête avec ce livre de révélation assez volumineux. Cela renvoie sans nul doute non seulement au lavage de cerveau dont ont été victimes les noirs convertis au christianisme parfois par la force, mais aussi à la violence que la religion engendre dans la société. On peut y voir d'emblée une critique

---

<sup>87</sup> L'expression est due à Emile Henriot qui l'a utilisée, dans un article du *Monde* daté du 22 mai 1957, pour commenter *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Et nous entendons par ce terme « nouveau roman », à la suite de Henriot, le fait que cette nouvelle forme d'écriture se caractérise, entre autres, par : -- La recherche et la libération, le refus des habitudes romanesques faciles et conservatrices telles que les intrigues traditionnelles et l'abandon du déroulement linéaire du temps. -- La présence de plusieurs niveaux de conscience dans le récit qui comporte des failles ou des impasses que le lecteur souvent interpellé par le narrateur est tenu à combler.

contre la religion. Celle-ci est perçue comme une arme redoutable pour maîtriser la fougue des hommes, pour les assujettir.

Le récit, malgré l'impression de désordre, de la discontinuité relevant à la fois du souci de conformité au contexte de guerre et de trouble des mouvements, fait penser à une fugue. Rappelons que la fugue, selon la définition du *Petit Larousse*, est une forme musicale fondée sur l'exploitation d'un sujet et parfois d'un contre-sujet, « qui utilise les procédés d'écriture du canon et de l'imitation, qui comporte une exposition, un développement, des divertissements, des strettes et une coda ». Cette technique d'écriture, qui peut dérouter le lecteur habitué à une narration linéaire et limpide, incarne l'ambiguïté voire la complexité de la tâche de l'écrivain africain. Dans sa narration, celui-ci prend en compte plusieurs niveaux d'énonciation pour atteindre « l'effet de réel » escompté, et par là-même traduire l'atmosphère ambiante de l'univers des personnages. Le lecteur doit se sentir si fortement absorbé par la vivacité du récit qu'il a l'impression de vivre les faits relatés : « Le lecteur entend bien ma gorge serrée. »<sup>88</sup> Cette assertion du narrateur à l'endroit du lecteur indique les sollicitations intenses dont ce dernier fait l'objet tout le long du récit. L'intention du narrateur d'aspirer littéralement le lecteur dans cet univers qu'il décrit afin de lui faire sentir physiquement ses émois est tout à fait évidente dans cette interpellation. La place du lecteur est ainsi loin d'être négligeable dans l'évolution du récit où sa complicité est tout le temps requise.

La mutation et le glissement du roman français au roman francophone est constitué, d'une part, du fait que l'écrivain francophone se substitue au griot-conteur de l'Afrique traditionnelle, et de l'autre, par l'adoption de l'esprit des penseurs du XVIIIème siècle parce qu'ils sont des

---

<sup>88</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 107.

objecteurs de conscience qui se sont efforcés d'ouvrir leurs concitoyens à d'autres perspectives, des horizons tout à fait nouveaux.

Cette interaction dynamique entre le lecteur et le narrateur, ainsi que l'objection de conscience que ce dernier insuffle tout le long du récit, rappelle à bien des égards cette notion de la déception de l'horizon d'attente du lecteur théorisée par Hans Robert Jaus.

Le concept classique de l'œuvre close, parfaite dans sa forme, de même que son corrélat, la contemplation passive du récepteur est abandonné en même temps que l'idéal esthétique de la perfection ; le lecteur ou l'observateur doit désormais lui-même devenir poétique, l'interprète d'un sens toujours à reconstituer, et ainsi le co-auteur de l'objet esthétique qui ne peut jamais être achevé.<sup>89</sup>

Ces auteurs francophones contemporains semblent suivre à la trace cette pratique d'écriture qui nous ferait réfléchir à une mutation dans laquelle s'installent de nouveaux textes pour de nouveaux lecteurs aptes à faire usage d'un esprit critique sur eux-mêmes et sur les événements narrés. On pourrait dire qu'il s'agit alors d'un mode d'exposition capable d'attirer l'attention et d'amuser, qui suppose que la réalité soit offerte dans ses aspects paradoxaux. La discontinuité et surtout la grande variété des types de discours ou d'approches qui se succèdent dans les récits permettent de multiplier les effets de surprise et les formes de pensées.

La question de la réception de l'œuvre se pose alors dans toute sa dimension. Le rapport entre l'auteur et le lecteur ou auditeur se trouve exposé au cœur de la transmission du message. Le terme *auditeur* n'est pas fortuit dans ce passage car en lisant, ou plutôt devrait-on dire, en « écoutant », *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, le lecteur a l'impression d'avoir un

---

<sup>89</sup> Hans Robert Jaus, *La perfection, fascination de l'imaginaire*, in *Poétique*, no. 61. Paris, Seuil, 1985, p. 20.

griot-conteur en face de soi. « Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. »<sup>90</sup> Et qui dit conteur, dit forcément beau-parleur, maître dans l'art de parole à l'instar des « *djaly* », des griots des rois de l'Afrique ancienne.<sup>91</sup>

Au XVIIIème siècle, l'esprit est lié à la surprise et à la représentation inattendue de l'objet, à la capacité d'exprimer ses conceptions de manière saisissante. Cette idée a été approfondie par Hans Robert Jauss dans son *Esthétique de la réception*, où il traite de la satisfaction ou de la déception de l'horizon d'attente du lecteur par le narrateur comme pièce maîtresse du maintien du désir de lecture, de l'attention tenue en éveil. Jauss écrit cette phrase révélatrice de tout ce qui peut advenir lors de cet échange entre le narrateur et le lecteur potentiel d'un texte : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites »<sup>92</sup>. Le but est d'impliquer les lecteurs dans l'élaboration du sens du récit.

Illustrons par quelques citations la déception de l'horizon d'attente du lecteur par le jeune narrateur Birahima, enfant-soldat, dans *Allah n'est pas obligé*. Il va jusqu'à se comparer au Créateur et Maître de l'Univers (Allah) qui est libre d'agencer son univers comme il l'entend sans avoir de compte à rendre à qui que ce soit. En toile de fond, nous observons ici la résurgence du lieu commun de rivalité entre l'acte de création divine et humaine. L'artiste devient un véritable démiurge :

Et Allah n'est pas obligé, n'a pas besoin d'être juste dans toutes ses choses, dans toutes ses créations, dans tous ses actes ici-bas.[...] Moi non

<sup>90</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 12.

<sup>91</sup> Voir Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960. Il écrit : « Nous sommes les sacs à paroles, nous sommes les détenteurs de la tradition et des secrets depuis les temps immémoriaux... », p. 19.

<sup>92</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 51.

plus, je ne suis pas obligé de parler, de raconter ma chienne de vie, de fouiller dictionnaire sur dictionnaire. J'en ai marre ; je m'arrête ici pour aujourd'hui. Qu'on aille se faire foutre ! [...] Nous en parlerons un peu plus tard. Pour le moment, je n'ai pas le temps. Gnamokodé (Bâtard de bâtardise) ! [...] Je refuse de les décrire parce que je suis un enfant de la rue et je fais ce que je veux, je m'en fous de tout le monde.<sup>93</sup>

Ainsi, tout autant que le Créateur de l'Univers, l'artiste démiurge tisse sa toile, crée son univers à lui sans tenir compte, en apparence, de la disposition du contenu. Et ce désordre voulu est significatif. Si dans l'univers réel règnent le désordre, la confusion totale, celui fictif de l'artiste semble le refléter avec autant de fidélité que possible.

Cela fait penser également à cette théorie qui remonte à Horace, théorie « *ut pictura poesis* » selon laquelle l'écriture doit être pour l'imagination ce que la peinture est aux yeux. Cependant, il faudrait aussi mentionner en principe que dans la perspective du roman picaresque, du récit d'errance et d'initiation, il n'est pas surprenant d'observer des interruptions brusques, des va et vient, des processus de déplacement, de distorsions, des tours et détours incessants. C'est une pratique inhérente à ce genre de texte nommé à juste titre récit d'aventures. La fuite éperdue de Laokolé au milieu de la foule paniquée témoigne de l'impulsion, de la dynamique engendrée par le contexte et le texte lui-même. Instinctivement, elle se déplace pour échapper à la mort, à l'assaut des chasseurs acharnés, ivres de sang et de violence.

Les gendarmes à l'intérieur de l'ambassade tiraient, les milices qui arrivaient tiraient. Pris entre deux feux, il nous fallait courir, courir, même

---

<sup>93</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, pp.97-105-111.

sans but. Rester, c'était mourir à coup sûr. D'ailleurs les balles perdues commençaient à faire des victimes.<sup>94</sup>

Pris entre deux feux, les protagonistes louvoient, brouillent les pistes et estompent du coup toute tentative de continuité. Il faut sauver sa peau à tout prix, c'est une question de vie ou de mort. En concordance des conditions rudes qui forcent les personnages à effectuer des mouvements et arrêts brusques selon leur instinct de survie pour esquiver des coups qui peuvent être mortels, la narration des événements se trouve disloquée, entrecoupée puis reprise de façon abrupte sans aucun ordre. Et c'est ce bouleversement, ce chaos de l'univers qui semble se refléter jusque dans la narration. L'anomie semble s'installer ainsi à tous les niveaux. L'autre point fondamental à souligner est ce que nous pourrions appeler la problématique de la traduction. Il semble que l'opération la plus constamment revendiquée dans les œuvres, en particulier dans *Allah n'est pas obligé*, du moins au sens propre du terme, est la traduction, puisqu'il s'agit de passer de la pensée d'un discours, d'un registre ou d'un niveau de langue à un autre, ce qui exige une rupture, un temps d'arrêt, ne serait-ce que le temps de trouver la liaison adéquate.

Quelques fonctions pourraient être interprétées ou déduites à partir des références ou citations des principaux personnages de ces différentes œuvres de notre corpus. Que ce soit, en parcourant les pages de ses dictionnaires, pour le cas de jeune Birahima; ou bien que ce soit en faisant référence à d'autres pensées ou textes tirés d'ailleurs, pour le cas en particulier du narrateur du *Pleurer-rire* et de *Johnny chien méchant*, il semble que le narrateur cherche à faire preuve non seulement d'ouverture d'esprit mais aussi d'élargissement, d'érudition et finalement faire un clin d'œil au lecteur pour lui signifier qu'il s'appuie sur une base à la fois large et solide.

---

<sup>94</sup> Dongala, *Johnny chien méchant*, p. 127.

Ce qui donne plus de valeur et de poids aux arguments du personnage, peu importe l'apparente dislocation ou désordre manifeste de son récit qui va à sauts et à gambades.

Dans la perspective de l'initiation, cette hésitation et ce changement pourraient être assimilés à l'avancée craintive de l'initié sur le chemin de sa quête. La recherche de la bonne formule ou de la bonne posture qui permet d'avancer sans tomber dans le piège tendu par le maître est ce qui caractérise la ruse de l'initié. Cela suggère en effet que l'attention est entièrement captivée par le parcours initiatique, et par-delà le récit du narrateur. Car, le récit se révèle en fin de compte comme construction et reconstruction du monde et éventuellement une déconstruction du langage. L'initiation se développe au sens propre comme au sens figuré. C'est-à-dire que l'aspect à la fois exotérique et ésotérique du terme « initiation » est bien présent.

L'aspect exotérique consisterait à recomposer morceau par morceau la forme initiale d'une pièce éparpillée. Le côté visible, palpable ainsi reconstitué sous le contrôle de l'initiateur, est suivi d'une autre phase beaucoup plus complexe et profonde. Et cette seconde partie semble la plus cruciale pour le protagoniste face à son accompagnateur qui, cette fois-ci, lui demande d'aller au-delà de l'apparence trompeuse, de pénétrer en profondeur les données, de se faire « voyant » afin de donner une signification à un aspect qui semble ne point en avoir. C'est comme les silènes d'Alcibiade, repoussants du dehors, mais riches et bénéfiques de l'intérieur, pour tout individu qui, patiemment, les aborde et les apprivoise.

En vérité, le néophyte ne réagit pas de la même façon que l'initié face à un fait ou à un objet donné. Seul le personnage qui a accumulé une certaine expérience et connaissance saurait donner au premier coup d'œil la valeur exacte d'une chose sans se laisser piéger par l'apparence. Autrement dit l'aspect froissé, confus et laid d'un objet ne rebute pas le connaisseur ou le



chercheur, il tentera toujours de percer la surface du texte pour atteindre la signification cachée, codée.

L'intérêt du conteur ou du narrateur est de tenir en éveil son public, de le faire participer activement. L'articulation du langage, du récit, constitue le lien par lequel auteur et lecteur, initiateur et initié restent fortement unis jusqu'à l'aboutissement complet du projet initiatique. En somme, il s'agit d'une écriture qui ne se contente pas seulement de captiver le lecteur mais de le contraindre à réfléchir sur les sujets abordés. Une réflexion qui porte nécessairement sur l'humain et sa condition de vie, d'existence dans tous les domaines : sacré, profane, politique, culturel, social.

A partir du moment où le lecteur est pris dans les mailles du filet, toute l'ingéniosité du narrateur se déploie pour donner libre cours à son imagination et à son esprit critique, inventif. La licence auctorielle<sup>95</sup> et la fictionnalité narrative en constituent une base fondamentale, en même temps qu'elles sont deux catégories universelles, communes à tous les temps et à toutes les cultures. Cette licence auctorielle fait référence à la liberté que le narrateur prend dans son dialogue avec son texte et avec ses lecteurs, ce qui fait aboutir à ce que l'on peut appeler la liberté romanesque.

---

<sup>95</sup> *Francophonie littéraire du sud : un divers singulier : Afrique, Maghreb, Antilles*, sous la direction de Najib Redouane, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 247.

### A) La liberté romanesque.

L'écriture ne constitue plus de façon exclusive, au regard de ces écrivains contemporains, un reflet total et fidèle de la réalité sociale, mais elle a également au nom de la liberté romanesque à voir avec l'écrivain lui-même qui peut laisser libre cours à son imagination et à son esprit de créativité dans son texte, sans se sentir obligé de servir ce que le public lecteur attend de lui.

En effet, dans le débat critique qui oppose les partisans d'une écriture dite classique, fidèle aux normes canoniques et ceux qui préfèrent une touche afro-centriste, les écrivains de notre corpus semblent avoir choisi de faire ce que leur dicte leur conscience, à savoir de revenir à ce qui fait leur spécificité, leur individualité. Etant tributaire de la culture aussi bien traditionnelle qu'occidentale, il n'en demeure pas moins qu'ils ont leur propre façon de voir. .

Les auteurs africains assument bien le mélange des différentes cultures qu'ils soumettent au public. Celui-ci, par sa diversité, ressemble à la composition hétérogène du récit. Il faut noter que le lectorat fait partie d'un public exposé à un brassage des cultures occidentales et africaines ou autres.

En définitive, même si à la limite, le lecteur potentiel ne suit pas cette particularité, voire singularité de l'écrivain, celui-ci, dans un dernier élan de provocation, se permet facilement de dire au lecteur : « Comprenez, ne comprenez pas. J'écris pour assouvir le plus mignon, le plus mortel de mes vices ». <sup>96</sup>

Sony Labou Tansi adopte la même position concernant le rapport entre l'auteur et son public. L'écrivain, selon lui, est celui qui, comme un véritable artiste digne de ce nom, crée,

---

<sup>96</sup> Lopes, « Lieux et lettres, espaces géoculturels et création », dans *Conversation Congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 85.

élabore son œuvre de façon tout à fait libre et consciencieuse. Loin d'être entièrement à la merci non seulement de son lectorat et de son milieu, l'écrivain doit absolument s'émanciper pour insuffler des nouveautés et des perspectives, désarçonnant pour le public, si besoin en est. Cela pose effectivement la question de savoir quelle est la vocation de l'écrivain. Bien que tributaire de son milieu, de sa culture, de sa croyance, il n'en demeure pas moins que sa première et fondamentale matière qu'est l'imagination doit être tout le temps mise à contribution pour amener un souffle nouveau.

En décidant de ne pas prendre en compte la compréhension du lecteur, le narrateur le bouscule et l'incite à aller à la rencontre de choses différentes, de faire s'il le faut des recherches lui-même, au lieu de se limiter à des stéréotypes ou des idées toutes faites. Par une certaine attitude stratégique, l'écrivain réussit habilement à user de sa liberté de créer, de son inventivité, et en même temps de faire référence au milieu qui lui importe le plus, sans renier pour autant son identité, sa spécificité. Donc, tout en mettant en œuvre cette écriture « dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend »<sup>97</sup>, l'écrivain fait son choix, même s'il rebute le lecteur qui proteste, à l'instar de Hebert qui, à chaque fois qu'il ouvrait le journal du Père Duchêne, proférait des « bougre ! » et « fichtre ! », pour marquer son malaise face à une écriture, « une situation révolutionnaire »<sup>98</sup> Mais on pourrait également voir en cette pirouette de l'auteur, ce que Barthes a indiqué dans son essai comme le seul moyen pour le lecteur de pouvoir jouir du texte qu'il a entre ses mains, une fois la maîtrise et le décodage des signes acquis. Et cela, quel que soit le genre du texte.

---

<sup>97</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Points, 1972, p. 7.

<sup>98</sup> *Idem.*, p. 7.

Comment lire la critique ? Un seul moyen : puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position : ce plaisir critique, au lieu d'accepter d'en être le confident - moyen sûr pour le manquer- je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion ; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est sans fonction) double et triple perversion du critique et de son lecteur, à l'infini. <sup>99</sup>

Ce n'est que le moment où le lecteur qui, comme un voyeur, a finalement réussi à trouver le trou de la serrure et y contempler à sa guise les secrets, les manies de l'auteur, connaîtra finalement le bonheur de découvrir le sens caché du message. Dans cette interjection assez vigoureuse, le lecteur finit par saisir le message dans sa profondeur.

Bertolt Brecht avait déjà théorisé « la distanciation » qui permet au lecteur-spectateur de garder une certaine distance critique par rapport à ce qui lui est présenté afin de mieux comprendre l'intention, l'objectif véritable du discours. Il a écrit dans *Me ti. Livre des retournements* : « Dans toute idée, il faut chercher à qui elle va et de qui elle vient ; alors seulement on comprend son efficacité ». <sup>100</sup> C'est une autre façon de dire que l'émetteur, ses circonstances, et la façon dont le message est délivré doivent être pris en compte afin de saisir autant que possible le sens du texte. La question suivante : qui dit quoi à qui par quels moyens, avec quels effets, renvoie au remplacement du discours dans son contexte de production et de diffusion. Un réseau de communication qui constitue un réseau idéologique pertinent.

<sup>99</sup> Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 23.

<sup>100</sup> Bertolt Brecht, *Me Ti. Le livre de retournement*, trad. Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1968, p. 43.

L'auteur d'un discours, d'une parole ou d'un mot proféré, ne peut être entièrement sûr de ce qu'il veut exprimer à cause des non-dits, sous-entendus, lapsus, polysémie des mots ; et également tout ce que ce message peut déclencher chez le récepteur, étant donné que la « parole est moitié pour celui qui parle et moitié pour celui qui écoute »<sup>101</sup> selon Montaigne. Aussi, pour appréhender le texte dans sa signification, c'est ainsi que l'on en arrive à repérer l'envahissement et la confrontation idéologique.

---

<sup>101</sup> Michel de Montaigne, Essai III, chapitre 13, Paris, Flammarion, 1979, p. 284.

## B) Changement d'optique et confrontation idéologique.

Dès la première page de son ouvrage intitulé : *Qu'est-ce que l'idéologie ?*, Jean Baechler remarque la difficulté de saisir une quelconque définition de ce que pourrait être l'idéologie mais il conclut qu'elle est essentiellement un code servant à l'inclusion ou l'exclusion des interlocuteurs vis-à-vis d'un groupe social plus ou moins homogène. « Il en va ainsi dans tous les codes, dont les éléments sont choisis arbitrairement un à un, mais entretiennent entre eux des liaisons rigoureuses d'inclusion ou d'exclusion. »<sup>102</sup> Le terme « idéologie », à cause de ce qu'il implique et suscite dans l'esprit aussi bien de la personne qui le profère que celle qui l'entend, peut engendrer une atmosphère malsaine et provoquer un malaise. Et le mot une fois émis ne peut plus se rétracter, cela est assimilable au propos de ce jeune et insolent personnage d'*Allah n'est pas obligé* : « C'était trop tard. Un pet sorti des fesses ne se rattrape jamais. Je continuais à regarder ma maman du coin de l'œil, avec méfiance et hésitation dans le ventre, disent les Africains, et dans le cœur, disent les Français. J'avais peur qu'elle mange mon âme. »<sup>103</sup> Cette ambiance de suspicion et de doute n'épargne personne, surtout les personnes les plus proches en qui nous ne devrions jamais douter, comme celle qui nous a mis au monde et pris soin de nous jusqu'à ce que nous soyons en mesure de nous débrouiller par nous-mêmes.

L'envahissement idéologique est de faire ressortir les points saillants tant du comportement éhonté des dirigeants que de la mentalité des populations qui se battent contre toute tentative de musellement ou d'intimidation de quelque nature que ce soit, mais aussi pour l'affranchissement des femmes. Ce sont ces aspects-là qui nous intéressent dans cette analyse de l'envahissement idéologique. Etant donné que « toute définition de l'idéologie est

<sup>102</sup> Jean Baechler, *Qu'est-ce que l'idéologie ?*, Paris, Gallimard, 1976, p. 11.

<sup>103</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 28.

nécessairement *arbitraire* »<sup>104</sup> comme le reconnaît Baechler lui-même, il vaut mieux s'attendre à des objections et assumer la différence de point de vue dès à présent.

Il est connu que ce terme idéologie a été créé vers la fin du 18<sup>ème</sup> siècle par Antoine Destutt de Tracy qui, dans *Mémoire sur la faculté de penser*<sup>105</sup>, nous apprend que l'idéologie est un savoir, une science ou un discours sur les idées. Il s'agit en fait d'une science des idées, de leur nature, de leur rapport avec les signes qui les représentent, et surtout de leur origine. Ce qui recoupe avec précision la citation mentionnée ci-dessus de Brecht quant à l'origine et le point de chute d'une idée formulée et de son contexte.

Dans les œuvres que nous avons à l'étude, nous tenterons en les lisant de saisir l'envahissement idéologique dans le récit en se basant sur la condition psychologique et sociale de la genèse de cette idéologie plus ou moins indiscreète. D'une part, il se trouve que la confrontation des différents courants idéologiques qui prédominent, permet non seulement d'éclairer le lecteur, mais aussi et surtout lui laisse la liberté de choisir entre plusieurs voies et conceptions de l'existence à mener sur terre ; et d'autre part de détruire toute prétention à vouloir faire croire à des chimères en dénonçant les mensonges du pouvoir étatique et ceux du peuple.

Le lecteur naïf peut accorder au narrateur la faveur du bénéfice du doute, une certaine pureté d'intention ou innocence. Même si le narrateur est le doublet fictionnel de l'auteur, ce qui est tout à fait discutable, il laisse transpercer une quelconque idéologie.

Aussi allons-nous suivre dans ce changement d'optique la critique de la tradition conservatrice, l'éloge de l'émancipation des différentes figures féminines, l'apologie de la sensualité au détriment des codes de bonnes conduites sociétales, le comportement opportuniste

---

<sup>104</sup> Baechler, *Qu'est-ce que l'idéologie ?*, p. 9.

<sup>105</sup> Antoine Destutt de Tracy, *Mémoires sur la faculté de penser*, Paris, Fayard, 1992, p. 43.

de nouvelles classes dirigeantes acolytes de puissances étrangères, de l'État policier qui pousse un peu partout dans ces différents pays Africains.

En effet, la question qui se pose ici est comment l'intelligence, la mentalité et l'esprit des uns et des autres s'accommodent ou non à cette violente idéologie enclenchée de part et d'autre ? Comment se déploie ce bras de fer entre les conservateurs et les innovateurs par le truchement idéologique des uns et des autres qui réfutent ou répètent les stéréotypes ou clichés tenaces de violence aussi bien de tradition africaine, qu'importée par le colonialisme ?

Au lendemain des indépendances, toutes les expériences démocratiques promises par les différents dirigeants qui se sont succédé par coup d'état les uns après les autres, se sont vite métamorphosées en d'incessantes intrigues de manipulation pour conserver le pouvoir sans partage. C'est en se situant dans cette ère que certains critiques l'ont nommée à juste titre période ou époque du « désenchantement » et de révolte auxquels nous assistons dans tous les textes de notre corpus au défilé de deux types de caractérisations : d'une part un gouvernement corrompu, dictatorial et dépendant beaucoup des forces étrangères ; et de l'autre, un peuple violenté qui survit sur les miettes qu'il arrive à arracher par-ci et par-là. Cette situation de torpeur, de « zombification » du peuple par des gens qui, parce qu'ils ont les armes, s'autoproclament « Père de la nation », « Sauveur », « Guide », amorce une certaine mutation dans les récits que nous avons à l'étude.

Cette critique de l'idéologie se manifeste jusqu'à la façon de parler du chef d'Etat, selon la perspective du narrateur. Ce dernier, au regard moqueur, a une oreille attentive et met en lumière la duplicité des chefs d'État qui changent de discours et partant d'idéologie selon les personnes auxquelles ils s'adressent. Ce double discours trahit le manque de confiance des dirigeants et leur faiblesse devant les anciens colonisateurs, une attitude révélatrice de ce que des



théoriciens comme Albert Memmi ont nommé « *le complexe du colonisé* ». <sup>106</sup> C'est un état d'esprit de ces nouveaux dirigeants qui, tout en brandissant ostentatoirement leur fierté et leur authenticité lors des campagnes électorales, continuent de porter ce complexe d'infériorité qu'ils prétendent dénoncer chez le peuple et certains de leurs adversaires politiques. En effet, ces nouveaux dirigeants se sentent obligés de se conformer au miroir que leur tend le colon, à cause des idées de carence qui leur ont été inculquées depuis le premier contact avec le colon. C'est d'une part pour prouver au Blanc qu'ils sont bien assimilés et qu'ils méritent d'être à la tête de ce peuple qu'ils adoptent une certaine intonation dans leurs discours, et de l'autre, quand ils sont au beau milieu de la population comme lors des campagnes électorales, ces nouveaux dirigeants promeuvent des « valeurs refuges » comme la tradition, la famille, la religion afin de mieux asseoir leur pouvoir. C'est bien ce paradoxe qui consiste à se renier en face d'autrui et à prétendre s'attacher à la tradition des ancêtres africains que l'on nomme le « complexe du colonisé ».

Pour illustrer cette conduite du complexé, nous citons des passages où Maître d'hôtel dans *Le pleurer-rire* se moque de la façon dont le Président Bwakamabé veut impressionner en même temps qu'affirmer son autorité, en s'évertuant à articuler les syllabes de chaque mot pour prouver sa maîtrise du français. Comme il était sans baccalauréat et de grade inférieur dans l'armée française d'Indochine, il se « rattrape » à une « supériorité » de prononciation « standard » française.

Tonton lisait à haute voix en suivant les mots, l'index sur la plage, et en articulant chaque syllabe avec le soin d'un maître d'école ânonnant une

---

<sup>106</sup> Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Buchet/Chatel, 1957, p. 153.

dictée, s'appliquant à bien faire percevoir la différence entre les *é*, et les *ai*, d'une part les *o* et les *au*, d'autre part, les *i* et les *u* enfin. (124)

Nous pouvons lire un peu plus loin dans le même récit les propos du ministre que Maître-d'hôtel relate pour indiquer que ce comportement de simulation, de fausseté n'épargne pratiquement aucun responsable politique :

Avec le ton d'un apôtre vulgarisant la riche pensée du Chef à ses disciples, le ministre nous expliqua [...] que nous avons eu sous les yeux un exemple vivant de la décadence des mœurs occidentales, résultat d'un culte trop poussé de l'individualisme. Tel était le sort irrémédiable des civilisations qui, rejetaient le sacré, démystifiaient toutes les valeurs et n'en avaient plus auxquelles se raccrocher. Vive, mes frères, la politique de résurrection culturelle ! Et wollé, wollé, woï, woï ! <sup>107</sup>

En revanche, quand le président dictateur est en face d'une audience occidentale, il se donne le temps de le répéter plusieurs fois, pour s'assurer de bien parler, prononcer son discours conformément à la norme du Blanc. Lors d'une séance de réception et de remerciement aux autorités françaises, le narrateur insiste sur le fait que le Président fournit beaucoup plus d'efforts et cherche désespérément à plaire, à satisfaire et à se plier à la correction de la langue normée, avec l'accent et le ton requis. « [...] lorsque dans sa réponse Tonton s'appliqua encore plus qu'à l'accoutumée à différencier les *é*, et les *ai*, d'une part les *o* et les *au*, d'autre part, les *i* et les *u* enfin. Aux haussements de tête des autorités françaises, on sentait leur satisfaction de goûter la correction de l'accent. » (262, en italique dans le texte) Par-delà cette pointe ironique et pleine d'humour qui tourne en dérision ce dictateur qui sollicite l'approbation de ses effort d'imitation

---

<sup>107</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 261.

du Blanc jusque dans son intonation, le dictateur se transforme en l'occurrence en garçonnet d'école en face de ses maîtres qui ont eu la gentillesse d'entériner son coup d'État et de bien lui accorder une oreille attentive appréciant ses efforts d'élocution. C'est cette mentalité du complexe d'infériorité, du manque que Memmi mentionne lorsqu'il parle de cette volonté de ressembler à l'autre, au Blanc, au point que ce colonisé n'hésite pas à se vider, à se renier pour faire place au modèle convoité, perçu comme l'unique et le meilleur.

Il s'agissait de se vider de soi, pour y faire la place au modèle Blanc, pour simuler le Blanc jusqu'à devenir lui, pour devenir enfin un parfait citoyen [...] L'amour du colonisateur est sous-tendu d'un complexe de sentiments qui vont de la honte à la haine de soi.<sup>108</sup>

N'est-ce pas ce que Frantz Fanon, en d'autres termes, dénonçait sous le vocable de « *parler blanc* » quand il fait allusion aux Antillais qui s'efforcent de rouler leur langue comme les français de l'Hexagone, dans son essai intitulé : *Peau noire, masques blancs*<sup>109</sup> ? Car parler français comme celui de l'Hexagone, c'est en fait devenir blanc et assimiler le monde du Blanc par la langue sans accent.

Au lendemain des indépendances, l'écrivain expose la duplicité des gouvernants qui ont cette attitude dégradante, ce penchant désolant de fanfaron, tandis qu'ils passent une bonne partie de leur temps à scander aux oreilles de leurs peuples des slogans d'africanité, d'authenticité, de travail, de dévouement à l'intérêt général, tous vidés de leur sens par le choix de langue pratiquée avec application. A travers cette critique des formes nouvelles où se déploient toutes sortes d'« idéologies » aussi insensées que contradictoires, Maître-d'hôtel semble viser cette nouvelle classe dirigeante qu'il dénonce comme étant pire que les Blancs. On est en présence d'une satire

<sup>108</sup> Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, p. 157.

<sup>109</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Seuil, 1952, p. 29.

mordante de ces nouveaux dirigeants qui ont du mal à cacher, à masquer leur corruption, leur complicité avec les puissances étrangères. Cette idéologie néfaste qui s'installe depuis l'avènement des Indépendances revêt ce que René Dumont a souligné dans une certaine vision pessimiste : « l'oiseau noir n'a fait qu'occuper le nid abandonné par l'oiseau blanc [...], un pire colonialisme de classe ». <sup>110</sup>

Cependant, pour ne pas tomber dans ce piège d'*afro pessimisme*, les écrivains ne se lassent pas de porter ce regard vigilant de veilleur et d'esprit critique, parfois s'il le faut au risque de leur vie. Ils ne dérogent pas à la règle d'infiltrer dans les écritures ce que Sigmund Freud a nommé « unheimlich » qui signifie l' « inquiétante étrangeté » <sup>111</sup> et qui consiste à un détournement de la représentation des phénomènes où parfois la frontière entre le réel et la fantaisie s'efface définitivement. Par la force du verbe, de la plume, et même parfois de la confrontation corps à corps, quelques groupes font montre d'une résistance farouche et sont prêts à résister au régime qui les opprime. A tout le moins, même si les élus manquent à leur devoir, le peuple dans un ultime sursaut, sous la direction de quelques personnes dévouées à la cause publique, se ressaisit et change de trajectoire. Il n'est plus question de se laisser happer par cet esprit fataliste qui mène à croire que c'est ainsi que Dieu ou les dieux, selon ce en quoi l'on croit, l'a ou l'ont voulu. La résignation n'est plus de mise. Ainsi, pour conjurer toute tendance nuisible à un certain *optimisme* malgré la piteuse situation décrite avec autant de réalisme que possible, les écrivains mettent en scène dans leurs textes des personnages qui n'abdiquent pas leur responsabilité et font face à la triste réalité, en prenant à bras le corps les défis de tout genre.

Dans une entreprise de subversion, de retournement total de situation, on peut témoigner, dans tous ces romans de notre corpus, de l'apparition de personnages tant féminins que

<sup>110</sup> René Dumont, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil, 1964, p. 8.

<sup>111</sup> Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, 1913, trad. Jankélévitch, Paris, Payot, 1921, chapitre III, p. 185.

masculins qui, loin de se croiser les bras et d'attendre passivement que la situation change par elle-même, sont déterminés à en découdre avec cette exploitation qui n'a fait que changer de couleur. « Lui ou un autre, pour nous, c'est toujours la même vie. Hier, nos misères provenaient du Blanc qu'il fallait chasser pour que le bonheur vienne. Aujourd'hui les Oncles sont partis et la misère est toujours là. Qui donc faut-il chasser ? »<sup>112</sup>

Prenons ici, en illustration, ces quelques personnages féminins qui, toutes font face à cette oppression, cette misère qu'elles n'acceptent plus de souffrir. Passant outre l'image de la femme modèle, soumise et pudique, prônée par le canon des religions monothéistes ou des traditions patriarcales, ces écrivains africains subvertissent cette idée en mettant en exergue l'autre image de la femme rebelle, libératrice ou castratrice selon le point de vue. Cette histoire évoquée par Sony Labou Tansi dans *La vie et demie* constitue précisément le summum de la femme amazone qui sait prendre en charge son destin et celui de son peuple qu'elle libère en anéantissant de façon méthodique ces lubriques potentats sans vergogne.

Par une formidable ruse et une méthodologie efficace, Chaïdana, comparable à la Vénus fatale, use de son charme et de son corps irrésistible pour attirer, faire tomber les dirigeants du pays dans son piège mortel.

Elle se dénuda devant le grand miroir de la salle de bains, se regarda longuement tout le corps, c'était un corps parfaitement céleste, avec des allures et des formes systématiques et carnassières, des rondeurs folles qui semblaient se prolonger jusque dans le vide en cuisante crue d'électricité charnelle, elle avait le sourire clef des filles de la région côtière, les hanches fournies, puissantes, délirantes, le cul essentiel et envoutant, puis

---

<sup>112</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 23.

son regard s'arrêta sur ses lèvres – elle les avait garnies, provocantes, appelantes.<sup>113</sup>

Cette description, si attrayante qu'elle soit, ne manque pas d'intriguer par le relent diabolique voire maléfique qui semble se dégager de cette créature époustouflante. Donc, c'est comme si malgré cet aspect nocif, cette effluve obscure qui s'émane en elle, la tentation, l'attraction, la séduction semblent si fortes que les proies tombent sans résistance aucune dans ce guet-apens.

Le lecteur, libre de s'enfoncer à la description plus ou moins détaillée de cette aguicheuse, peut formuler de façon légitime se demander si tout cela n'est que le reflet du miroir. A l'instar de la méduse qui, une fois que le regard d'autrui est porté sur elle, il n'y a aucune chance d'échapper à la paralysie comme l'a souligné Roger Chemain : « Pétrifiée (« nue comme un rêve de pierre ») et pétrifiante (la paralysie générale), Chaïdana tient de la méduse »<sup>114</sup> Il ne serait pas exagéré de dire ici que même le diable ou le saint de saints, c'est selon, ne pourra résister à la tentation de succomber face à une beauté aussi fascinante et foudroyante. Car comme on le verra plus tard dans la transgression éthico-religieuse, même le prêtre va, lui aussi, s'y adonner à cœur joie.

Alors, il n'est pas étonnant de comprendre, par le truchement du regard que cette Grâce à nulle autre pareille porte sur elle-même à travers le reflet fidèle du miroir, qu'elle ne laisse personne indifférent, même pas son propre géniteur qui se livre volontiers à un acte d'inceste, même si celui-ci évoque d'autres raisons pour justifier sa turpitude : « Martial entra dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle, sans doute pour lui donner une gifle intérieure »<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 42.

<sup>114</sup> Roger Chemain, *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 142.

<sup>115</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 69.

C'est par ce corps, utilisé comme une arme efficace de destruction, que ce personnage féminin parvient à éliminer un par un les personnalités de ce gouvernement inique sanguinaire.

Elle fait mal, la viande des autres. A ce moment, monsieur le ministre arriva. Chaïdana le reçut. Ils firent l'amour au champagne. Mais c'était du champagne Chaïdana car, quelques semaines plus tard, le ministre des Affaires intérieures, chargé de la sécurité, était frappé de paralysie générale et devait mourir trois ans après son dernier acte d'amour au champagne. Au cours de la première année qui avait suivi son coup avec monsieur le ministre des Affaires intérieures, [...] Chaïdana avait terminé sa distribution de mort au champagne à la majorité des membres les plus influents de la dictature Katamalanasienne, si bien qu'à l'époque de la mort du ministre de l'Intérieur, chargé de la sécurité, il y eut des obsèques de cinquante ministres et secrétaires à la République que comptait la Katamalanasie.<sup>116</sup>

Cette autre image de la féminité redoutable vient renverser toutes les tendances idéologiques qui ont jusque-là dominé le discours d'une société phallogratique. Dans ces œuvres contemporaines, les personnages féminins, aux allures de rebelles qui revendiquent leur droit d'exhiber leur sexualité sans trop grande crainte d'être accusés de porter atteinte à la pudeur, se substituent aux femmes d'antan gardiennes et respectueuses de la tradition qui exige la soumission de la femme à l'homme.

De cette figure féminine maléfique qui sait se défendre et prendre son destin en main, on passe par la suite à celle d'une autre rebelle également qui refuse de se soumettre au dictat de la

---

<sup>116</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 49.

société machiste qui prend la femme pour un objet, un meuble que les hommes se transmettent tour à tour, sans lui demander son avis. Ces mœurs sont solidement ancrées dans l'esprit des gens. Elles parviennent à conserver une évidente pérennité envers et contre tous les obstacles. Il faudrait un courage et un sacrifice énorme pour oser dire non à des croyances, des usages et coutumes si solidement ancrés dans la mentalité de la société. Toute personne qui refuse de se soumettre à la doxa le fait à ses risques et périls. Car une fois le Rubicon franchi, il n'y a plus aucune autre possibilité que d'endurer jusqu'à la fin les conséquences de cet acte qui, au regard du groupe, est perçu comme hérétique.

Et c'est précisément ce qui se passe dans *Allah n'est pas obligé* d'Amadou Kourouma. Birahima, jeune personnage masculin de ce roman, nous confie que sa mère est victime de la malédiction, du mauvais sort que lui a jeté l'homme qu'elle a éconduit. C'est ce mauvais sort qui est la cause de son infirmité, de la douleur insoutenable qu'elle a traînée jusqu'à la mort avec un chagrin de cœur insupportable. Car elle est devenue la risée de toute la société qui semble éprouver du plaisir et se délecter de son malheur. Et cet homme n'est rien d'autre que le fils de l'exciseuse qui l'avait sauvée des griffes du mauvais génie lors de l'excision. Etant donné qu'elle est la plus belle de toutes les filles qui ont été excisées, il est dans la croyance populaire que le génie choisit une d'entre elles qui va perdre la vie par hémorragie intense dans cette clairière où s'effectue cette pratique traditionnelle.

Néanmoins, grâce à l'intervention de cette exciseuse, du nom de Moussokoroni, elle a survécu au saignement incessant qui devait la perdre. Cependant, en dépit de ce sauvetage « désintéressé » qui ne l'est pas, la sorcière avait à l'esprit le secret projet d'unir son fils à cette belle fille qu'elle a sauvée de la mort. Donc, la mère de Birahima doit en retour accepter d'épouser le fils de la sorcière, en guise de reconnaissance. Il ne s'agit plus de se marier par



amour, mais par devoir, par expression de gratitude, par respect par rapport à autrui. Mais, au lieu de s'embarquer dans une union sans véritable amour, elle a préféré suivre son cœur, d'autant plus qu'elle bénéficie du soutien de « tout le monde au village [qui] a dit non » (23) également. Même si refuser la demande en mariage formulée par le fils de celle qui lui a sauvé la vie équivaut à une véritable avanie, elle choisit librement de souffrir stoïquement les conséquences de ce refus. Car cette sorcière bienfaitrice au début de l'histoire se métamorphose en une rancunière, maléfique à l'endroit de celle qu'elle a sauvée des griffes du mauvais génie. Elle lui pourrit le restant de sa vie. C'est le prix à payer pour avoir rejeté le fils de celle à qui l'on doit sa survie, quel que soit le sentiment d'antipathie, d'incompatibilité que l'on éprouve face à ce futur partenaire.

L'exciseuse était de la race bambara. Elle s'appelait Moussokoroni. Et Moussokoroni, en voyant ma maman en train de saigner, en train de mourir, a eu pitié parce que ma maman était trop belle. [...] Avec sa sorcellerie, ses adorations, ses prières, elle a pu arracher ma maman au mauvais génie meurtrier de la brousse. [...] Grand-père et grand-mère, tout le monde a voulu récompenser, payer au prix fort l'exciseuse ; elle a refusé. Carrément refusé. [...] Parce qu'elle trouvait que ma maman était trop belle ; elle voulait la marier à son fils. [...] Tout le monde au village a dit non. [...] On a marié maman avec mon père. [...] Alors l'exciseuse sorcière et son fils également magicien se sont tous les deux très fâchés, trop fâchés. Ils ont lancé contre la jambe droite de ma maman un *mauvais sort*, un *koroté* (signifie, d'après l'Inventaire des particularités lexicales,

poison opérant à distance sur la personne visée), un djibo (signifie fétiche à influence maléfique) trop fort, trop puissant).<sup>117</sup>

Par-delà, la dénonciation de cette pratique traditionnelle qui, pour conserver tout le plaisir et l'épanouissement sexuel uniquement aux hommes, traumatise la femme pour le restant de son existence et lui faire connaître qu'elle n'est là que pour plaire à l'homme sans rien attendre en contrepartie, nous pouvons souligner dans le comportement de cette exciseuse, il y a aussi des femmes encore beaucoup plus attachées à la perpétuation de ces croyances néfastes issues de la tradition. Elles sont en quelque sorte les gardiennes du temple et sont plus conservatrices que certains hommes en ce qui concerne certains usages et coutumes que leurs ancêtres féminins leur ont légués. Car ces fonctions d'exciseuse, de sorcière, de fétichiste se transmettent de génération en génération au cours d'un rite initiatique plein d'embuches que la personne doit absolument réussir et auquel elle doit faire preuve de sa conviction d'adhésion avant d'être admise dans le cercle restreint. C'est dès le bas âge que toutes ces habitudes sont inculquées à l'individu, au point que rien au monde, à moins que ce soit un véritable miracle (pour ceux qui y croient), ne ferait changer d'avis la personne, car son identité en dépend.

Il apparaît qu'à travers l'épreuve de cette beauté, l'auteur cherche à démontrer le sacrifice auquel la femme est prête à consentir pour des raisons filiales, pour rester authentique et sincère envers elle-même.

De cette image d'une femme stoïque et endurente face à la tragédie impitoyable, on glisse derechef vers l'éduquée, l'émancipée -- « Après tout, c'était une femme instruite, Soukali. Elle possédait son C. A. P. de sténo-dactylo, ou quelque chose du même genre »<sup>118</sup>--, et libertine qui s'arroge le droit de satisfaire sa libido. Si paradoxal que cela puisse paraître, dans cette société où

<sup>117</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligée*, pp. 23-24.

<sup>118</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 161.

la polygamie reste largement pratiquée, pour subvertir l'image de la femme fidèle, chaste et vertueuse, l'auteur évoque le primat de la sensualité, de la chair qui finit par vaincre toute tentative de résistance. Au lieu que ce soit l'homme qui sollicite comme il en a été le cas depuis fort longtemps dans ces cultures, c'est à présent l'inverse qui se produit : la femme s'engage, réclame et revendique et va sans détour à la « chasse » des hommes pour satisfaire ses désirs, sa soif érotique.

C'est dans *Le pleurer-rire* que le lecteur rencontre le plus grand nombre de figures féminines émancipées qui laissent libre cours à leur sensualité et n'hésitent pas à assouvir leur désir ou appétit sexuel sans se poser de questions. Ces personnages féminins ont choisi de s'affranchir des règles de conduite de la société, des mœurs établies. Épouse d'un douanier souvent en voyage pour des missions, Soukali incarne à elle seule tout ce libertinage des femmes. D'ailleurs l'onomastique de ce personnage féminin est révélatrice de sa friandise, de sa libido à satisfaire. Le vocable « Soukali » peut être perçu comme une dérive du mot « sucre ». Par jeu de mot, le narrateur cherche à évoquer ce qu'il peut y avoir comme idée de tentation de confiserie, de bonbon à déguster pour toute personne. On peut prendre un autre exemple encore avec la signification en langue congolaise du nom Elengui « le plaisir » de l'épouse du personnage-narrateur Maître d'hôtel.

Ces femmes incarnent une nouvelle génération à la mentalité complètement différente, avec un état d'esprit tout autre selon le narrateur-personnage, Maître-d'hôtel. Qu'elles soient mariées ou non, peu leur importe, l'essentiel pour elle est de jouir, de ne plus rester en rade pour se contenter des miettes que les hommes veulent bien leur accorder. Elles revendiquent le droit à la jouissance tout autant que les hommes qui imposent et osent dire « qu'il n'est écrit nulle part qu'un homme est fait pour une seule femme, comme une femme doit l'être, en revanche, à son

homme » (230). Elles font preuve d'imagination pour créer, provoquer l'occasion de se retrouver avec leur amant.

Prenons ici quelques exemples pour corroborer ce libertinage des personnages féminins dans ce roman. Lors d'une conversation téléphonique entre les deux amants, on peut noter l'initiative de Soukali et la pression qu'elle met sur Maître-d'hôtel pour le forcer à la retrouver dans un endroit secret, en plein jour, pour assouvir sa libido.

- Bien sûr, tu attends que ce soit moi qui trouve le lieu. À croire que ça t'ennuie de me voir.
- Soukali, ne dis pas ça.
- Je dirai ça.
- Bon, bon, je vais chercher.
- J'ai déjà trouvé.

Elle me dicta une adresse précise à Moundié.

- Bon. Vers dix heures, ce soir. Ça va ?
- Wééééé ! Entendez-moi l'homme-là ! Toi aussi tu crois qu'on fait la chose-là uniquement la nuit ? [..]
- Ecoute, tu t'arranges ou c'est jamais plus.<sup>119</sup>

Le dialogue est assez révélateur de la prise en charge de toutes les résolutions par la femme déterminée à aller cueillir ce dont elle a envie sans dissimulation aucune, contrairement aux anciennes pratiques où c'est l'homme qui prenait l'initiative, faisait le premier pas.

Ce libertinage est accompagné de quelques expressions qui trahissent ou plutôt révèlent la transformation des perspectives relationnelles, des rapports entre elles (femmes de cette

---

<sup>119</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 187-88.

nouvelle époque) et les hommes. La revendication de leur droit à la jouissance, au plaisir de l'existence devient de plus en plus en plus pressante.

D'abord, il y a Ma Mireille, la jeune épouse principale du Président-dictateur Bwakamabé, qui prétend souffrir et a besoin de l'assistance de Maître-d'hôtel, non pas de l'autre bonne. Ma Mireille, irrésistiblement excitée par Maître-d'hôtel, conçoit une stratégie bien planifiée pour attirer ce dernier dans son lit. En effet, lorsque la « cheftaine » demande à Maître-d'hôtel de toucher là où elle avait prétendait avoir « mal », ce n'était pas pour une auscultation mais c'était un simple subterfuge pour l'entraîner, le glisser sous ses draps lisses :

Mon cœur, mon cœur. Sentez comme mon cœur trotte. J'ai posé la main là où la présidente voulait que je l'ausculte. [...] Elle s'agrippait à moi et m'attirait vers elle. Et mon slip qui me serrait. [...] Ah ! Maître, c'est plus possible. C'est plus possible. J'ai besoin de toi. Viens. [...] Il fallait me hisser à la hauteur de ce qu'on attendait de moi. Ah ! Maître. Oh ! Chéri. Pourquoi, ay, pourquoi m'avoir fait tant attendre ?<sup>120</sup>

Ensuite, Soukali est l'épouse d'un douanier souvent en mission qui « fait la chose-là comme un coq ». Bien que son mari ne soit pas hors du pays, elle est tellement enflammée, « en chaleur » qu'elle n'hésite pas en plein jour de forcer son amant, Maître-d'hôtel, de la retrouver dans un endroit secret pour des ébats. A travers cette collection de femmes mariées que Maître-d'hôtel met un point d'honneur à satisfaire dès qu'elles en manifestent le besoin, on peut lire une attaque en règle de la polygamie, de la difficulté voire l'impossibilité de bien prendre soin du désir de toutes ces femmes. Car lui-même, Maître-d'hôtel, si frénétique, aussi ardent et fougueux qu'un véritable étalon, qu'il puisse se vanter de l'être, nous lisons ses propres aveux de chicane

---

<sup>120</sup> *Ibidem.*, p. 108.

avec sa femme légitime Elengui qu'il n'arrive plus à satisfaire au lit à force d'être « essoré » par ses multiples maîtresses, comme il l'avoue lui-même.

- Parce que ta mollesse-là, depuis plusieurs jours, c'est pas normal.

- Le travail, je te dis. Le Tonton-là, vraiment !

- Non, c'est pas le travail, c'est autre chose. [...] En tout cas, c'est pas normal qu'un homme habituellement bien gaillard comme toi, brusquement ne puisse plus.<sup>121</sup>

Ou bien pour pousser la provocation à la limite, à l'extrême, si les hommes se permettent d'avoir plusieurs femmes, alors à défaut d'une polyandrie reconnue, officielle, pourquoi se priver de plaisir en catimini, d'autant que ce que la force leur a dérobé, elles le récupèrent par la force de leur ruse et subterfuge ? Cela évoque Olympe de Gouges qui, la première, a revendiqué le droit des femmes. Après les avoir bien tancées, pour les pousser à sortir de leur dolences, de leurs léthargies, Olympe de Gouges expose magistralement les raisons, les arguments irréfutables de cette revendication de l'égalité en devoir et droit entre les hommes et les femmes exprimée en fin de siècle dans *Le mariage de Figaro* par exemple, mais nulle part ailleurs plus clairement que dans le passage suivant :

Les femmes ont fait plus de mal que de bien. La contrainte et la dissimulation ont été leur partage. Ce que la force leur avait ravi, la ruse leur a rendu; elles ont eu recours à toutes les ressources de leurs charmes, et le plus irréprochable ne leur résistait pas. Le poison, le fer, tout leur était soumis ; elles commandaient au crime comme à la vertu. [...] Le gouvernement français, surtout, a dépendu, pendant des siècles, de

---

<sup>121</sup> *Ibidem.*, p. 232.

l'administration nocturne des femmes; le cabinet n'avait point de secret pour leur indiscretion; ambassade, commandement, ministère, présidence, pontificat, cardinalat; enfin tout ce qui caractérise la sottise des hommes, profane et sacré, tout a été soumis à la cupidité et à l'ambition de ce sexe autrefois méprisable et respecté, et depuis la révolution, respectable et méprisé.<sup>122</sup>

Les propos de cette femme de l'époque de la Révolution française est d'une extraordinaire actualité et semble enjamber la différence spatio-temporelle, car ce qu'elle revendique dans ce texte est palpable dans toute société à la croisée des chemins et en pleine mutation. Les hommes trop imbus d'eux-mêmes ignorent le tort qu'ils se font et les injustices qu'ils font subir à ces femmes qui sont les éléments indispensables, les pièces maîtresses d'une société en bonne marche. « *Article 10* : Nul ne doit être inquiété pour ses opinions mêmes fondamentales, la femme a le droit de monter sur l'échafaud; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune; pourvu que ses manifestations ne troublent pas l'ordre public établi par la loi. » Cette revendication ne peut aboutir qu'à une exigence des mêmes devoirs et droits pour tout le monde sans distinction de sexe, de croyances, d'opinions ou de couleur. *L'article 10* de ce même texte constitue l'apothéose de cette soif, de cette volonté inébranlable de vivre et participer pleinement à la société, d'être membre à part entière et non membre entièrement à part. Ce qui aboutit inéluctablement à une exigence politique ; politique dans le sens noble du terme, c'est-à-dire avoir droit au chapitre dans la structuration de la société, avoir son mot à dire dans les projets et décisions concernant la communauté.

---

<sup>122</sup> Olympe de Gouges, « La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne », publié dans la brochure *Les Droits de la femme adressée à la reine à l'assemblée nationale en 1791*.

L'analyse des paroles ou attentes des personnages féminins par Maître-d'hôtel aboutit à une conclusion qui reflète l'esprit des hommes de cette société qui résistent aux changements, aux mutations qui s'effectuent dans l'esprit et le comportement des femmes. Cela évoque également une phrase aussi percutante qu'énigmatique que Sony Labou Tansi <sup>123</sup> utilise de façon répétée comme pour inculquer et imprimer indélébilement dans la mentalité de cette société en mutation l'idée que « les femmes sont aussi des hommes » (45). Elle est énigmatique dans la mesure où une telle assertion peut être interprétée dans tous les sens. Mais la question dans ce cas-ci est moins la distinction, la juxtaposition que la conjonction des contraires. On dirait la confrontation voire le mélange de la tradition avec la modernité, du conservateur conjoint au novateur, avec un certain relent de défiance, de doute par rapport à l'inusité. Cette réticence face à l'inédit reflète le changement, la mutation de toute société dont une partie plonge, adhère entièrement à l'inaccoutumé tandis que l'autre se cramponne de toutes ses forces à la tradition. C'est toujours la faute de l'autre, de l'étranger qui déconstruit les structures de base de la famille, qui démolit les fondements ancestraux.

- *Chéri ?*

*Allez, quitte-là, je n'aime pas ce mot-là.*

- *Chéri ?*

*Quand une femme dit ce mot-là, on dirait que sa bouche devient celle d'une trottoire.*

- *Chéri ?*

Comme si elle ne pouvait pas utiliser mon prénom. Je préférerais encore qu'elle m'appelle Maître.

---

<sup>123</sup> Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, pp. 45, 62, 129.



- *J'aimerais travailler.*

- *Travailler ?*

- *Oui, je m'ennuie trop à faire la bonne de mes enfants. Soukali s'était mise en tête des idées de Blanche. Travailler ? Comme si les enfants, le ménage, le marché, la cuisine et la couture ne suffisaient pas pour occuper une vie de femme. Travailler. [...]. Travailler. Toutes les femmes du Pays commençaient à vouloir faire leur Blanche-là, oui. Elles voulaient avoir leur compte en banque pour elles seules et leur famille, leur maison à elles... [...] Aimer. Aimer. Un mot de Blanche, je vous dis. Est-ce que nos mamans à nous employaient seulement ces termes-là ?*

- *Hein, chéri ? Tu ne t'occupe pas de moi, tu sais.*

- *Et quand je te caresse et te réchauffe ta pelouse, c'est pas s'occuper de toi, ça ? Qu'est-ce que tu veux encore ?* <sup>124</sup>

Encore plus loin, le narrateur rapporte au style direct ces propos de la femme, comme pour souligner toute la force d'authenticité de l'énoncé.

-*Tu vois comme tu es. Une brute. Comme tous les nègres, oui.*

*Quand je l'entendais faire de telles réflexions, je me demandais si, par hasard, Soukali ne s'était pas déjà fait caresser par un Oncle. Question absurde et grossière, bien sûr. Mais il n'y a qu'eux pour habituer les femmes à de telles puérités. Soukali était si canaille qu'elle aurait bien*

---

<sup>124</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 71.

été capable de vivre une telle liaison, non pour m'être infidèle, mais histoire simplement de goûter.<sup>125</sup>

Toujours pour continuer dans cette même veine de mélange, de confusion de l'amour avec le désir dans une boulimie de puissance, de jouissance de l'autre, nous ne pouvons manquer de souligner cette obsession que le narrateur, Maître-d'hôtel, rapporte concernant cette dame blanche, Mme Berger, dont la description si détaillée, si minutieuse est disséminée un peu partout dans le roman du *Pleurer-rire*.

A cette époque, aucun Oncle n'aurait laissé un indigène s'approcher de lui, et encore moins le toucher. Nous le savions et veillions à ne jamais transgresser la coutume. Les macaques étaient sales et même lavés, ils puaien le musc qui risquait, à faible distance, de se coller à la peau blanche. Madame Berger, elle, n'hésitait pas à s'approcher de moi [...]  
Ah ! Sa peau couleur de bananier, 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. [...] ses jambes qui se croisaient, ses yeux de citronnelle, ses lèvres épaisses et légèrement retroussées comme pour sucer en permanence quelque chose d'imprécis, ajoutaient encore à mon émoi. Les Oncles semblent penser rarement à ces choses-là. Mais moi, j'avais malgré le catéchisme et l'éducation des bons pères, les idées déjà mal orientées, les nègres-la...(43) [...]

Madame Berger, bien calée dans mes bras, s'est mise à tourner. Ses seins contre ma chemise. Je l'entraînais dans un mouvement de danseur de

---

<sup>125</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, pp. 161-162.

kébé-kébé. Elle s'accrochait à ma main, fort. Fort, fort, fort. Je l'étourdissais. Fort, mon frère. Je ne voyais plus la salle et elle fermait les yeux. Nous aurions pu nous envoler. [...] Il ne fallait qu'elle découvre mon obsession. J'enfonçais au plus profond de moi tout mon côté nègre. [...] Il a fallu, à la fin, la soutenir jusqu'à sa table. Aux premières notes du morceau suivant, je l'ai vue suivre son mari.<sup>126</sup>

La fascination qu'elle exerce sur lui est certes intense, mais à lire au second degré tout ce délire fantasmatique sur cette femme blanche, on comprend que c'est un prétexte pour le narrateur de reprendre les stéréotypes de toute attraction mutuelle ou tentative de rapprochement entre Noir et Blanc pour les subvertir et les discréditer aussitôt. Toutes ces idées préconçues concernant la trop grande sensualité, la lubricité du Noir et la prétendue continence du Blanc, et par ricochet insérer ainsi l'idée du couple mixte, du métissage, de la rencontre de l'autre sans préjugés. Car l'on sait qu'à propos de l'amour entre la femme blanche et l'homme indigène, il y a toute une batterie de préjugés, de fantasmes de part et d'autre. Si les unions mixtes du Blanc et de la femme indigène tombent déjà sous le coup d'un interdit, l'union de la Blanche avec l'homme de couleur était incomparablement plus choquante. Léon Hoffman, dans son étude sur « le nègre romantique », affirme que le comble de l'horreur est atteint lorsqu'une femme blanche est menacée d'être touchée dans son intimité par un Noir. Il est bien dit simplement « menacée », et les nerfs des lecteurs se tendent à l'extrême, dit-il.<sup>127</sup> Alors, pour ménager les nerfs de ces pauvres lecteurs potentiels, très sensibles, on arrive toujours à sauver « la victime » *in extremis*. Mais là, dans le but de heurter le lecteur potentiel plein de préjugés car évoluant dans une région autre, le narrateur fait exprès de concrétiser ce contact physique assez intense au point de

<sup>126</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 60.

<sup>127</sup> Léon François Hoffman, *Le Nègre romantique*, Paris, Payot, 1961, p. 197.

provoquer le vertige chez les personnages. La profanation dont parle Hoffman<sup>128</sup> est devenue réalité, elle est accomplie. Tant pis pour les nerfs ultra-sensibles des puristes, des conservateurs, des partisans de l'endogamie.

Cette époque dans laquelle évoluent ces personnages d'horizons différents est celle du mélange des couleurs, des idées, des concepts de vie et d'expression tant physique que langagière. A cette nouvelle situation sociale de mutation, d'hétérogénéité va forcément correspondre de nouvelles formes de discours.

Si, comme le note Barthes, dans *Critique et vérité*, « écrire c'est déjà organiser le monde, c'est déjà penser »<sup>129</sup>, la structuration est bien établie, nous pouvons dire que c'est tout à fait le contraire qui se met en œuvre dans les écrits de ces auteurs africains. Au lieu d'une transparence de cristal, d'une organisation claire et nette, d'une stratification voire hiérarchisation des mots et des choses, ces écrivains s'appliquent à déconstruire, à désorganiser leur monde, non seulement par souci de conformité à l'anomie ambiante des univers et des personnages dont ils parlent, mais aussi pour s'approprier le langage et cette étendue spatio-temporelle afin de la reconstruire en la repensant autrement. Ces auteurs semblent même trouver un certain plaisir à mettre davantage l'accent sur cette écriture déconstruite pour effectuer la « déterritorialisation »<sup>130</sup> dont parle Gilles Deleuze et ainsi semer la confusion dans l'esprit du lecteur. Ce qui incite l'autre à aller à la rencontre de ce qui lui fait défaut, de ce qu'il méconnaît et nous mène ainsi à *la réappropriation du langage*, à la nécessaire force vitale de nommer les choses par soi-même, de les définir et les appréhender par son entendement personnel.

---

<sup>128</sup> Hoffman, *Le Nègre romantique*, p. 197.

<sup>129</sup> Barthes, *Critique et vérité*, Essai, Collection Tel Quel, Seuil, 1966, p. 33.

<sup>130</sup> Gilles Deleuze et Félix Gattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1989, p. 144.

### C) La (ré) appropriation de la langue.

L'écrivain africain face au fait littéraire semble être comparable à un individu à la croisée des chemins. D'une part, il est héritier de la tradition orale, d'autre part de la culture occidentale, ou d'une « culture coloniale » pour reprendre le terme de Bernard Mouralis,<sup>131</sup> étant donné qu'il s'exprime dans la langue de l'ancien colonisateur et, pour le romancier, dans un genre « importé ». Le roman s'offre et s'adapte bien à son projet d'écriture. Il apparaît alors que la position de l'écrivain est foncièrement hybride tout comme l'est le roman en soi. L'écrivain francophone de « la seconde génération »<sup>132</sup> est obligé de prendre en compte non seulement toute cette histoire littéraire et politique profondément marquée par les différents mouvements et courants idéologiques produits par des penseurs occidentaux ou africains sur l'Afrique, mais aussi et surtout de faire face aux réalités politiques actuelles du continent africain. Et cette réalité africaine saute aux yeux du lecteur au premier contact avec le texte par la description des bouleversements de la société par des coups d'État, des guerres et mouvements massifs de population en déroute.

Le premier facteur le plus déterminant est, à notre avis, le rapport à la langue, surtout quand on en vient à l'analyse de l'usage de ce fait irréfutable du bilinguisme voire plurilinguisme de l'écrivain. C'est pour cela que nous nous proposons d'aborder dans ce passage le travail sur le langage effectué par l'écrivain francophone tant sur le plan littéraire, que sociologique et idéologique. Il s'agit en fait de donner les deux acceptions majeures de la notion d'appropriation

---

<sup>131</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984.

<sup>132</sup> Sewanou Dabala, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

jointe à un rapprochement avec le surréalisme, puis de montrer l'important travail sur le langage arraché à ceux qui s'en croient seuls dépositaires et régulateurs.

C'est donc en partant de cette hybridité de l'écriture romanesque africaine, entre une poétique du purisme linguistique et une poétique de dépaysement, voire d'étrangeté, que nous posons l'hypothèse suivante : les modalités de l'écriture africaine des auteurs de la « seconde génération » subissent des modifications profondes. Ces modifications aboutissent à une nouvelle forme romanesque dans laquelle se déploie ce que nous appelons ici l'appropriation du langage. Le texte littéraire apparaît comme une absorption de sociolectes (langages, de discours oraux ou écrits de la société). Tout comme Julia Kristeva le souligne dans son œuvre *Recherches pour une sémanalyse*, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». <sup>133</sup> Elle esquisse ce processus lorsqu'elle fait cette remarque à propos de Bakhtine : « Bakhtine situe le texte dans l'histoire et dans la société envisagées elles-mêmes comme texte que l'écrivain lit dans lequel il s'insère en les écrivant. » <sup>134</sup>

L'évolution interne et externe de la conscience qu'entraîne chez les Africains leur maîtrise de l'écriture et de la lecture, doit être perçue comme la première condition de l'émergence, d'une rhétorique individuelle, de la reconquête de soi et de l'appropriation primordiale de ce langage. La langue française n'a plus le même statut qu'elle avait lors du premier contact avec les pays colonisés. Depuis que la scolarisation s'est largement répandue, ces pays colonisés ont adopté et adapté la langue française à divers degrés de maîtrise selon le niveau d'étude atteint. Disons qu'ils l'ont tout simplement « africanisée » et marquée de leur empreinte. Contrairement à leurs prédécesseurs, ces écrivains francophones se trouvent dans

---

<sup>133</sup> Julia Kristeva, *Semiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

<sup>134</sup> *Ibidem.*, p. 85.

l'obligation d'en faire ce qu'ils veulent sans trop se soucier du respect des règles académiques, des normes établies par le bon usage, pour jouir d'une certaine reconnaissance.

Dans cette période postcoloniale encore une fois, on n'en est plus à cette conception binaire de centre et de périphérie, de dominants et de dominés, de gens qui donnent des règles à suivre et d'autres qui s'efforcent de leur mieux à s'y conformer de crainte d'être stigmatisés. Il se trouve en effet que l'autorité autoproclamée qui, du haut de sa chaire, ordonne et édicte ce qui est acceptable ou non, est remise en question par ces nouveaux écrivains. Ces derniers n'attendent plus que le « sceptre » ou la parole leur soit donnée, ils se l'octroient. Ces nouveaux écrivains font fi de « la logique, de l'efficacité du langage d'institution, [...], de l'autorité qui advient au langage du dehors comme le rappelle concrètement *le skeptron* que l'on tend, chez Homère, à l'orateur qui va prendre la parole »<sup>135</sup> et dont parle Pierre Bourdieu. Toute la signification que Bourdieu accorde à ce bâton symbolique que détient l'autorité dans son institution est négligée voire dédaignée par ces écrivains. Etant donné qu'à présent, ils ne sont plus intimidés par cette menace de marginalisation et de répression à coup de bâton (ce fameux sceptre) de la part des gens de « en haut de haut » comme le dit Maître-d'hôtel du *Pleurer-rire*, ils cherchent à subvertir ce langage normé et à en réinventer un tout autre qui soit à la hauteur de leur aspiration. Par le biais des personnages que ces auteurs mettent en scène et qu'ils laissent libres dans leur parole, on comprend que l'exigence de la « correction » du langage, est autre. Par principe d'authenticité, l'auteur refuse de s'autocensurer et de censurer ses personnages. Alors, il serait utile dès à présent d'esquisser ici les deux principales acceptions de ce terme d'appropriation du français qui vont constituer notre point de réflexion et d'analyse. Il y a, d'une part, ce que nous pourrions appeler « *l'appropriation-possession* », et d'autre part « *l'appropriation-adaptation* ».

---

<sup>135</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 105.

En premier lieu pour ce qui concerne l'appropriation-possession, si l'on se réfère à la définition qu'en donne le dictionnaire *Le Petit Robert* : « en faire sa propriété », on peut le mettre en rapport avec les processus par lesquels les Africains s'approprient le français. Et lorsque Kateb Yacine parle de la langue française comme un « butin de guerre »<sup>136</sup> ou lorsque Sony Labou Tansi exige un statut de copropriété, cela correspond exactement à cette idée de faire sien le bien d'autrui, soit par ruse, soit par violence si nécessaire : Nous sommes les locataires de la langue française. Nous payons régulièrement notre loyer. Mieux même : nous contribuons aux travaux d'aménagement dans la baraque. Nous sommes en partance pour une aventure de « copropriation ».<sup>137</sup> Le fait d'avoir, depuis un certain moment fourni tant d'efforts, à l'acquisition, à l'apprentissage de cette langue et à sa vulgarisation, les écrivains s'autorisent le droit d'y apporter les aménagements qu'ils veulent de l'intérieur pour s'en faire un univers aménagé à leur mesure.

Cette métaphore immobilière illustre à elle seule le droit de cité que réclament ces écrivains africains contemporains en raison de toutes les contributions apportées. D'autant plus que cet univers particulier qu'est celui de ces auteurs africains francophones exige une appropriation de la langue pour la rendre propre à cet univers saturé de perturbations sociopolitiques.

Avec ces nouveaux types de personnages, d'enfants soldats ou de subalternes ou gens issus du bas peuple qui ont fait leurs humanités et restent profondément imprégnés de leur tradition, les discours ne peuvent qu'être tout à fait singuliers quand les auteurs leur donnent la parole et qu'ils s'expriment librement sans aucune intervention pour corriger quelques déficits de vocabulaire ou de mauvaise prononciation. Et cette expression libre de toute censure du

<sup>136</sup> Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1996, p. 144.

<sup>137</sup> Pierre Dumont, *La francophonie par les textes*, Vanves, EDICEF-AUPELF, 1992, p.171.



personnage participe d'une certaine manière au travail sur le langage et à son renouvellement. Cette tendance à composer le récit permet de comprendre l'analyse de Georges Ngal qui renvoie à juste raison dos à dos ceux qui font l'éloge dithyrambique ou la disqualification pure et simple de telle langue en fonction la capacité de la parole à exprimer les sensations ou décrire les faits ou phénomènes de société. A propos de la langue française, « Faisons remarquer d'emblée que la thèse senghorienne sur les 'capacités d'abstraction' du français et son pouvoir de conceptualisation et celle de Sony Labou Tansi sur la 'frigidité' résistent à peine à la critique. »<sup>138</sup> En partant de ce constat, on peut noter que certains écrivains africains comme Cheik Aliou Ndao et Xadi Fall<sup>139</sup>, pour ne citer que ceux-là, entretiennent l'illusion que les réalités africaines ne peuvent être décrites et transposées qu'à travers les langues locales, tandis que d'autres croient que le français normé et normatif est un bien exclusif de la France métropolitaine.

Nous pensons que ce sont plutôt les gens qui parlent une langue qui font d'elle ce qu'elle est. Par leur style et leur imagination créative, ils l'adaptent à leurs besoins et à leur univers. Un exemple qui illustre bien cette idée selon laquelle l'expressivité dépend beaucoup plus de celui ou de celle qui la manie que de la langue elle-même peut être perçu dans cette formule que le narrateur du *Pleurer-rire* rapporte. A la place de cette expression française « les carottes sont cuites », le narrateur remplace ce légume par un fruit que la population utilise plus couramment et par un mode de cuisson pour un de leurs plats préférés : « [...] les bananes étaient bien bouillies » (38). On voit comment à partir d'expression type, par un simple remplacement d'un terme par un autre, une sorte de jeu de mots, une certaine vivacité est introduite dans les propos

---

<sup>138</sup> Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 37.

<sup>139</sup> Amadou Ly, « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture » dans *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, sous la direction de Lise Gauvin, Presse Universitaire de Montréal, 1999, p. 89.

des personnages de cette nouvelle forme d'écriture. Avec cette volonté de l'écrivain africain contemporain d'associer les pratiques esthétiques et scripturaires de son univers socioculturel (africain et occidental) dans la quête d'une puissance significative de son écriture, on peut se rapporter au Surréalisme. Car l'intégration des principes de l'écriture automatique fort semblable à l'oralité (à la tradition orale) africaine se traduit par exemple dans le rythme imposé parfois à la narration, permettant ainsi de rompre la linéarité du récit. Cela se perçoit à travers la superposition des niveaux narratifs, dans le recours aux distorsions temporelles ou également à l'insertion de termes empruntés à l'univers culturel des personnages. Gervais Boungou-Poati affirme avec plus de hardiesse que les innovations textuelles et idéologiques dans la littérature francophone africaine postcoloniale procèdent du rapport entre la littérature écrite et les traditions orales, mais aussi et surtout du biculturalisme des écrivains africains<sup>140</sup>. En effet, ces derniers ne rejettent aucune des deux cultures dont ils ont hérité, mais au contraire les intègrent dans une interaction fonctionnelle qui devient la mesure de leur travail sur le langage.

Il est vrai que comme le dit Bernard Lecherbonnier, « sans jamais se perdre dans des mouvements d'avant-garde européens, les penseurs et créateurs y ont puisé une substance qui allait vivifier, structurer leur propre revendication, [...] qu'il s'agisse de la désoccidentalisation de la pensée, du pouvoir magique de l'intervention poétique, des potentialités déflagrantes de l'image, de la fonction éthique et révolutionnaire. »<sup>141</sup> Cette citation de Lecherbonnier pourrait expliquer la fréquente mobilité des plans narratifs dans les œuvres de notre corpus où prédominent le style oral, parlé. Et c'est bien cette capacité de ces auteurs à rédiger des textes dans lesquels se trouve un mélange de leurs différents apports culturels qui déroutent les critiques

---

<sup>140</sup> Gervais Boungou-Poati, « Apports de la tradition orale à la littérature d'expression française », *Notre Librairie*, No 92-93, mars-mai 1988, pp. 65-68.

<sup>141</sup> Bernard Lecherbonnier, *Initiation à la littérature négro-africaine*, Paris, Fernand Nathan, 1977, p. 58.

tenants d'un certain ordre, des codes du « bon usage ». C'est ainsi que l'on peut en tout cas interpréter la remarque de ce personnage dont on ne sait rien d'autre que la fonction de directeur de cabinet qu'il occupait sous la présidence du dictateur Bwakamabé Na Sakkadé du temps où Maître d'hôtel était chargé de la cuisine. Ce directeur de cabinet semble confus face à cette écriture inclassable selon lui dans quelque genre que ce soit :

A vous lire, on se demande dans quel genre sera classé l'ouvrage. Tantôt, vous vous astreignez à la précision de l'historien ou du sociologue, tantôt vous ressemblez à ces griots en qui les uns ne voient que marchands de rêves et de divertissements et chaque mot est, pour d'autres, une clé pour décoder la vie du village.<sup>142</sup>

Dans cette citation, on peut nettement saisir, à travers ces objurgations, les mutations qui s'opèrent dans l'écriture. Les remarques du correspondant de cabinet et critique de Maître-d'hôtel soulignent bien que cette nouvelle forme d'écriture semble s'en tenir au bricolage des sciences dites humaines et constituent une analyse des fragments du réel, de la réalité sociale. Les écrivains s'interrogent en effet sur les phénomènes de société, sur le rapport entre pouvoir et population, sur les mœurs, les mentalités.

Ainsi, à l'image de cette anomie dans le vécu quotidien de la société africaine, le maître-mot devient ici par la force des choses : « *déconstruction* », terme que l'on peut emprunter à Jacques Derrida. Tous ces écrivains perçoivent avec lucidité ces changements d'optique. Aussi, à cause de cette instabilité générique et par souci de réalisme, nous remarquons que le roman africain s'efforce d'intégrer en son sein plusieurs textes aux tournures d'autobiographie, de chronique sociale, d'étude ethnologique, de reportage journalistique, de récit épistolaire, de

---

<sup>142</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, pp. 51-52.

fiction romanesque. Le genre s'y prête bien d'ailleurs selon ce qu'en dit Josias Semujanga qui donne une idée assez claire de l'hybridité du « roman » : « Le roman n'est ni un genre fixe ni une essence, mais un genre caractérisé par le mélange d'autres genres artistiques et littéraires. C'est un genre impur dès sa naissance. »<sup>143</sup>

La confusion expressément entretenue et l'imbroglio savamment orchestré au sein du texte romanesque sont légitimés par cette « impureté » du genre, sorte de fourre-tout. La remise en question qui accompagne cette composition romanesque aussi bien sur le plan formel que sur celui du contenu n'est pas sans effet sur l'écriture elle-même ou sur le langage : démantèlement de la forme, rejet des contraintes lexicales, transgression des interdits syntaxiques, délire verbal, emprunts régionaux et néologismes, grossièretés et expressions vulgaires, esthétique de la surprise et de l'illogisme, etc. La liste peut continuer indéfiniment selon les différentes réflexions que les lecteurs peuvent effectuer au fil de leurs contacts avec ces nouveaux types de récits déstabilisants. Les écrivains empruntent à tous les dialectes et à tous les types de discours spécialisés (juridique, religieux, médical, paysan, etc.) Ils développent des synonymes, des expressions figurées, des proverbes, des formules inventées. Ils passent d'un niveau de langue à un autre (du savant à l'obscène). Le lecteur se voit entraîné de force dans un mouvement de délire verbal au point qu'il finit par se demander si toute cette frénésie a pour objectif de traquer la complexité du monde ou bien s'il s'agit de l'effet d'une créativité personnelle. Les textes africains constituent en effet un cas où l'ambivalence et la polyphonie avancent alternativement.

L'auteur de la célèbre phrase « En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », a écrit dans son ouvrage intitulé *Amkoulel, l'enfant Peul* :

---

<sup>143</sup> Josias Semujanga, *Dynamique des genres. Éléments de poésie transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9.

Les grands Maîtres traditionnels peuvent aborder « presque tous les champs de la connaissance car [...] la connaissance n'est pas compartimentée. C'est une connaissance plus ou moins globale selon la qualité de chacun, une sorte de « vaste science de la vie », la vie étant conçue ici comme une unité où tout est relié, interdépendant et interagissant, où matériel et spiritualité ne sont jamais dissociés.<sup>144</sup>

Il s'agit exactement de ce même principe des « Maîtres traditionnels » dont parle Amadou Hampaté Ba que ces écrivains du Sud appliquent dans leurs textes. Nous disions que ces écrivains sont en quelque sorte les héritiers des Maîtres traditionnels de la parole, c'est-à-dire les griots. Et cette orientation résolument nouvelle fait de l'écrivain un transgresseur suprême, qui cherche également à arriver à la quintessence des choses en se servant d'un désordre ordonné comme procédé et du langage décousu comme style de communication.

C'est bien ce que Milan Kundera évoque également quand il parle du « roman du Sud caractérisé par un extraordinaire sens du réel lié à une imagination débridée qui franchit toutes les règles de vraisemblances.»<sup>145</sup> L'aptitude des écrivains « au-dessous de la trente cinquième parallèle »<sup>146</sup> à jongler avec habileté le réel et l'imagination débridée nous permet ainsi d'aborder l'autre acception du terme appropriation qui serait *l'appropriation-adaptation*. Ce qui nous mène à cette autre acception du mot « appropriation » qui consiste à rendre le texte adéquat au contexte. C'est ainsi qu'il faudrait comprendre l'utilisation de ce terme « appropriation » lorsque Gabriel Manessy le rattache à la *vernacularisation*.<sup>147</sup> Et c'est pour cela que nous pouvons parler ici d'appropriation-adaptation voire de « bricolage ». Car même si l'on peut envisager de

<sup>144</sup> Amadou Hampaté Ba, *Amkoulel, l'enfant peul*, 1991, pp. 253-254.

<sup>145</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 43.

<sup>146</sup> L'expression est de Milan Kundera in : *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 43.

<sup>147</sup> Gabriel Manessy, « Vernacularité, vernacularisation » dans D. de Robillard, M. Beniamino (dirs.), *Le français dans l'espace francophone*, Paris, Champion, (1993), pp. 407-418.

s'emparer d'un objet et de le conserver tel quel, il n'en est pas de même pour la langue qui, elle, nécessite une appropriation d'une manière ou d'une autre. Suzanne Lafarge combine fort justement ces deux aspects en définissant l'appropriation du français comme « l'appropriation et l'adaptation de cette langue aux besoins de l'expression d'une pensée africaine. »<sup>148</sup> En réalité, l'appropriation-adaptation de toute langue est un phénomène inévitable et universel qui résulte du fait que les langues n'ont aucune matérialité en dehors de leurs usages. Cette remarque vaut aussi bien pour les écrivains que pour ceux qui pratiquent le français comme langue maternelle.

Et le français, comme on aime à le répéter dans les instances de la francophonie, est une langue que des peuples des quatre coins du monde ont en partage et qu'ils enrichissent avec leur culture et leur pratique propre. D'ailleurs, bien avant la mise sur pied de cette organisation de francophonie, on découvre les notes de Jahnheinz Jahn, dans l'introduction de son *Manuel de littérature néo-africaine du 16<sup>e</sup> siècle à nos jours de l'Afrique à l'Amérique* où il affirmait que, de l'extension de l'aire d'emploi des langues européennes (et de l'arabe), il n'était plus possible de « classer les littératures d'après les langues »<sup>149</sup>. La production littéraire africaine lui paraissait déterminée par le style, c'est-à-dire les « schèmes idéaux, littéraires et formels de pensée et d'expression »<sup>150</sup> manifestés par l'œuvre. Ces mêmes schèmes littéraires et formes de pensées véhiculés dans le texte sont, comme on le verra tout le long de ce sous-chapitre, sujets à transformation perpétuelle. Il y a une volonté incessante de réorganiser et restructurer les sujets abordés dans les textes et le langage parlé en fonction du processus permanent de déstructuration et de restructuration de la société. C'est pour dire que rien n'est figé et rien n'est donné une

---

<sup>148</sup> Suzanne Lafarge, « La Côte-d'Ivoire : une appropriation nationale du français ? », dans D. de Robillard, Beniamino (dirs.), *Le français dans l'espace francophone*, Paris, Champion, (1993), p. 598.

<sup>149</sup> Jahnheinz Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine du 16<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Resma, 1969, p. 33.

<sup>150</sup> *Ibidem.*, p. 40.

bonne fois pour toutes dans une société en pleine mutation, tout comme le texte que l'écrivain produit.

La grande flexibilité du genre romanesque aidant, la tâche de ces auteurs en devient ainsi un peu plus facilitée. Car cette élasticité ou hybridité reconnue du roman autorise l'insertion de plusieurs autres types de textes avec des formats différents. En plus, étant donné que la distinction s'abolit entre les genres au sein même du roman, toutes les théories semblent militer en faveur de la « *bâtardise* »<sup>151</sup> de l'écriture. Il semble que l'on assiste ici à ce que l'on pourrait qualifier sans équivoque comme l'avènement de nouveaux savoirs et de nouveaux écrits. Tous les efforts fournis dans la bataille de reconnaissance de ces auteurs visent à faire sortir de cette perception manichéenne qui consiste à prendre parti pour telle ou telle conception du roman : récit linéaire classique contre récit déconstruit, fragmenté, baroque. La brèche par laquelle ces auteurs arrivent à s'infiltrer et marquer leur rupture, légitimer leur conception anticonformiste à toute idée préétablie, réside dans le fait qu'ils ont été capables de problématiser ce qui avait toujours paru évident et générer ainsi les possibilités d'un type original de perception et d'action aptes à produire de nouvelles structures destinées à assurer la promotion d'un intérêt renouvelé pour la production romanesque.

Pour certaines raisons idéologiques, les romanciers de cette seconde génération, par leurs écrits, revendiquent le droit de nommer par eux-mêmes les choses et raconter leurs histoires selon leur perception. C'est ainsi que l'écrivain africain tout comme son personnage n'est plus objet du discours, il est au contraire sujet du discours et maître de la langue qu'il utilise et manipule à sa guise pour sa propre H/histoire sans céder aucune influence interne ou externe.

---

<sup>151</sup> Terme emprunté à Ahmadou Kourouma qui l'utilise plusieurs fois dans *Les soleils des indépendances* pour parler de cette métamorphose de la société dans tous les aspects.

Le programme ambitieux sur lequel repose cette (ré) appropriation du langage ne peut être pris en charge que par un langage à la hauteur de ses aspirations. « Je fais éclater les mots pour exprimer ma tropicalité : écrire mon livre me demandait d’inventer un lexique des noms capables par leur sonorité de rendre la situation tropicale ». <sup>152</sup> Par voie de conséquence les textes deviennent une sorte de laboratoire où toutes les expériences ou expérimentations sont mises en œuvre, pour aboutir à cette alchimie du verbe, du mot aussi bien proféré qu’écrit. Mot qui permet de faire jaillir le sens de l’existence, de nommer les choses, les phénomènes de la vie. Selon Valentin Yves Mudimbé, il devient impératif pour un Africain qui veut prendre la parole pour affirmer « qu’il entend désormais s’assumer comme sujet de son propre discours, comme producteur d’une pensée réconciliée avec la vérité de son procès vital authentique et réel » et de procéder à « une critique radicale d’autrui sur lui et son milieu. » <sup>153</sup> L’importance de trouver, de forger les mots soi-même devient ainsi, pour l’individu qui veut donner un sens à son existence et à ce qui l’entoure, une question fondamentale dans son existence.

C’est ce dire, ce langage déconstruit que les personnages à l’étude parlent selon le processus lucide d’appropriation créatrice de l’auteur. En dépit du désordre, de l’apparente absence de suite logique, c’est une distance critique qu’il faut adopter par rapport « à la définition et au dire » d’autrui. Et c’est grâce à cette lucidité, à cet esprit critique que l’on arrive à observer la distance requise pour saisir et apprécier à sa juste valeur tout discours d’où qu’il soit et quel qu’en soit l’auteur, peu importe son prestige ou son statut. Les critiques que ce jeune personnage Birahima (enfant-soldat qui a abandonné l’école) formule à l’endroit du *Petit Robert* auquel il se réfère souvent constituent une preuve patente de l’usage de cet esprit critique en tout

---

<sup>152</sup> Sony Labou Tansi cité par Georges Ngal dans : *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 135.

<sup>153</sup> Yves Mudimbé, *L’autre face du royaume. Introduction à la critique des langages en folie, essai*. Lausanne, L’Age d’Homme, 1973, p. 120.



lieu ou objet de savoir. Birahima ne peut en effet s'empêcher de décocher cette raillerie face à cette entrée dans le dictionnaire de renommée internationale : « Dans *Le Petit Robert*, rééducation signifie action de rééduquer, c'est-à-dire la rééducation. Walahé ! Parfois *Le Petit Robert* aussi se fout du monde. » (71)

Le travail sur le langage se laisse entrevoir dans le texte. Toujours dans *Allah n'est pas obligé*, on sait que Birahima est flanqué de quatre dictionnaires qu'il utilise chaque fois pour expliquer à l'ensemble de ses lecteurs potentiels d'Afrique et d'ailleurs quelques mots français difficiles à comprendre pour les uns, des mots, des expressions familières de la région et des mots des différentes ethnies. En guise d'illustration de l'une des fonctions de cette réappropriation du langage, on peut citer quelques exemples :

« Médium, personne réputée pouvoir communiquée avec les esprits » (47)

/ « C'était elle, Wallahé !, elle et pas une autre qui était le chef de la bacchanale. (Bacchanale signifie orgie dans mon Larousse.) » (65) /

« Aéropage signifie, réunion de gens savants » (102) / « Confondre, signifie réduire quelqu'un au silence en prouvant qu'il a commis la faute. » (107).

- et pour les expressions du terroir : « Braiser signifie, dans l'Inventaire des particularités lexicales, cuire à la braise » (13) / « Le petit, un vrai kid (signifie d'après mon Harrap's gamin, gosse » (53) / « Se défendre, pour une fille, c'est aller d'un point à un autre, c'est se prostituer » (108).

- et pour les langues des différentes ethnies : « Faforo (sexe de mon père) » (49) ; Makou « Makou se trouve dans Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique noire. Ça veut dire silence » (57) /

« Bangala et gnoussou-gnoussou sont les noms des parties honteuses d'après Inventaire des particularités lexicales en Afrique noire. » (57) ;  
 « Gbaka est un mot nègre noir africain que l'on trouve dans l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire. Il signifie car, automobile. »<sup>154</sup>

Se mettant dans la même situation ou au même niveau que leurs concitoyens, cette génération d'écrivains francophones post-indépendance s'efforcent d'adopter le même niveau de langue. Surtout que les personnages en question s'expriment à la première personne, sans passer par aucun filtre. Alors, selon leur niveau d'étude, ils se servent de leur « *capital intellectuel*, »<sup>155</sup> de leur vocabulaire acquis lors d'un bref passage à l'école occidentale, sans être en mesure de saisir les différentes nuances ou acceptions d'un mot. « Rançonner, c'est exiger ce qui n'est pas dû d'après mon Larousse. [...] Les enfants-soldats étaient en colère, rouges de colère. (On doit pas dire pour des nègres rouges de colère. Les nègres ne deviennent jamais rouges : ils se renfrognent. »<sup>156</sup> Ce projet bien réussi d'assujettir cette langue étrangère qu'on fait sienne en *l'adoptant et en l'adaptant* à ses besoins, de se l'approprier de façon catégorique équivaut exactement à ce que Blachère a formulé en ces termes :

J'appelle « négrification » l'utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains, visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France. Ces procédés s'attachent au lexique, à la syntaxe, aux techniques narratives.

<sup>154</sup> Voir Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 54.

<sup>155</sup> Le terme est emprunté à Pierre Bourdieu dans *Ce que parler veut dire*, p. 163.

<sup>156</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, pp. 53-56.

[...] La volonté de négrier est contemporaine de la prise de parole nègre ; elle apparaît comme une réaction immédiate à la pression exercée par le français surveillé.<sup>157</sup>

Le fait d'avoir dompté cette langue française au point d'en faire ce que l'on en veut, constitue une aubaine pour les écrivains africains contemporains. Car cette manipulation linguistique et culturelle représente une occasion unique de s'amuser en virtuose avec l'imagination du lecteur, de nouer des liens inattendus entre les cultures et les différentes conceptions de la vie. Dans cette utilisation répétée de mots composés « mi- français, mi- langues autres » traduit toute la joie que le narrateur éprouve de souligner qu'à présent ce n'est plus le lecteur hors de l'Hexagone qui a besoin d'aide ou de dictionnaire pour comprendre le texte. On a au même niveau tous les dictionnaires auxquels chaque lecteur accède par l'intermédiaire du narrateur selon les mots dont il a besoin pour comprendre le sens dans le texte et le contexte.

C'est l'intime conviction de Nixon Rob qui pense que cet avantage dû à la maîtrise de la langue française permet aux auteurs africains d'imposer une limite au pouvoir de cette langue châtiée, normée et normative dans le but de la guérir de son arrogance. Amadou Ly cite Boubacar Boris Diop :

Or, voici que la jeune génération rompt le pacte tacite. Dès la première page de son roman *Les Tambours de la mémoire*, Boubacar Boris Diop, qui, dans son roman précédent, n'avait usé que de mots du « français de France » (comme aurait dit la mère, dans « Solde » de L. G. Damas),

---

<sup>157</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 116-117.

écrit : « En essayant d'éviter je ne sais quoi, [...] un vieux maigrichon en sabador gris, rate une marche [du bus] [...] »<sup>158</sup>

Après lecture de cette citation, A. Ly enchaine dans son commentaire et indique l'appel lancé au lecteur francophone, autre que celle de la culture du narrateur en question dans ce roman, à s'ouvrir à d'autres univers et concepts, d'aller à la quête d'un savoir nouveau et différent.

*Il n'y a aucune note, ni artifice narratif pour venir en aide au lecteur démuní. Plus qu'un xénisme, c'est là un défi. Diop nargue véritablement le lecteur non sénégalais, lui lance un défi et une injonction, lui fait le reproche de se complaire dans sa commode position de consommateur privilégié d'alouettes qui, jusqu'alors lui tombaient rôties à point dans la bouche. Il dit littéralement, si tu veux savoir ce que signifie sabador, intéresse-toi donc enfin à moi et à ma culture, à ma langue, à mon vêtement.*<sup>159</sup>

On peut découvrir le même procédé dans *Allah n'est pas obligé*. Dès la première page, le personnage pose non sans ironie une distinction fondamentale que le français parlé, avec superbe au sein des milieux académiques et particulièrement en France métropolitaine, a toujours voulu établir entre ce français jugé correct et l'autre jugé fautif.

Et d'abord... et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis Black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on parle

<sup>158</sup> Boubacar Boris Diop, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 6, cité par Amadou Ly, « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture » dans *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, sous la direction de Lise Gauvin, Montréal, Presse de l'université de Montréal, 1999, p. 95

<sup>159</sup> Amadou Ly, « Le pérégrinisme ... », p. 95.

p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça.<sup>160</sup>

Ce ton de défi et de dérision se laisse clairement percevoir dans les propos de ce personnage Birahima qui, non sans ironie, dénonce l'aveuglement de cette parole « normée et normative » qui met tout le monde dans le même sac, peu importe la nationalité, la couleur et l'origine des gens en dehors de ce cercle restreint du français de France. Toute personne qui ne parle pas le français à l'instar du modèle choisi par les académiciens se voit aussitôt installée de force dans la zone périphérique qui est incarnée par le « *p'tit nègre* ». Pour être acceptée, la langue française parlée ou écrite doit se conformer exactement aux conditions établies par les académiciens.

Mais avec ce nouveau type d'écrit, comme l'a souligné Ly<sup>161</sup>, les rapports de force commencent à changer. On serait tenté de reprendre cette fameuse formule de Pascal en imaginant que la langue française telle que pratiquée de nos jours a « *le centre partout et la circonférence nulle part* ». <sup>162</sup> Il semble ne plus y avoir de périphérie ou de centre dans ces rapports à la langue.

Par la présence indéniable du double registre du français et des langues africaines dans les romans, nous avons pu, avec l'analyse philologique qu'en a fait Jean Marc Moura, souligner comment cette appropriation du langage s'effectue grâce à un art consommé de mélange, de juxtaposition, de traduction à la fois littérale et littéraire, d'hybridation complexe. Ce croisement d'interfécondité devient l'objet de manipulations auquel participent activement ces trois individus (l'écrivain, le personnage et le lecteur) qui interagissent au fil du récit. Alors contrairement à cette glottophagie que certains Africains ont toujours redoutée face à la

<sup>160</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 9.

<sup>161</sup> Amadou Ly, « Le pèlerinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture » dans *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, sous la direction de Lise Gauvin, Presse de l'université de Montréal, 1999, p. 98.

<sup>162</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Seuil, 1978, pp. 100-101.

domination d'une langue étrangère, nous constatons dans les ouvrages à l'étude ici une initiative massive du français de la rue, à tonalité africaine, sans abandonner tout à fait le français métropolitain. Donc, au lieu d'une redoutée glottophagie (processus inhérent à toute domination coloniale où une langue en mange une autre)<sup>163</sup>, nous voyons se développer une diglossie (situation où deux langues différentes sont en contact)<sup>164</sup> voire un hétérolinguisme<sup>165</sup> (présence dans un texte d'idiomes étrangers sous quelque forme que ce soit, aussi bien que variétés régionales [sociale, régionale, chronologique] de la langue principale)<sup>166</sup> significatif. A travers ces textes francophones contemporains, le lecteur entre en contact avec plusieurs niveaux de langues, des argots de chaque groupe de la société. Selon Bakhtine :

Selon l'objet représenté, le récit évoque parodiquement, tantôt l'éloquence parlementaire ou juridique tantôt la forme particulière des comptes rendus des séances du Parlement et leurs procès-verbaux, les reportages des gazettes, des journaux, le vocabulaire aride des hommes d'affaires de la City, les commérages des pécores, les pédantes élucubrations des savants, le noble style épique ou biblique, le ton bigot du prêche moralisateur, enfin la manière de parler de tel personnage concrètement et socialement défini.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Voir Jean Louis Calvet, *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*, Paris, Payot, 1974 et Robert Chaudenson, *Créoles et en enseignement du français*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 155.

<sup>164</sup> Henri Giordan et Alain Ricard, *Diglossie et littérature*, Bordeaux, Talence, 1976, p. 30.

<sup>165</sup> Notons pour plus de précisions : si le pérégrinisme fait allusion à un usage jugé « fautif » de la langue ou de la structure syntaxique, le xénisme, lui, désigne l'emploi d'un mot étranger faisant référence à une réalité inconnue ou particulière dont une explication en bas de page ou entre parenthèse est nécessaire pour se faire comprendre par d'autres lecteurs.

<sup>166</sup> Renier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>ème</sup> siècle Québécois*, Québec, Fides-Cetuq, 1997, p. 37.

<sup>167</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque, Le plurilinguisme dans le roman » dans *Théorie et esthétique du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 122.

Le même auteur corrobore l'emploi de plusieurs niveaux de langues comme l'une des caractéristiques de l'introduction et de l'élaboration du plurilinguisme dans le roman en notant :

On introduit les « langues » et les perspectives littéraires et idéologiques multiformes- des genres, des professions, des groupes sociaux (langage du noble, du fermier, du marchand, du paysan), on introduit les langages orientés, familiers (commérages, bavardage mondain, parler des domestiques), et ainsi de suite. <sup>168</sup>

Comme par anticipation d'un reproche tout à fait prévisible et auquel il faut trouver une parade, les écrivains s'efforcent au moins dans leur texte de rendre explicite leur pratique discursive. Cette objection, on le sait, a toujours été formulée à l'encontre de ceux qui veulent puiser en quelque sorte au fond de ce qu'ils cherchent à détruire, l'image même de ce qu'ils veulent conserver. Ce reproche consiste à qualifier ces écrivains innovateurs de n'être rien d'autre que de simples idéologues incapables de réfléchir sur leurs propres prémisses et sur leur propre genèse. En réalité, à la différence des romans traditionnels, les textes des écrivains africains exposent les problèmes de leur propre genèse et leur propre structuration. « La Vie et demie, ça s'appelle écrire par étourderie. [...] Et comme dit Ionesco, *je n'enseigne pas, j'invente*. J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp » (9). Le roman qui s'écrit par étourderie, par réappropriation d'un langage à dompter, à manipuler, ne s'évertue plus à donner des leçons, à dire comment l'homme doit être ni ce qu'il doit faire, il cherche à réinventer une conception nouvelle de l'existence. Conception à laquelle, le lecteur est partie prenante, car il est interpellé vivement à tout bout de champ pour donner un sens au monde, à l'univers du récit qui se déroule sous ses yeux.

---

<sup>168</sup> *Ibidem.*, p. 132.

Par le truchement des différentes entités du texte qui se combinent, l'écrivain, en tant que point nodal de cette interaction, joue un rôle primordial par son sens aigu de l'observation, par ses innovations et son imagination créative, se métamorphose ainsi en « *porteur de langues* » comme le dit avec justesse Moura<sup>169</sup>. Et cet auteur contemporain « porteur de langues » se présente comme l'héritier de nos conteurs.

C'est la raison pour laquelle il nous paraissait indispensable dans cette partie d'évoquer le concept d'hétérolinguisme qui est d'une grande utilité dans l'analyse et la compréhension des textes. Des préoccupations socio-économiques et même psychologiques surgissent des mots qui caractérisent les personnages. Le terme « *sociolecte* : lien unissant le roman et ses structures à la situation sociolinguistique »<sup>170</sup>, est un exceptionnel outil de travail dont se sert l'écrivain pour concrétiser cette réappropriation du langage qui s'opère à tous les niveaux de la société. Ce qui lui permet de tisser des liens solides entre son texte et la société.

Cependant, il nous paraît important de faire quelques remarques sur les écueils que peut engendrer la réappropriation du langage par les écrivains, eu égard à la lisibilité et à la réception du texte. Il est vrai qu'il faudrait faire preuve de prudence pour noter la différence entre l'image de cet idéal lecteur potentiel auquel tout texte aspire et l'image véritable du lecteur réel qui lit par-dessus l'épaule du personnage, lui-même lecteur fictif. Car parmi ces trois figures (auteur, lecteur, personnage) se met en place un certain pacte de lecture avec le narrateur, doublet fonctionnel et fictionnel de l'auteur.

L'écrivain refuse de se cantonner dans un champ linguistique tout conformé. Il se donne pour tâche obligatoire d'infléchir, de transformer et de retravailler la langue. Ce langage est primordial à leurs yeux et à travers lui ils vont retrouver cette liberté de « nommer eux-mêmes

<sup>169</sup> Jean-Marc Moura, *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris, P.U.F, 1999, p. 80.

<sup>170</sup> Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p. 130.



les choses les plus futiles qui fleuriront par la force de leur verbe », pour reprendre la belle formule du poète Senghor.<sup>171</sup> Dans cette entreprise de « dénomination » des faits et phénomènes de leur univers, se déploie un ordre tant idéologique que politique. Et Georges Ngal semble confirmer ce fait en écrivant :

Cet infléchissement s'accroît surtout de manière manifeste, sous l'influence du surréalisme. Le retour en soi-même pour prêcher l'« antique silex » s'opère par le biais de l'écriture automatique. Celle-ci soumet le traitement de la langue à une révolte anarchique où les mots sont lancés dans des associations inattendues, brisant les suites logiques d'idées. [...], des phrases disloquées, juxtaposées, où les mots se heurtent avec violence.<sup>172</sup>

Les écrivains africains contemporains ne se privent pas d'aller plus loin dans la défense d'une appartenance plurielle en revendiquant une vision du monde cosmopolite. Une vision qui n'est pas sans rappeler ce concept fécond qu'Edouard Glissant a théorisé dans sa *Poétique de la relation*<sup>173</sup>, lorsqu'il parle de *rhizome* (tige souterraine souvent allongée et horizontale), à la suite de Deleuze et Guattari, pour parler de cette force souterraine, invisible qui réside en chacun et qui autorise une connexion et une convergence, en dépit de tous les obstacles, de tous les malentendus et des différences d'environnement et de points de vue.

Etant donné que tous ces ouvrages choisis se situent dans ce que les théoriciens nomment volontiers « période postcoloniale », nous remarquons un certain engouement dans la remise en question des séparations catégoriques, des visions manichéennes. Cette résolution de ne se

---

<sup>171</sup> Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiennes*, Paris, Seuil, 1956, dans le poème (*L'absente*, Strophe 2, vers 6).

<sup>172</sup> Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 24.

<sup>173</sup> Edouard Glissant, *Poétique de la relation : poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p.335.

réclamer d'aucun bord de façon absolue laisse les coudées franches à l'écrivain africain contemporain qui peut finalement faire usage de cet esprit critique. Lequel esprit critique est une condition *sine qua non* dans la réappropriation adéquate de soi, de son univers, de son langage de choix. Toute cette structuration ou ce découpage débridé, cette différenciation effrénée disparaît au profit d'un brouillage des frontières du temps et de l'espace. Jacqueline Bardolph, dans un article intitulé à juste raison « Développement d'une théorie postcoloniale. Disparition des frontières entre disciplines », note ceci :

Les études postcoloniales bénéficient d'une remise en cause de la répartition des spécialités dans les sciences humaines et contribuent aussi à en brouiller les frontières. A l'heure où des disciplines comme ethnologie, anthropologie, sociologie, histoire sont soupçonnées de n'être finalement que des discours parmi d'autres possibles, plus révélateurs d'une recherche de pouvoir sur l'autre que d'une « réalité » observée, le domaine postcolonial se trouve au cœur du débat. [...] La démonstration de l'aspect finalement subjectif de toute écriture de l'histoire ou du point de vue ethnocentriste de l'ethnologie ou de l'anthropologie est facile à faire. [...] Sans aller jusque-là, on peut dire que l'on est entré dans l'aire du doute sur la légitimité des territoires découpés dans le savoir. Un symptôme – cause ou conséquence ? – en est la nature disciplinaire floue des penseurs [...].<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Jacqueline Bardolph, « Développement d'une théorie postcoloniale. Disparition des frontières entre disciplines » dans *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Champion, 2002, p. 37.

L'entrée dans cette période du doute développée dans cet article évoque avec force *l'ère du soupçon* de l'époque de Nathalie Sarraute.<sup>175</sup> Ne disait-elle pas qu'elle cherchait dans ses œuvres à mettre sur papier ces « très vives et furtives impressions »<sup>176</sup> qui nous définissent essentiellement qui rejoint le même ordre d'idées des théories surréalistes, toujours à la quête de cet outil, « *antique silex* », capable de rompre avec tous les critères usuels (temps, lieu, action, types de personnages à mettre en action au premier plan, langage). Le roman devient un espace où se déroule « contre l'ordre conjugué de la matière et des mots, un combat d'un type nouveau, terriblement subversif ».<sup>177</sup>

Alors, loin de nous l'idée de cautionner cette fameuse formule de Senghor « l'émotion est nègre et la raison est hellène »<sup>178</sup> qui lui a valu suffisamment de critiques virulentes. Car, nous pensons que cet esprit de distanciation, de calcul froid et de dissection n'est l'apanage d'aucun peuple. C'est juste une question de choix de méthodes opérationnelles face à tel ou tel aspect de la vie à un moment donné.

Néanmoins, il nous semble opportun d'évoquer cette phrase de Senghor pour étayer cette similitude entre le Surréalisme et les expériences, les approches dans la production de sens de la société africaine. D'un côté, c'est l'établissement de frontières et de découpages bien distincts par l'adoption d'un esprit discursif, de recul, de retrait par rapport aux phénomènes. Et de l'autre, on assiste à un abandon de soi aux éléments de la nature, aux différentes composantes de l'univers dans un état de réceptivité totale. Et cette période semble bien correspondre à cette image de combinaison des univers différents : rationnel et irrationnel, clair et obscur, physique et métaphysique ; une sorte d'étreinte tant corporelle que spirituelle. Et c'est bien cette symbiose,

<sup>175</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>176</sup> *Ibidem.*, p. 52.

<sup>177</sup> Xavier Garnier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, P.U.F., 1999, p. 146.

<sup>178</sup> Senghor, Léopold Sedar, « Ce que l'homme noir apporte » dans *L'homme de couleur*, Paris, Cardinal Verdier et al., 1939, p. 295.

cette fusion profonde et complète à un point tel que l'on ne peut plus établir le moindre *distinguo* dans cet état de clair-obscur, dans cette zone grise qu'André Breton a formulée en des termes éloquents de la façon suivante dans *Le manifeste du Surréalisme* en 1929 : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. »<sup>179</sup>

Par de-là l'apologie de cette situation expressément maintenue dans le flou, dans la volonté manifeste de brouiller les repères et d'ébranler le discours, on peut lire en filigrane non seulement la volonté de remettre en question le discours dominant dans ses certitudes, ses convictions, mais aussi et surtout la mise en place d'un système nouveau ou du moins différent, capable d'explorer d'autres horizons, d'autres univers de connaissances. La double négation du « ni à gauche ni à droite » n'est pas, à notre avis, une neutralisation centriste, elle cherche plutôt à exaspérer les contrariétés, les extrêmes et invite à se retrouver par-delà l'étroitesse du principe d'identité entre dominants et dominés, entre copie et originalité.

Le narrateur du *Pleurer-rire*, dans sa défense pleine d'humour contre cette accusation d'imitation, pour ne pas dire de plagiat, devant un parterre de jurés qui doit trancher sur cette affaire, illustre bien cette double négation.

On me signale que ce passage rappelle monsieur Benoist-Meschin et, m'étant reporté à la référence, j'avoue mon trouble. Il est évident que les avocats de l'auteur, ignorants du droit de l'artiste à recourir au collage et préférant s'en tenir à la froideur de leur logique cartésienne, vont pousser les hauts cris et s'empresse d'accrocher en scapulaire à mon cou l'ardoise infamante des plagiaires. Mais que mon éditeur ne se laisse pas

---

<sup>179</sup> André Breton, *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, le Sagittaire, 1947, p. 92.

impressionner pas ces menaces. Que tout ce monde se reprenne et veuille bien s'adonner un moment à la réflexion. Qu'il sorte un instant d'une conception par trop surannée de l'univers, pour tenter de comprendre celui du Monde Noir, l'univers des nouveaux horizons, mais aussi des mystères. Qu'il interroge donc mille Africains choisis indifféremment dans la cinquantaine d'Etats qui forment la mosaïque du continent et il découvrira alors qu'il en existe au moins un nombre égal, pour lui affirmer qu'en fait, non, vraiment non, c'est un épisode de leur vie que je viens de relater là. Non, messieurs du tribunal, je n'ai pas imité, non. [...] la vérité, messieurs, n'est ni à gauche, ni à droite, non plus qu'au centre. C'est en profondeur qu'il faut la chercher.<sup>180</sup>

D'ailleurs, ce jugement à la suite d'accusation de mélange des genres fait étrangement écho à celui de Giambattista Viko devant les gardiens de la tradition. Dans cette citation, on comprend nettement cette volonté de s'affranchir avant tout des règles, des normes de propriété, mais aussi et surtout le droit de l'écrivain-artiste de puiser, de butiner comme une abeille un peu partout sur différentes fleurs pour en faire quelque chose en quoi tout un chacun peut se reconnaître. Il n'y a rien de tranché, de définitif. Une fois son œuvre produite, l'écrivain n'est plus maître de ce à quoi il ressemble. C'est au lecteur d'en faire ce qu'il veut, de donner un sens à ce texte lancé comme une bouteille à la mer, c'est-à-dire au gré des vagues jusqu'à ce qu'elle arrive entre les mains de la personne qui aura la chance de tomber dessus.

---

<sup>180</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p.154.

### Conclusion.

Alors, pour conclure ce sous-chapitre sur la réappropriation du langage, on peut noter que ces écrivains s'attachent d'une part à montrer la représentation qu'ils se font de la société ; et,

d'autre part, qu'ils privilégient l'expérience individuelle. Par expérience individuelle, nous entendons la touche personnelle, le style unique, propre à chaque écrivain. « Est style », écrit Jean Cohen, « ce qui n'est pas courant, normal, conforme au « standard usuel »<sup>181</sup>. Mais il reste que le style, tel qu'il est pratiqué par la littérature, possède une valeur esthétique. C'est un écart par rapport à une norme, donc, une faute, mais une faute voulue, commise à dessein. Et cet aspect esthétique joue un rôle fondamental dans cette réappropriation du langage. Il s'avère que l'écrivain africain contemporain n'hésite pas à remanier cette langue française qu'il considère comme sienne pour l'adapter à ses besoins, pour pouvoir donner une exacte idée des différentes façons de parler dans le milieu d'où il est issu. Mais, en même temps qu'il innove, manipule à volonté la langue, se pose le souci de lisibilité du texte pour des lecteurs « francophones de tout gabarit » (11) comme le dit Birahima.

On peut alors dire que ces auteurs sont de vrais écrivains au sens barthésien du terme, et non des écrivants<sup>182</sup>. Tout écrivain imprime sa marque créative dans son texte et Barthes l'a bien distinguée entre l'écrivain et l'écrivain dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture. L'écrivain*, selon Barthes, est celui qui *travaille* sa parole, qui se préoccupe de créer un style, un langage qui lui soit propre et qui s'écarte de la langue commune. Les autres ne sont que des *écrivants*, pour qui l'écriture n'est qu'un moyen d'exprimer des idées ou des pratiques des « lettrés ».

## Deuxième partie : Ecriture et pouvoir.

### Chapitre 1) Stratégies de l'écrit.

<sup>181</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 75.

<sup>182</sup> Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 49.

Dans l'univers romanesque des œuvres de notre corpus, l'écriture et le pouvoir étatique sont intrinsèquement liés, l'une ne va pas sans l'autre. Aussi n'est-il pas anodin d'aborder dans cette deuxième partie les rapports de force qui se jouent entre ces deux éléments (l'écriture et l'État) qui constituent un moyen efficace de domination, d'assujettissement de l'autre, et de suivre les mouvements de friction et les postures de l'une par rapport à l'autre selon que le regard est du côté de l'État ou de l'écrivain. Objets à la fois d'enthousiasme et d'inquiétude, l'écrit et le pouvoir se trouvent particulièrement dans cette période des Indépendances forcés de rivaliser pour atteindre ce peuple à guider ou à orienter dans un sens ou dans l'autre. Et les deux acteurs, aussi bien l'écrivain que le pouvoir, sont bien conscients de cet enjeu. Ils sont persuadés de la force que l'écriture et le pouvoir bien maîtrisés peuvent conférer à celui ou celle qui les manie à sa guise. Et le principal enjeu politique pour le dictateur comme pour l'auteur réside en ce peuple qu'il faut savoir guider ou orienter pour accéder à l'idée de liberté, de justice et d'humanité ou bien l'asservir pour son profit personnel ou sa gloire. Ces écrivains francophones contemporains savent que l'éducation et la sensibilisation du peuple à la prise en compte des responsabilités de chacun dans la société constituent le meilleur moyen d'endiguer la corruption et la dégénérescence de la structure sociale. La vulgarisation d'idées nouvelles pour un projet de société autre que celui qui prévaut sous les régimes dictatoriaux est à l'œuvre dans ces différents textes. C'est pour cela que de « l'écrivain engagé », on passe à celui d'« engageant » qui n'hésite pas à défier, au prix de sa liberté ou de sa vie, ce rouleau compresseur des potentats qui broient tout ce qui se met en travers de leur objectif d'assouvir leur soif de pouvoir en exploitant sans scrupule la crédulité, la naïveté de cette société plus ou moins fataliste. Un état de fait que l'écrivain consciencieux combat de toutes ses forces en dessillant les yeux du public pour réduire



à néant le fatalisme. Lisons ces paroles révélatrices du personnage qui témoigne de l'atmosphère qui règne dans cet univers :

Evidemment, je trouvai, moi aussi, son arrestation injuste. C'était un brave homme, et malheureux de surcroît. Ajoutez à cela le fait que depuis mon passage à l'Alliance française j'ai conservé un faible pour les écrivains.[...] Je n'arrive pas à comprendre pourquoi nos dirigeants sont toujours possédés d'une faim de punir de prison ou de mort leurs vaincus politiques, voire simplement ceux qui ont la fantaisie de penser en dehors des rangs.<sup>183</sup>

Lopes suggère qu'il existe des rapports de force et de séduction entre l'écrit et le pouvoir. Entre l'écriture en soi et le pouvoir étatique, quel serait l'enjeu ? Subjuguer l'autre ou se défaire de l'ascendant de l'autre fait partie des stratégies de domination et d'évitement.

### A) Pouvoir de l'écriture et écriture du Pouvoir.

---

<sup>183</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 62.

Nous pouvons d'emblée souligner que l'autorité étatique de façon générale est présentée comme une force de domination et d'encadrement de la société à mettre au pas pour les besoins et la satisfaction des gouvernants qui eux seuls savent ce qui est bien ou pas et en conséquence décident de tout. Les systèmes politiques, décrits ici par les différents auteurs qui nous occupent, contraignent les peuples à entrer dans un moule, en aliénant les libertés individuelles afin de faciliter la gouvernance, la surveillance et l'exploitation de la société. Disons-le tout simplement, en donnant la parole à ce colonel qui s'est autoproclamé Président, Père de toute la nation et Général, au lendemain de sa prise de pouvoir par coup d'État, ce système politique est celui de la dictature pure et dure, même si pour donner le change aux observateurs ou à la communauté internationale, les autorités font semblant de jouer le jeu de la démocratie, en laissant s'organiser des partis politiques qui sont surveillés de très près et durement réprimés dès la moindre protestation. « N'ayons pas peur des mots, il nous faut une dictature : une dictature dans le sens des intérêts du peuple ». <sup>184</sup> Pour parer à toute tentative ou velléité de contestation à l'uniformisation de la société afin de faire obstacle à tout épanouissement individuel ou affirmation d'un choix différent, les services secrets de Monsieur Gourdain, dont le nom à lui seul est tout à fait révélateur de son rôle de bras armé du pouvoir, travaillent nuit et jour pour châtier les réfractaires et sévir contre tous les opposants au régime. Tous les prétextes sont bons pour appliquer cette politique de musellement, justifier la brutalité exercée sur toute personne qui ose contredire les ordres du président-dictateur :

Il ne fallait pas jouer avec le pouvoir. Il était prêt, lui, à se battre, à mourir et tuer pour conserver entre ces mains pieuses le pouvoir conféré par Dieu.

Oui, les sociétés africaines, par tradition et nécessité historique, avaient

---

<sup>184</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 98.

besoin d'être bien tenues et bien dirigées. Sinon, Dieux des ancêtres, où irait-on ? A quoi ressemblerait ce pays ? <sup>185</sup>

Le pouvoir ne lésine sur aucun moyen pour dissuader, intimider voire punir sévèrement les contrevenants en guise d'exemple à ceux qui seraient tentés de suivre la même voie de désobéissance. Il veut coûte que coûte occuper aussi bien l'espace réel (les monuments, les édifices inaugurés en grande pompe et qui portent le nom du président) que l'espace imaginaire. Il n'hésite pas à invoquer les forces surnaturelles ou la transcendance de l'avoir choisi comme dépositaire légitime du pouvoir et par voie de conséquence, le droit et le devoir de le conserver à tout prix. Pour illustrer cela, lisons ce que le narrateur rapporte concernant les propos du Président dictateur Bwakamabé Na Sakkadé :

Tonton nous a dit ici que c'est Dieu (il se signa) qui lui a soufflé la chose-là. Alors, maintenant là, on va pas aller contre la volonté de Dieu ? Non, on se connaît. On se connaît. (De nombreuses têtes se mirent à bouger) c'est ça quoi. (Il avait crié cette phrase.) De quel droit pouvons-nous nous dresser contre la volonté divine ? Appuyons seulement Tonton, ouaï. <sup>186</sup>

Dans la société africaine, l'écriture est toujours associée au pouvoir et au sacré. Peu importe qu'elle soit endogène comme c'est le cas avec tout ce qui est inscrit sur les amulettes et le symbole de pouvoir (*litassa*) qui serait l'équivalent du sceptre, de l'insigne du pouvoir ; ou bien qu'elle soit d'importation comme c'est le cas avec la langue utilisée dans l'administration, elle est toujours associée au pouvoir et au sacré. Cette écriture, tout autant que la parole, est considérée comme un lieu de conservation du pouvoir et de l'intelligence.

---

<sup>185</sup> *Ibidem.*, p. 101.

<sup>186</sup> *Ibidem.*, p. 279.

Une des formes d'écriture du pouvoir peut être perçue à travers l'histoire racontée ou rapportée par les personnes âgées et les prêtres qui confèrent toute la légitimité de l'exercice du pouvoir à celui que ces mêmes aïeux auront identifié comme chef de la communauté. C'est ainsi que sous forme narrative, l'histoire du groupe est évoquée, en la mélangeant de faits mythiques et de légendes, pour justifier l'ordre social établi et la hiérarchie à respecter. On en veut pour preuve la scène d'intronisation traditionnelle du président Bwakamabé. La description que le narrateur, issu de la même tribu que le président, en donne ici illustre cette symbolique du pouvoir à la fois surnaturel et temporel dont se réclame ce dictateur :

Le cortège s'immobilisa devant le trône. [...] La chanson rappelle les qualités requises pour prétendre au titre de Père de toute la tribu. C'est alors que, sur un autre registre, la voix d'un prêtre traditionnel annonça qu'il fallait chasser toutes les inquiétudes des esprits ; que le Pays était sauvé, parce que le soleil des ombres, qui cette nuit-là diffusait sa pâle lumière blonde, nous avait transmis les messages des ancêtres : ils avaient choisi Bwakamabé Na Sakkadé pour diriger tous les Djabotama et imposer la loi de ceux-ci sur toutes les tribus du nouveau Pays, tel qu'assemblé par les Oncles. [...] Lorsqu'il se releva, le plus vieux de tous les prêtres le prit par les épaules, puis, appuyant son front contre le sien, comme pour y transvaser le contenu de l'un dans l'autre, déclara : - *Boka litassa dounkounê!* Ce qu'on peut traduire en français par : « Reçois le pouvoir des ancêtres. » [...] A la vérité, le mot *litassa* renferme plus de sens que le mot français *pouvoir*. C'est le pouvoir de commandement, l'intelligence pour dominer les autres et la puissance aussi bien physique du taureau

qu'extra-terrestre. [...] Les balles changeront de chemin à l'approche de sa poitrine.<sup>187</sup>

Cependant cette forme typique de prise de pouvoir par le discours est en train d'être bousculée depuis que l'alphabétisation de masse a pris place dans ces sociétés de tradition orale. Cela est beaucoup plus accentué de nos jours avec la multiplication de moyens de communication de plus en plus divers et sophistiqués, les médias de masse comme les journaux, la radio, la télévision. A cette écriture sacrée et ésotérique du pouvoir que les prêtres et les personnes âgées, initiées détiennent, s'ajoute celle des journaux et des livres où le rôle des intermédiaires traditionnels de la communication comme le griot, les conteurs, est pratiquement nul. Néanmoins, ces derniers se sont métamorphosés en écrivains, en éditorialistes, et en journalistes qui, à défaut de les déclamer comme ils avaient l'habitude de le faire dans le passé, s'activent de nos jours énergiquement à transcrire leur propos, leurs idées.

Et c'est bien là que la rivalité et l'antagonisme entre les partisans et les opposants du pouvoir étatique commencent à se manifester entièrement. Chacun des camps rivalise d'ardeur et d'imagination pour occuper le plus d'espace et toucher ainsi le plus grand nombre de la masse, mieux attirer l'attention des gens et les faire adhérer à ses pensées ou projets. Nous pouvons souligner dans *Le pleurer-rire*, la pièce de Bwakamabé Na Sakkadé dont Aziz Sonika, éditorialiste proche du pouvoir, vantait les mérites en écrivant : « [...] ; que le maréchal Bwakamabé Na Sakkadé, enfin, n'était pas seulement un grand chef d'État, mais aussi un artiste et un metteur en scène de tout premier plan » (93).

Le pouvoir cherche tellement à s'accaparer de tout l'espace qu'il n'hésite pas à s'arroger un rôle majeur jusque dans les écrits ou rencontres organisées par les écrivains dans le gymnase

---

<sup>187</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, pp. 46-47.

qui porte le nom du dictateur. « L'Association des Ecrivains du Pays avait, pour l'occasion, organisé, au gymnase Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, une exposition d'ouvrage de tous nos poètes et romanciers ». <sup>188</sup> Mais, ne voulant pas se contenter uniquement du lieu, de l'espace qui porte déjà son nom, certainement en gros caractère, tout à l'entrée de l'édifice, il lui faut également une présence incontestable dans tous ces livres et autres écrits qui sont exposés à l'intérieur du bâtiment. C'est ainsi que malgré tous les honneurs et les louanges à l'ouverture de cette cérémonie d'exposition, Bwakamabé éprouve une crise, une grande colère après avoir constaté qu'aucune de ses œuvres, pas même la pièce de théâtre qu'il avait récemment montée, ne se trouvait dans cette exposition. Cette erreur monumentale de « lèse-majesté » de la part des organisateurs va être à l'origine d'une convocation impromptue d'un conseil de ministres au palais où Bwakamabé va laisser éclater sa colère sur tous les ministres, en particulier celui de de la culture.

Mais les discours repliés dans les poches et le ruban inaugural tranché, le visage du Chef changea d'expression. [...] Ses yeux cherchaient désespérément un livre rare sur les rayons. Il écourta la visite et s'en alla sans participer à l'apéritif d'usage. Avant qu'on ait pu comprendre et alors qu'on commençait à peine à échafauder des supputations, un communiqué radio convoquait le conseil des ministres.[...] Quand le gouvernement fut au complet, le maréchal prit la parole en empruntant, avec un naturel inquiétant, la voix du Guinarou.

– Peut-on m'expliquer pourquoi aucun...

Il faillit s'étrangler.

---

<sup>188</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 131.

- ... aucun de mes livres n'a été exposé ? Hein ? Expliquez-moi ça un peu.

Le ministre de la culture, la sueur au front, tenta de fournir une réponse, crut fournir une réponse.

- Et ça alors ?

Tonton montrait de son doigt épais les piles d'ouvrages.

- De la merde, ça ? Con de ta maman !

Il donna un coup de poing sur la table. Et il parla, insulta, parla, insulta, parla, montra le poing, insulta, parla jusqu'à... (trainer sur le a).

C'est ainsi qu'eut lieu, ce jour même, un autre remaniement ministériel. Le maréchal Bwakamabé Ns Sakkadé s'attribuait le portefeuille de la culture et des arts.<sup>189</sup>

Par l'attitude intransigeante de Bwakamabé, le pouvoir confisque l'espace pour occuper l'esprit, la mémoire du public. Car sa présence permanente dans l'esprit des gens est vitale pour sa survie.

Par ailleurs, le dictateur dans *La vie et demie* s'extasie à sa nouvelle trouvaille d'une grande efficacité dans l'occupation de l'espace.

Jean Calcium mit sur pied des mouches-radio qui pouvaient diffuser un rayon mortel à plusieurs millions de kilomètres de distance. [...] -J'ai découvert le vrai fusil de la paix, dit-il à ses frères ce soir-là. Il a la puissance destructrice de cent milliards de mouches et l'avantage d'agir à

---

<sup>189</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, pp. 122-123.

des distances inimaginables. Nous émettrons la mort, car j'ai inventé la bombe-radio.<sup>190</sup>

La radio, entre autres médias, devient un instrument de propagande, de manipulation des masses. C'est une obsession totale pour maintenir l'autorité, la domination sur le peuple, et lui rappeler qu'il est toujours là bien vivant, omnipotent et omniprésent.

La complicité entre le narrateur et le lecteur est perceptible dans la description de cette exposition de productions des auteurs de presque toutes les disciplines. La dénonciation de l'attitude et des propos de celui qui incarne le pouvoir est manifeste dans la façon dont est mis en évidence le caractère excessif et ridicule du président à vouloir à s'imposer jusque même dans des expositions de si petite envergure composée uniquement d'obséquieux écrivains en mal de reconnaissance. Cette irritation furieuse que le dictateur exprime ici de façon si burlesque permet de montrer les failles dans le caractère et le raisonnement absurde de cette obsession d'ubiquité du pouvoir. Cela souligne la manifestation du désir ardent du pouvoir qui est soucieux de fonder par tous les moyens possibles sa domination sur un minimum de légitimité apparente. C'est ainsi que nous reprendrons ici à notre compte cette critique bien justifiée de Habermas qui voit un déclin fondamental de cet espace public dans sa vocation initiale. Car au lieu d'être régi par la raison comme il se doit normalement, cet espace public se voit dévoyé en ce sens que « *la publicité critique* » cède la place de plus en plus à « la publicité de démonstration et de manipulation » au profit du pouvoir<sup>191</sup>. On peut facilement saisir dans cette situation précise que la seule voix discordante et critique est celle du personnage-narrateur Maître-d'hôtel qui rapporte avec autant de précision possible les comportements des uns et des autres dans cette exposition,

---

<sup>190</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 184.

<sup>191</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologies de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1997.



sinon tout le reste n'est qu'un tissu de discours flatteurs pour le dictateur. N'eut-été cet oubli d'insérer les écrits du pouvoir parmi les autres livres, ou plutôt au-dessus de tous les autres, en un point bien visible que tout le monde peut distinguer, tout se serait bien passé.

L'autre catégorie d'espace que le pouvoir veut marquer de son empreinte scripturale est celui-là bien réel, concret que l'on retrouve à travers les monuments, les édifices publics, les statues à la figure du président. C'est un véritable culte de la personnalité, une folie de grandeur qui se déploie dans toute sa dimension à travers cette autre forme d'écriture du pouvoir. Le pouvoir ne s'en cache pas du tout, son ambition est de mettre sur pied des constructions grandioses, en dépit des d'autres projets cruciaux dont la survie, le bien-être de la population dépend, des projets comme hôpitaux, routes, écoles, ainsi de suite.

Si les finances nationales ne souffraient pas d'innombrables prélèvements, Sir Amanazavou, le ministre de l'Habitat, aurait fait construire une capitale ethnique à Darmellia. On avait bien construit la capitale économique, la capitale minière, la capitale du parti (au village natal du guide Henri-au-cœur-Tendre, la capitale bananière, la capitale du ballon rond... [...] Jean-Oscar-Cœur-de-Père fit construire à tous les coins de rues des « regardoirs » de cuisses. [...] Les regardoirs avaient été financés par un prêt de la puissance étrangère qui fournissait les guides. [...] La construction des regardoirs avait avalé quatorze milliards, fatigue des chiffres y compris. [...] Les tracts donnèrent d'autres chiffres : l'inscription des articles de la Constitution au palais en lettres d'or : vingt-deux milliards ; la construction du village des immortels : quatre-vingt-douze milliards ; la construction du palais des Morts : quarante-huit

milliards ; la construction de la maternité où naquit Patatra : douze milliards...<sup>192</sup>

Chez Henri Lopes dans *Le pleurer-rire*, on constate la même frénésie urbanistique du pouvoir. Après l'élaboration de son buste réalisé par un spécialiste nommé Monsieur Girard qu'il a fait déplacer d'Europe rien que pour avoir le meilleur portrait, le président dictateur exige que le portrait de son buste soit accroché partout dans le pays jusque dans les chambres, les toilettes afin qu'il puisse non seulement être constamment présent dans la pensée de la population, mais aussi donner l'impression qu'il les observe en tout temps et en tout lieu.

Ces yeux allaient désormais regarder tout le Pays, sous la lumière du soleil, comme sous celle des ampoules et lampes à pétrole, aussi bien que dans le noir. Quand nous passerions devant les édifices publics, ils nous regarderaient. Quand nous pénétrerions dans les bureaux ou les magasins, ils nous regarderaient. [...] quand nous achèterions notre journal, ils nous regarderaient. Quand nous feuilletterions un livre, ils nous regarderaient. Quand ma mère se déshabillerait, elle prendrait soin d'aller couvrir de son madras la photo qu'elle serait tenue d'avoir dans sa chambre à côté de son crucifix et de son gri-gri. [...]. Tonton régnait dans son bureau, ainsi qu'à l'habitude, entouré d'une gamme variée de téléphones, boutons, tableaux divers, interphones, manettes, clignotants, haut-parleurs, écrans de télévision, reliés à des caméras espionnes, sans parler, pour qui savait observer, de mille magnétophones à peine camouflés.

---

<sup>192</sup> Tansi, *La vie et demie*, pp. 114-132.

Quand je pénétrai dans la pièce, il utilisait deux récepteurs en même temps.<sup>193</sup>

Cette situation où l'individu a l'impression d'être surveillé de très près et à tout moment nous fait penser à l'ouvrage *Surveiller et punir* de Michel Foucault qui a donné une analyse pénétrante, de ce grand œil qui observe de loin tout et sans qu'il puisse être vu en retour<sup>194</sup>. Le pouvoir, dans une structure que l'on pourrait qualifier de panoptique, cherche à se combiner avec le savoir, pour contrôler les gens et inculquer en eux une certaine peur, sans tenir compte des droits à l'intimité, encore moins le respect d'un État de droit. « On demanda de peindre les articles de la Constitution du peuple dans toutes les chambres, à la cuisine, partout. Ceux qui laissèrent passer les neuf jours de délai établis par le guide, virent leurs cases ravagées par les coups de crosses ou soufflées à la dynamite par les éléments des Forces spéciales »<sup>195</sup>.

Le pays se métamorphose en une sorte de grande prison à ciel ouvert où rien ne se passe sans que ne soit au courant le Pouvoir, en la personne du président-dictateur père de la nation, qui surveille d'en haut tout ce que fait la population. La terreur et le fantasme du contrôle apparaissent ici avec ces dictateurs contemporains qui dilapident les ressources du pays pour satisfaire leur égo démesuré, leur avidité de pouvoir : « On avait préparé cinquante lits dans l'une des trois mille chambres du palais des Miroirs dont la construction avait englouti quatre ans de budget national, empruntés à la puissance étrangère qui fournissait les guides et qui se faisait rembourser raisonnablement »<sup>196</sup>. Il s'agit bien d'un gaspillage des biens publics rien que pour le plaisir d'un seul individu qui se croit au-dessus de la loi.

---

<sup>193</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 42, p. 268.

<sup>194</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>195</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 129.

<sup>196</sup> *Ibidem.*, p. 147.

Toujours dans ce même élan de mégalomanie du pouvoir, de vouloir laisser une trace remarquable de sa présence scripturale, on note comment, lors de l'organisation de la rencontre du sommet des chefs d'État, le président Bwakamabé, à neuf mois de la date prévue pour cette rencontre, a subitement eu l'idée de construire des complexes sophistiqués dignes d'accueillir les participants à ce sommet pour revaloriser la gloire et l'image du président.

Il fallait, immé-dia-tement, immédiatement, m'entendez ? construire un complexe de vingt et une villa, plus une salle de conférences internationales. Plus aguichante encore que celle des Nations unies. Pour que la postérité parle du Président-Soleil ! [...] – Les moyens ? C'est pas un problème, quand on les veut, on les trouve. Si personne ne vous donne de l'argent, y a qu'à emprunter. Voilà justement l'occasion de tester la disponibilité de tous ces messieurs qui clament être nos amis. Un pays en développement leur formule une demande d'aide. Concrète, cette fois. Quant à vous, (il indiquait son ministre des finances), faut pas rester les bras ballants, comme ça. S'agit de lutter, maintenant. [...] Et le pays devient un vaste chantier. [...] Les travaux terminés, on salua à l'unanimité ce qu'on n'hésita pas à baptiser « la première merveille du Pays » et « la dernière merveille du monde ». Un bijou par le travail de pierre, l'aménagement de l'espace et la décoration. Aziz Sonika en conçut un morceau d'éloquence où Tonton était comparé à Périclès et la « Cité du Premier Avril » à la politique de grands travaux de ce dernier. [...] Grâce

à la pensée de Bwakamabé, une œuvre plus solide et durable que l'airain.<sup>197</sup>

En parcourant les propos de ces deux dictateurs que chacun des narrateurs des romans en question nous rapporte ici à nous lecteurs, on est stupéfait par la ressemblance des idées, de la façon de gérer les affaires du pays et par cette folie de grandeur qui s'empare de ces dirigeants. C'est une critique acerbe contre ces autorités politiques et l'exposition de leur mauvaise façon de gouverner. Il s'agit d'une critique de leur incapacité à faire la part des choses entre ce qui est prioritaire et ce qui ne l'est pas, surtout quand ce même pouvoir est obligé de s'endetter, de tendre la main à l'étranger pour des projets sans aucun rendement pour le peuple au nom de qui tout cela est prétendument accompli. A travers la description de cette folle envie du pouvoir d'être omnipotent, omniprésent, on peut déceler en filigrane une critique sévère des stratégies d'écriture du pouvoir, une remise en question de cette volonté d'un homme trop imbu de lui-même de vouloir s'accorder le statut d'un demi-dieu pour ne pas dire d'un dieu tout simplement, de s'accrocher à cette illusion d'éternité par la marque de son empreinte sur tout ce qui se passe dans la société, sans laisser place à aucune initiative privée, individuelle.

Le pouvoir tend à s'approprier tout l'espace de publication – publiant tout ce qu'il veut et soumettant les autres à sa censure. Cependant, des personnages parviennent à résister et à produire une écriture atypique sur des supports inattendus. Un personnage emblématique de cette figure de résistance se trouve en la personne de l'opposant nommé Martial. Car malgré les tortures et le fait d'être réduit en plusieurs morceaux par le dictateur, Martial, comme un fantôme, dresse son demi-corps sanguinolent comme une arme redoutable. Son encre, « noir de Martial », laisse des marques indélébiles produites sur le corps et le cœur du dictateur qui

---

<sup>197</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 82.

cherche désespérément à s'en débarrasser. Lui, dictateur, qui se croit maître de tout et capable de tout, le voilà confronté à une situation où il n'est même pas en mesure d'effacer la moindre trace d'encre.

Après avoir mangé son fromage, il brossa les dents avec son dentifrice des « grands jours ». Au moment où il regardait ses dents au miroir, il vit sur son front, écrit à l'encre de Martial, le mot « enfer ». Il alla aussitôt dans la salle de bain, se lava le front, frotta longuement. Les taches ne partaient pas. Il se frotta le front pendant toute la nuit. Le lendemain matin, il appela un médecin qui racla la peau. Le mot restait là. Le Guide Jean-Cœur-de-Père décida une opération. On enleva la partie de la peau où le mot était écrit. Le mot était sur l'os. Le médecin gratta l'os, le mot restait toujours. On pratiqua une greffe de peau, le mot sorti sur la nouvelle peau. – Qu'on me brûle vif, décida Jean-Cœur-de-Père.<sup>198</sup>

C'est le bras de fer implacable entre le pouvoir qui cherche à masquer, à raturer, à défaut de couper une bonne fois pour toutes les propos qui les dérangent chez les opposants. A la puissance financière et la brutalité physique voire psychologique qui accompagnent l'écriture du pouvoir, les penseurs et les opposants n'ont rien d'autre que le mot immortel, retentissant et qui marque à jamais la conscience, génération après génération. Car si imposante que soit l'écriture du pouvoir, elle est éphémère tandis que celle du penseur et de l'opposant se relaient et se perpétuent au fur et à mesure que le temps passe. Surtout si ceux qui ont prononcé ou écrit ces mots, ont été martyrisés de la façon dont Martial l'a été.

---

<sup>198</sup> Tansi, *La vie et demie*, pp. 139-140.

Cet affrontement dans la tentative de dominer tant l'espace réel qu'imaginaire aboutit sur ce que nous analysons sous forme de superstitions et d'initiations que les différents personnages, chacun selon le degré de son engagement dans l'histoire du récit et du rôle qu'il y joue. Pour cela, nous en choisirons quelques exemples pour illustrer cette partie de l'initiation et des croyances.

## B) Initiations et superstitions.

La lecture de ces romans africains contemporains qui nous occupent montre avec force que la réalité africaine, malgré les multiples changements intervenus en profondeur dans la société depuis le contact surtout avec le monde occidental, reste encore structurée par une famille étendue intégrée dans le réseau des solidarités lignagères et ethniques, et cela s'applique encore aux communautés vivant dans les cités les plus urbanisées à l'image des villes de l'Occident. C'est la raison pour laquelle ces auteurs africains contemporains accordent à l'initiation plus qu'une simple allusion, mais plutôt une place assez considérable dans leurs récits. Car le refus ou la défaillance à l'une de ces épreuves initiatiques peuvent marquer à vie la personne et peser lourdement sur son destin.

Partant donc de ce constat des liens familiaux encore très solidement ancrés dans la société africaine qui, bien qu'ébranlée par l'intrusion des biens matériels, du luxe et par le système économique et monétaire hérité de l'Occident, nous nous attacherons à faire ressortir ici les traits saillants des pratiques initiatiques dont les auteurs parlent dans leurs œuvres et en même temps, analyser le regard critique qu'ils y portent.

Faut-il d'abord mentionner que certains rites initiatiques dans ces romans africains contribuent à donner un cadre social, mental voire une certaine reconnaissance à la personne qui y a participé ? C'est le cas dans les initiations où les participants sont la plupart du temps de jeunes adolescents qui, au cours de leur épreuve initiatique, vont faire montre de leur abnégation et de leur vaillance face aux adversités, aux douleurs imposées comme la circoncision ou l'excision.



Prenons ici en guise d'exemple la narration tirée de *Allah n'est pas obligé* concernant la circoncision du jeune Birahima d'abord, puis l'excision de la mère de ce dernier. Chacun des personnages a fait preuve de courage et de sang-froid face à la douleur et l'angoisse. En effet, avant de confier Birahima à sa tante Mahan au Libéria lors du « grand palabre de la famille dans la case de grand-père » organisé à cet effet, la famille a eu le temps de le faire passer de son statut de « bilakoro » à celui d'un homme de la classe des adultes, des aînés. C'est-à-dire qu'il a été circoncis et initié avant de quitter le village conformément aux coutumes, aux lois de la tradition. Cette circoncision constitue l'initiation de puberté, de passage d'une classe d'âge à une autre. Initiation durant laquelle le garçon a appris les différentes séquences et les secrets des hommes « complets ». La narration de cette initiation de puberté est clairement explicitée et son aspect sacré est indiqué par le départ pendant la nuit vers une plaine à la lisière de la forêt sur l'aire de circoncision (espace sacré) en présence du grand vieillard de caste forgeron, magicien et sorcier qui fait tomber le prépuce dans le trou creusé par les initiés eux-mêmes pour montrer leur courage et leur mérite à intégrer la classe des adultes :

Pendant deux mois, on nous a appris des choses, beaucoup de choses avec obligation de ne jamais les divulguer. C'est ce qu'on appelle l'initiation. J'en parlerai jamais à un non-initié, de ce que j'ai appris à l'initiation.[...]

Nous n'étions plus des bilakoros, nous étions des initiés, de vrais hommes.

Et moi, je pouvais quitter le village sans choquer personne, sans que personne jase.<sup>199</sup>

Il en est de même d'ailleurs pour la mère de Birahima. Celui-ci nous rapporte sans détour comment s'est déroulée l'épreuve d'excision qu'a subie sa mère quand elle était jeune. Elle aussi

---

<sup>199</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 36.

a fait preuve de courage malgré toute la souffrance due au saignement ininterrompu. Ayant été choisie par le génie parce qu'elle est la plus belle de toutes ces vierges, d'après les croyances traditionnelles, comme sacrifice pour l'excision de cette année, elle ne s'en serait pas sortie sans l'aide de la sorcière ou de sa capacité à endurer la souffrance.

Ma maman, quand elle était jeune, vierge et jolie comme un bijou, elle vivait dans un village où grand-père trafiquait l'or [...] Dès le premier harmattan, elle est retournée au village pour participer à l'excision et à l'initiation des filles qui a lieu une fois par an quand souffle le vent du nord. Personne dans le village de Togobola ne savait d'avance dans quelle savane aurait lieu l'excision. Dès les premiers chants des coqs, les jeunes filles sortent des cases. Et à la queue leu leu (queue leu leu signifie à la file l'un après l'autre), elles entrent dans la brousse et marchent en silence. Elles arrivent sur l'aire de l'excision juste au moment où le soleil point. On n'a pas besoin d'être sur l'aire de l'excision pour savoir que là-bas on coupe quelque chose aux jeunes filles. On a coupé quelque chose à ma mère, malheureusement son sang n'a pas arrêté de couler. Son sang coulait comme une rivière débordée par l'orage. Toutes ses camarades avaient arrêté de saigner. Donc maman devait mourir sur l'aire de l'excision. C'est comme ça, c'est le prix à payer chaque année à chaque cérémonie d'excision, le génie de la brousse prend une jeune fille parmi les excisées. Le génie la tue, la garde comme sacrifice. Elle est enterrée sur place là-bas dans la brousse, sur l'aire de l'excision. Ce n'est jamais une moche, c'est toujours la plus belle, la plus belle excisée. Ma maman était la plus belle

de sa génération, c'est pourquoi le génie de la brousse avait choisi de la retenir pour la mort.<sup>200</sup>

Dans cette longue citation, le narrateur campe le lieu d'initiation et évoque cette atmosphère de mystère et d'ésotérisme qui accompagne ces pratiques traditionnelles envers lesquelles le lecteur, même le plus averti, ne manque pas d'éprouver une certaine appréhension. Il nous semble qu'en plus de faire pénétrer le lecteur dans le secret de ces usages ancestraux avec tout un rituel, le narrateur cherche aussi à démystifier le rituel et à introduire l'esprit critique du regard venu de l'extérieur pour à la fois dénoncer la cruauté de la pratique et faire prendre conscience de ces superstitions pour lesquelles des vies humaines sont sacrifiées.

Alors, traditionnellement présentées comme des rites initiatiques, des rites de passage, la circoncision et l'excision sont des pratiques primordialement liées à la sexualité, en particulier, à son apprentissage. Pour la circoncision, l'argument avancé est de « viriliser » l'homme, alors que pour l'excision, c'est pour en revanche supprimer l'androgynie de la femme. Dans ces sociétés, il est certain que ces pratiques sont appréhendées comme une purification bien que cette fonction soit moins explicite pour la circoncision qui fait davantage valoir le renforcement de la virilité de l'homme : force, courage, témérité et puissance génésique. D'ailleurs, on peut lire dans *La Terre africaine et ses religions* : « la circoncision fait du garçon un mâle authentique. »<sup>201</sup> On peut comprendre de ce fait que le garçon puisse trouver une grande fierté de faire partie de ce groupe de « vrais hommes » et non plus de l'autre groupe qualifié avec mépris de « bilakoro » (les non circoncis).

Seulement, la différence majeure que l'on peut entrevoir entre la narration de ces deux pratiques d'initiation pour le garçon et la fille, se trouve dans la désapprobation voire le rejet

<sup>200</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, pp. 21-22.

<sup>201</sup> Louis-Vincent Thomas et René Luneau, *La Terre africaine et ses religions*, Paris, L'Harmattan, 1980, p. 39.

catégorique de l'excision. L'écrivain non seulement stigmatise l'excision en faisant paraître dans toute sa dimension son caractère cruel, mais aussi dénonce l'annuellement tout droit corporel aux femmes à commencer par le droit de jouir, le droit au plaisir. En plus, si bon nombre de ces filles s'empressent de se soumettre à cette épreuve d'excision, c'est pour échapper à un sort encore beaucoup plus terrifiant et implacable que la société phallocratique semble cautionner de façon tacite. « Ma maman, [...], elle vivait dans un village où grand-père trafiquait l'or et où il y avait de nombreux vendeurs d'or bandits qui violaient et égorgeaient les jeunes filles non encore excisées »<sup>202</sup> .

En outre, le fait que la fille excisée ait survécu malgré le choix du génie, selon les croyances ou plutôt les superstitions, et qu'elle est vouée au sacrifice ultime dans cette pratique traditionnelle, constitue un rejet de ces mêmes croyances. A travers les citations ci-dessus, on saisit clairement l'intention du narrateur de faire d'une pierre plusieurs coups. D'une part, il procède à une description assez incisive du rituel et des soubassements de cette pratique traditionnelle comme pour inspirer le dégoût au lecteur par la violence et la brutalité de ces actes inqualifiables et ces sévices incommensurables subis inutilement par les individus ; de l'autre, il apparaît comme une dénonciation de ces pratiques rétrogrades appuyées sur des superstitions qui perdurent encore dans ces sociétés.

Ainsi, pour continuer dans cet élan de la réalité anthropologique qu'est l'initiation, on ne peut s'empêcher de mentionner, après cette épreuve initiatique corporelle, cette autre épreuve initiatique encore beaucoup plus ésotérique, initiation dans laquelle on a l'impression d'avoir affaire à des adeptes de la magie noire qui se regroupent et se distinguent par des rites bruts et ténébreux.

---

<sup>202</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 21.

D'un roman à l'autre, nous assistons à la mise en scène et à l'expression tyrannique d'un pouvoir politique et d'un autre pouvoir que l'on pourrait qualifier de pouvoir magico-religieux selon les époques et les contrées. Des personnages de l'époque des Lumières à ceux des romans francophones subsahariens et contemporains, nous remarquons qu'ils ont tous connu dans leurs parcours des pouvoirs tantôt cléments, tantôt sanguinaires. Et cela fait partie de la formation, de l'initiation aux différents aspects de l'existence et de l'exercice du commandement dans la société.

C'est ainsi que les tribulations les plus accentuées, les épreuves physiques et morales les plus dures sont expérimentées par les personnages durant leurs parcours initiatiques. Les traits de mœurs des sociétés traversées pendant tous ces déplacements forcés ou voulus sont analysés et étudiés afin de comprendre la motivation de tel ou tel comportement, mais aussi et surtout pour dénoncer certaines pratiques iniques et inadmissibles à cette époque où la raison devrait prévaloir sur les instincts les plus bas et les impulsions mortelles.

Et en dépit de toutes les démonstrations qui viennent contredire toutes ces croyances, toutes ces crédulités, le trait de mœurs qui perdure le plus encore dans cette société contemporaine est le développement de la superstition, de la croyance aux enchantements et aux talismans. On n'en veut pour preuve cet aveu du narrateur du *Pleurer-rire* qui, bien souvent affiche son scepticisme et son ironie légère à l'endroit des coutumes, mais qui n'en finit pas moins par concéder qu'il peut bien y avoir un certain mystère difficile à percer ici : « Avec nos esprits blanchis par l'école, nous ne pouvons pas comprendre les lois de la psychologie indigène. Seuls les fétiches possèdent le secret du pouvoir de fascination de Tonton »<sup>203</sup>. La personne récipiendaire de ces forces ou encore de ces objets auxquels quelque pouvoir est attribué se croit

---

<sup>203</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 128.

invulnérable. Si alerte que puisse être son esprit critique, il semble difficile à l'individu de ne pas ajouter foi comme tout le monde à ces enchantements, ou du moins se garder d'exprimer à haute voix son scepticisme.

La foi accordée à ces pratiques traditionnelles est tellement ancrée dans la mentalité de la société que l'épreuve initiatique se fait d'un commun accord et presque de la même façon. Tout le monde semble y souscrire. Même ceux qui ont « l'esprit blanchi par l'école », pour emprunter le terme de Maître-d'hôtel, finissent par acquiescer qu'il y a quelque chose de mystérieux dans ces usages et coutumes. C'est ainsi que nous constatons que le processus du voyage initiatique est identique d'un texte à l'autre, en particulier entre celui d'Emmanuel Dongala *Johnny chien méchant* et celui de Sony Labou Tansi : *La vie et demie*. Le texte qui semble faire défaut à ce scénario de départ forcé et violent du personnage vers d'autres horizons est celui de Kourouma où Birahima dit :

Ils ont décidé que je devais partir au Libéria avec ma tante, [...] Grand-mère, pour m'encourager, me convaincre de quitter mon beau-père Balla, m'a dit que là-bas, au Libéria, chez ma tante, je mangerais tous les jours du riz avec viande et sauce graine. [...] Moi, j'ai été content de partir et j'ai chanté parce que j'avais envie de manger du riz sauce graine. Walahé (au nom d'Allah).<sup>204</sup>

Et même dans ce choix en apparence libre du jeune Birahima de partir, on perçoit bien que c'est uniquement après la décision des autres adultes et les propos de sa grand-mère qu'il est tout excité de partir. Sinon, il semblait bien s'accommoder de son vagabondage dans le village et de

---

<sup>204</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 35.

son compagnonnage périodique avec son beau-père Balla qui l'initiait à la chasse, au fétichisme et à la sorcellerie.

L'autre texte où nous n'avons pas de départ forcé du personnage est celui du *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes. Maître-d'hôtel restera sur place avec son employeur, le président dictateur Bwakamabé jusqu'à la fin du récit. A travers un dialogue entre le nouveau chef de l'État putschiste et le personnage-narrateur, Maître-d'hôtel, il apparaît clairement que ce dernier n'avait aucun autre choix que d'accepter ce poste de cuisinier du dictateur.

-Ah, c'est vous, Maître !

-Enfin,...

-Tu es bien maître d'hôtel aux Relais, non ?

Je hochais la tête.

-Eh, bien ! « maître d'hôtel »-là, c'est trop long à dire. Moi, je t'appellerai

« Maître ». D'ailleurs, Maître tout court, ça fait mieux.

J'expliquai en bredouillant que théoriquement...

-Mais, c'est moi le patron du Pays, maintenant. J'appelle Maître ou

Docteur qui je veux. Que celui qui n'est pas content se présente. Va voir

un peu. Non mais.

Il changea de ton.

-On m'a dit que tu étais le meilleur maître d'hôtel.

-Bon alors, t'ai fait venir, mon cher parent, pour obtenir ta collaboration.

Nous, les militaires, nous sommes habitués à parler sans détour : j'ai

besoin d'un maître d'hôtel stylé en qui je puisse placer toute ma confiance.

Yéhé ! Je portai la main à ma bouche. - Vous voulez, excellence, que je vous conseille un bon maître d'hôtel ?

-Pas besoin de conseils, petit, moi-même (il baissa la voix.) Sinon, plus la peine d'être chef. A partir de demain tu es le maître d'hôtel de Son Excellence le Président Bwakamabé Na Sakkadé.<sup>205</sup>

Par ces paroles de commandement, l'idée d'un personnage impérieux, autoritaire est déjà mise en place dans l'esprit du lecteur. Et cela se passe pratiquement de la même façon dans tous les autres textes. Dans cet univers décrit par les textes de notre corpus, le règne du plus fort, du plus rusé, ou ce que l'on peut appeler sans détour la loi de la jungle, s'exprime pleinement. Les narrateurs restituent sans détour l'atmosphère de cruauté, de violence, de tragédie qui prévaut dans les différents milieux traversés par les personnages errants d'un endroit à un autre. L'intérêt de cette analyse réside dans le croisement des regards portés aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur des scènes et des personnages impliqués ou non dans l'évolution du récit. La nouvelle perspective pour ces narrateurs ne consiste pas à se contenter de poser un regard « étranger », par exemple à la manière de Montesquieu dans *Les lettres Persanes*. Il ne s'agit pas non plus de se limiter à une introspection, soi-disant analytique ou psychologique, mais de faire des va et vient qui permettent de mieux saisir la complexité des faits, des événements qui se déroulent sous leurs yeux. Il ne s'agit pas d'ailleurs d'un « exotisme » mais plutôt d'une distanciation de la société française révélée par un regard objectif externe. Dans cette interaction du jeu du pouvoir et de la société, seul le regard croisé pourrait aider à démêler les multiples nœuds et imbrications de cette aventure initiatique des personnages à travers des milieux occultes, mystérieux comme les sectes,

---

<sup>205</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, pp. 33-34.



et, par ricochet, démasquer les fausses croyances, les impostures de certaines pratiques de la tradition ancestrale.

Toujours dans la perspective de l'initiation, le personnage est amené à découvrir étape par étape les secrets et la sacralité de la vie, de l'existence. En se référant aux scènes décrites dans *La vie et demie* et *Allah n'est pas obligé*, nous ne pouvons manquer de rapprocher les actes macabres de ces personnages au rituel inquiétant auquel doivent se soumettre les prétendants au grade d'initié. On peut lire ainsi la description d'une scène d'horreur tout au début de *La vie et demie*. Après leur arrestation, l'opposant Martial et sa famille (épouse et enfants), sont tous bien ligotés et jetés devant le président-dictateur au moment il prend son repas de viande crue. Ce dernier fait montre d'une férocité épouvantable.

La loque père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. [...] Le Guide Providentiel lui ouvrit le ventre du plexus à l'aine comme on ouvre une chemise à fermeture Eclair, les tripes pendaient, saignées à blanc, [...], Le Guide providentiel enfonça le couteau dans l'un puis l'autre œil.<sup>206</sup>

Il nous semble assister dans cette scène à un acte rituel d'anthropophagie auquel tout chef doit absolument se soumettre pour sauvegarder son autorité, son hégémonie. Pour être membre à part entière de ce groupe d'individus aux puissances mystérieuses, occultes, qui inspirent la peur, la terreur aux autres, l'initié est tenu de manger de la chair humaine surtout celle de ses adversaires et de ses proches. La transgression des interdits par cet homme lui confère une

---

<sup>206</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 12.

dimension singulière au point de se permettre tout ce qu'il veut sans crainte d'être contredit. Il acquiert une dimension surhumaine qui le situe hors du commun des mortels. C'est peut-être pour cette raison qu'il proclame :

Je suis un carnassier, dit-il en tirant le plat de viande crue vers lui. Le guide Providentiel avait toujours son garde du corps à sa gauche, sans doute voulait-il observer la rigueur de la superstition selon laquelle la mort des grands vient toujours de la gauche. [...] *Le kampechianata*<sup>207</sup>, ça vous ajoute un peu de chair dans la chair.<sup>208</sup>

Kourouma ne déroge pas à la règle en rapportant par la bouche de son personnage les quelques recommandations et pratiques que l'initié observe pour faire partie des « *hommes panthères* ». C'est un groupe de personnes au pouvoir magico-religieux qui pillent et détruisent tout sur leur passage. Et ce groupe est constitué de plusieurs hiérarchies dont les « *Lycaon* » où Birahima veut être intégré, initié. Mais, puisque ses deux parents sont morts, il ne peut pas être initié. Avant d'être accepté dans le groupe, l'un des personnages nommé Tieffi lui dit les conditions à remplir:

Pour devenir un bon petit lycaon de la révolution, il faut d'abord tuer de tes propres mains (tu entends, de tes propres mains), tuer un de tes propres parents (père ou mère) et ensuite être initié. [...] Les cérémonies de l'initiation se dansent et chantent en mandé. A la fin de la cérémonie, une boule de viande est consommée par le jeune initié. Cette boule est faite par les sorciers avec beaucoup d'ingrédients et surement de la chair humaine. [...] Moi, Tieffi, par exemple, je vais jamais au front, à un combat sans

<sup>207</sup> Nom que le guide donnait à son plat de viande crue.

<sup>208</sup> Tansi, *La vie et demie*, pp.18-33.

unealebasse de sang humain. Unealebassée de sang humain revigore ;  
ça rend féroce, ça rend cruel et ça protège contre les balles sifflantes.<sup>209</sup>

La superstition s'étale dans toute son épaisseur par le truchement de ces pratiques repoussantes. Elle est si ancrée dans la mentalité des protagonistes et racontée avec force conviction qu'elle semble sinon emporter l'adhésion du lecteur, du moins installer un certain doute dans son esprit. En effet, dans les romans occidentaux on voit apparaître le scénario initiatique sous la forme de groupes assez restreints où le candidat est tenu de passer quelques épreuves physiques avant d'être admis dans ce dit groupe. Tandis que dans le roman francophone contemporain, il se trouve qu'il y a quelque chose de plus dans cette narration du fait initiatique. Il y a non seulement le rôle dynamique joué par les pratiques initiatiques dans l'imaginaire des populations africaines, mais il y a également la posture que l'écrivain africain adopte à l'intérieur du récit par rapport à toutes ces pratiques, toutes ces croyances et superstitions. A y regarder de près, il se trouve que l'écrivain francophone rejette ou distille expressément un certain point de vue polémique à l'endroit d'un certain type d'initiation comme l'excision, les sorcelleries ou l'anthropophagie ou les tortures macabres accomplis dans l'espoir de prendre le pouvoir ou de le conserver.

Néanmoins, il s'avère que l'autre type d'initiation qui consiste à la formation de l'individu, à la narration d'une aventure, d'un périple, d'une quête symbolique est positivement présenté. Car cette initiation est celle qui permet une véritable transmutation alchimique de l'être humain, gage du pouvoir de surmonter la Mort, de faire face aux obstacles, de régénérer un homme nouveau, après la destruction de l'homme profane. Le résumé que fait Roger Chemain

---

<sup>209</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, pp.179-180.

de cette introduction de Mme Simone Vierne dans son ouvrage intitulé *Jules Verne et le roman initiatique* illustre les trois degrés d'initiation :

Il existe des initiations dites de puberté (ou pour Eleusis, les petits mystères), sorte de premier degré, accessible très largement, en tout cas à toute une classe d'âge. Un second degré se base sur une sélection plus sévère, ce sont les initiations dites héroïques, ou initiations aux sociétés secrètes, de danse, pour les primitifs, grands mystères pour Eleusis. On y touche le sacré au point d'être saisi parfois par le « furor », que l'initiation apprend précisément à discipliner. Enfin, un troisième degré, que seuls de très rares individus peuvent atteindre, permet d'accéder directement au sacré durant la vie : c'est ce type d'initiation qui forme chamans, prêtres, sorciers.<sup>210</sup>

Le point qui nous semble le plus important réside dans l'apprentissage et la capacité, l'aptitude à discipliner le « furor » dont on peut être saisi par moments et qui nous pousse à agir de manière irresponsable. C'est bien précisément là que se trouve tout l'enjeu : apprendre à non pas détruire mais bien contrôler nos instincts, pour ne pas en arriver à ce constat triste mais vrai du jeune Birahima qui dénonce la cruauté des hommes qui s'entredéchirent, s'entretuent :

Tous les villages que nous avons eu à traverser sont abandonnés, complètement abandonnés. C'est comme ça dans les guerres tribales : les gens abandonnent les villages où vivent les hommes pour se réfugier dans la forêt où vivent les bêtes sauvages. Les bêtes sauvages, ça vit mieux que

---

<sup>210</sup> Roger Chemain, *L'imaginaire dans le roman africain*, p. 247, se référant à Simone Vierne, *Jules Verne et le roman*, Lille, Les éditions du Sirac, 1973.

les hommes. A faforo ! [...] C'est la guerre civile qui veut ça. Les animaux traitent mieux les blessés que les hommes.<sup>211</sup>

Encore peut-on percevoir, à travers cette comparaison entre le comportement des animaux, des bêtes sauvages et l'homme qui est censé être doué de raison, une critique qui, certes, ne date pas d'aujourd'hui, mais est toujours actuelle. Critique qui bouscule l'homme de sa position centrale qu'il s'est accordée au nom de la religion, et qui le fait tomber du piédestal sur lequel il s'était confortablement installé en regardant d'en haut toutes les autres créatures en se glorifiant de ses exceptionnelles qualités que Dieu lui aurait accordées à lui tout seul : bonté, intelligence, humanité. Le doute introduit sur le caractère de l'homme à se servir de sa raison dont il ne cesse de se vanter aboutit à un questionnement profond sur le rôle, la vocation de l'être humain dans cette existence terrestre. C'est ainsi que s'engage également l'écrivain africain à remettre en question dans ses œuvres les fondements de toutes les conceptions et pratiques sociétales pour inciter à réinventer, réorganiser, transformer et ouvrir à un nouvel horizon de sens tout un univers aussi bien empirique qu'imaginaire.

Le romancier francophone contemporain se situe en effet dans un environnement où il est tenu de prendre en compte deux courants majeurs : la tradition et la modernité. Et cet état de fait ne peut manquer d'affecter le regard que l'écrivain porte sur cette situation à la fois délicate et paradoxale où, quoi qu'il fasse, sa prise de position se laisse entrevoir d'une façon ou d'une autre. Car il est membre à part entière dans ce récit qu'il rapporte sur la société à laquelle, lui et son personnage appartiennent corps et âme. Dans tous les romans de notre corpus, les personnages ne sont étrangers ni aux événements, ni aux narrations. Ils participent activement aux deux. Parfois, ils sont témoins oculaires des activités les plus secrètes qui se passent dans les

---

<sup>211</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, pp. 95- 96.

coulisses. Les remarques de Bernard Mouralis mettent en lumière le caractère de ce discours orienté que ces auteurs africains de la troisième génération ont choisi à dessein : « A l'objectivité, à la vision de l'extérieur, [...], les auteurs préféreront une stratégie de la subjectivité et de l'implication. La distance établie jusqu'alors entre l'auteur et ceux qu'il met en scène, tend à s'abolir : « nous » et « vous » vont remplacer « ils ». »<sup>212</sup>

Il s'agit d'une stratégie d'écriture bien commode pour donner plus de crédibilité au récit, et pour comprendre tous les rouages de cette machination tant mentale que physique. Ensuite, elle démonte tout le mécanisme pièce par pièce afin de se libérer de tout assujettissement. Cette mutation de l'écriture demeure étroitement liée aux conditions dans lesquelles elle a vu le jour et cela est bien confirmé par l'inscription dans le corps du roman de la double formation dont ces écrivains ont pu bénéficier. En réponse à des accusations de porter un regard sévère sur la tradition, Maître d'hôtel dans sa réplique, si brutale qu'elle puisse paraître, a au moins le mérite d'être franche et sans détour : « Quant à la seconde remarque, il suffit, pour y répondre de savoir s'il faut continuer à se satisfaire des mythes, ou si nos faiblesses ne méritent pas aussi la vérité, ce qui n'implique nullement de ma part quelques mépris que ce soit à l'égard des Djassikini ». <sup>213</sup>

En puisant, ou plutôt en confrontant les idées des deux sources auxquelles ils se sont altérés, les lecteurs arrivent à opérer un choix personnel sous un regard lucide et bien réfléchi en prenant ce qui les intéresse.

Et c'est cette absence de remords qui donne l'impression d'ébranlement des traditions ancestrales à travers « cette violence du texte » pour reprendre le terme de Marc Gontard.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984, pp. 371- 72.

<sup>213</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 193.

<sup>214</sup> Marc Gontard, *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 30.

### Conclusion :

En faisant preuve d'une subjectivité créatrice et communicative, l'écrivain parvient à transmettre, à diffuser à travers son œuvre des idées tout à fait nouvelles qui permettent d'ouvrir les yeux du lecteur, du public. Là entre en jeu précisément l'idée de vulgarisation des idées autres et le projet de dépayser le lecteur pour lui faire prendre conscience de la « vraie réalité » ou du moins lui faire découvrir sa fausse conscience des choses et ainsi combattre avec efficacité les superstitions les plus tenaces et les plus abjectes de la société. Cela implique à la longue l'utilisation raisonnable des forces de l'être humain et de faire de sorte que le point de vue humain se substitue au point de vue divin. On peut faire un rapprochement avec l'intervention des penseurs des Lumières dans leur bataille contre les préjugés, les superstitions les plus tenaces de leur époque, bataille qui a été reprise sans doute par Sartre après Voltaire et bataille qui est encore d'actualité. Pour les intellectuels du 18<sup>e</sup> siècle européen, l'homme se caractérise par ses facultés cognitives, dont il doit faire un usage critique à l'encontre des préjugés et des superstitions. Aussi bien du 18<sup>e</sup> siècle qu'à notre époque, les romans sont imprégnés de ces déviations du sentiment religieux fondées sur la crainte ou l'ignorance. On peut comprendre la dérision des croyances religieuses à travers cette exposition sans travestissement, ni atténuation de pratiques abusives et dans leur aspect le plus effroyable. Les écrivains africains font une attaque discrète mais efficace, dénonçant tous ces usages et coutumes maintenus par le prosélytisme et l'ignorance.

En cela, on peut dire que ces auteurs francophones sont aussi les héritiers des « Lumières ». Car ils donnent la priorité à la raison et à l'expérience sur les croyances et les

pratiques traditionnelles dont une bonne partie est entretenue pour mieux asservir le peuple. C'est cette interrogation des intellectuels, penseurs ou écrivains qui permet de poser ici et maintenant la singularité et l'irréductibilité de cette société africaine postcoloniale, afin de la mettre en phase avec la réalité actuelle du monde.

Nous savons être des enfants d'un passé. Nous en sommes aussi les maîtres. Il serait erroné de lui accorder un pouvoir de totalisation qu'il n'a jamais eu et ne pourrait avoir. Les mythes et autres textes qui le disent, signifient, comme notre mémoire, que nous sommes différents de nos ancêtres. Nos singularités et différences (langue, condition, projets actuels) définissent pour chacun d'entre nous une géographie et un espace d'actions possibles. A nous de le transformer, ce passé ; c'est-à-dire de le coloniser, de l'arranger pour qu'il s'intègre dans les lieux d'accomplissement de notre liberté, et corresponde, tant que peut se faire, à nos choix.<sup>215</sup>

Ce sont ces mots significatifs de Mudimbé qui vont nous permettre de passer de cette remise en question des usages et coutumes pour en venir à ce face à face intéressant entre l'écrivain et le pouvoir.

---

<sup>215</sup> Valentin Yves Mudimbe, *Le corps glorieux des mots et des êtres*, Paris/Montréal, Présence Africaine, 1994, p. 121.



## Chapitre 2) L'écrivain et le pouvoir.

En faisant le bilan de la pratique littéraire africaine, on peut se rendre facilement à l'avis de Bernard Magnier<sup>216</sup> selon qui le renouveau de l'inspiration romanesque est manifeste et semble correspondre à un phénomène plus vaste. La situation problématique voire anémique dans laquelle se trouve l'écrivain ainsi que le pouvoir entraîne une relation assez complexe et tendue entre ces deux actants qui prennent la société non seulement comme témoin, mais aussi et surtout l'invitent à prendre parti dans cette confrontation entre les écrivains et les hommes au pouvoir. Face à un pouvoir incapable de s'approprier adéquatement les conditions en mutation de son Histoire et de son peuple, l'écrivain africain se révèle comme celui qui remet en question les structures fondamentales de la société, indiquant les responsabilités internes de chacun et soulignant sans complaisance les erreurs commises par chaque membre de la société.

C'est ainsi que l'on assiste à un abandon progressif du militantisme culturaliste et racial au profit d'une plus grande attention portée aux problèmes véritables auxquels sont confrontées les populations africaines et par voie de conséquence à une plus grande volonté de dénonciation de ces nouveaux tyrans de la même couleur de peau que les peuples en souffrance. C'est bien cette mutation du roman que Magnier a soulignée avec pertinence :

Cinq années qui ont amené sur les rayons des bibliothèques les œuvres d'écrivains dont la démarche créatrice semble guidée à parts égales, par la volonté, toujours aussi forte, de dire les drames et de dénoncer les injustices d'un continent en pleine mouvance, mais également d'exprimer

---

<sup>216</sup> Voir l'article de Bernard Magnier, « La vie et demie des littératures africaines », *Notre Librairie*, no 78, janvier-mars, 1985, pp. 6-28

ce dire et cette dénonciation dans une langue et selon une syntaxe  
bouleversées et parfaitement adaptées au contenu du discours.<sup>217</sup>

En effet, le roman s'est transformé en une tribune vibrante et active dans la remise en question du système sociopolitique établi par une tribu ou une région entre les mains de qui tout le pouvoir est concentré. Face à la dictature, à la violence et à la censure, l'écrivain est tenu d'agir, de faire quelque chose pour éviter d'atteindre un point de non-retour. On mettra en lumière la ruse et la violence de l'écrivain face au pouvoir dictatorial en premier lieu, pour ensuite en venir à l'esprit critique envers soi et envers les autres que cet écrivain « engageant » met en œuvre dans son roman afin d'insuffler une nouvelle direction à la société.

---

<sup>217</sup> Magnier, « La vie et demie des littératures africaines », p. 6.

### A) Ecriture et censure.

La notion de « dépaysement » que l'écrivain Efoui Koffi a mis en exergue lors d'un entretien publié dans *Notre librairie*<sup>218</sup> nous permettra non seulement d'aborder le brouillage volontaire des pistes en tant que représentation géographique mais aussi en tant qu'élaboration d'un système où par la ruse ou la violence l'écrivain arrive à contourner les obstacles pour atteindre son but de sensibilisation, de conscientisation du peuple. En effet, cette idée de « dépaysement » nous semble tout à fait intéressante pour entamer aussi les questions du rôle et de la stratégie de l'écrivain face à la censure ainsi que celles de l'emploi de la langue, du choix de la langue usitée par les personnages mis en scène dans le roman. Car ces deux axes vont de pair : l'écrivain ne peut s'empêcher, même s'il jure de n'y être pour rien, d'insuffler quelques-unes de ces idées à ces personnages. Il est vrai que l'univers qui nous importe ici est celui qui est propre à l'auteur mais aussi celui de la façon dont il se sert de la langue française. Car il s'agit de la représentation de cet espace géographique dans un rapport assez original à l'héritage tant traditionnel qu'occidental.

Il serait utile de prendre en compte deux phases particulières de ce processus d'écriture. En effet, il a toujours été question à un moment donné de se conformer à un modèle académique et de reproduire un français écrit et parlé qualifié de haut niveau par les tenants du bon usage de la langue telle que pratiquée dans l'hexagone, d'une part. Et de l'autre, de situer l'obstacle de la censure par rapport au contenu des œuvres, c'est-à-dire les idées disséminées dans les publications. Ce n'est qu'avec ces écrivains africains contemporains que la stratégie d'écriture a complètement changé face aux multiples obstacles auxquels ils sont confrontés dans leur projet

---

<sup>218</sup> Entretien avec Efoui Kossi : « Parler en langue, c'est remettre l'esprit au monde », dans *Notre Librairie*, no 159, Paris, Juillet-septembre, 2005, p. 117.

romanesque. C'est alors que la rupture, la mutation et le glissement ont commencé à être mis en œuvre par les écrivains pour mieux éviter les pierres d'achoppement et éliminer tout ce qui pourrait d'une manière ou d'une autre constituer une aporie dans leur intention d'orienter la conduite des populations ainsi que celle des dirigeants dans les affaires de la société. Toute la ruse consistera ainsi à jouer sur plusieurs niveaux d'énonciation et de garder en même temps l'attention des lecteurs dans le projet de dénonciation des problèmes de la société.

Aussi, pour parvenir à dénoncer les abus du pouvoir sans se faire prendre par les autorités de censure et en même temps détromper le peuple dans sa crédulité à la fois naïve et fataliste, ces écrivains ne semblent disposer en fait que de deux points d'appui majeurs : d'une part, l'introduction dans le récit d'un personnage témoin oculaire issu du bas peuple et ayant le même langage, avec un regard prétendument naïf et aigu ; et d'autre part, l'exposition de la face cachée du pouvoir, le renversement de la situation qui permet de voir ce qui se passe dans les coulisses et les manigances orchestrées à un haut niveau de la hiérarchie.

Ce personnage atypique peut être identifié au Candide de Voltaire qui s'exclame par l'acuité du regard qu'il porte sur les phénomènes qui se déroulent sous ses yeux, lorsqu'il s'interroge avec malice : « Mais, dit Candide, n'y a-t-il pas du plaisir à tout critiquer, à sentir des défauts où les autres hommes voient des beautés ? »<sup>219</sup> Ce regard capital permet de voir ce que les autres, peut-être trop accoutumés à la situation, finissent par ne plus distinguer. Le personnage initié constate au premier coup d'œil le dysfonctionnement de ce qui était conçu comme la « norme ».

Les différents niveaux de langue que les écrivains accordent bien volontiers à chaque personnage selon son niveau d'éducation sont non seulement motivés par un souci de réalisme

---

<sup>219</sup> Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Genève, Cramer, 1959, p. 132.

mais aussi par la récupération impulsive de l'oralité. Mais il y a également un autre point fondamental qui échappe souvent à l'interprétation de cet usage du français de la rue qui a pour objectif de dérouter l'habitude non seulement du censeur mais aussi du lecteur, de le « dépayser ». Le français tel qu'écrit dans ces romans est en vérité déroutant pour tout lecteur, surtout celui habitué à un langage soutenu avec une intrigue linéaire et des personnages communs. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de lire ces propos que le Secrétaire général et la secrétaire générale adjointe chargée des œuvres écrites du nom d'Anasthasie Mopekissa<sup>220</sup> de l'Association interafricaine des Censeurs francophones ont mentionnés dès le préambule du roman en guise d'avertissement :

Ainsi, en cette occasion, du Pleurer-rire. L'Afrique a besoin de clarté et ce livre introduit la confusion. Il égare les esprits curieux sur plus de trois cents pages, sur de faux problèmes. [...] Enfin Dieu merci ! Ce style d'homme de la rue ne pourra 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 qu'on doit écrire.

Le pleurer-rire est une offense au bon goût.<sup>221</sup>

En se focalisant davantage sur le bon goût tel que défini par le bon usage au détriment de la force d'impact de cette écriture sur la conscience populaire, la censure tombe à son corps défendant au piège tendu par les écrivains. Les autorités de censure semblent n'y voir que du feu dans cette esthétique d'écriture qui cherche insidieusement à détourner l'attention de la volonté de dénonciation en se servant expressément de ce parler auquel s'identifie aisément la population générale qui a fait ses humanités jusqu'à un certain niveau qui leur permet de lire, de s'exprimer et de se comprendre en dépit des mauvaises prononciations, des constructions syntaxiques

<sup>220</sup> En lingala, langue du Congo « Mopekissa » veut dire « Censeur ».

<sup>221</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, pp. 10-11.

décousues, des erreurs grammaticales mais tout à fait compréhensibles. L'alphabétisation a en effet beaucoup facilité la communication entre les différents membres de la société, à la connaissance et à la découverte de l'Autre. La langue française a énormément contribué à la circulation des mots, des idées, au tissage de réseau et surtout elle a favorisé l'émergence d'une conscience commune. Les différentes ethnies peuvent communiquer et se comprendre à travers le français, si tordu soit-il. Le français de la rue unifie plus que celui de certaines personnes au niveau d'étude plus poussé.

Le roman ruse avec le pouvoir à plusieurs niveaux tant sur le paratexte que sur la langue utilisée par les personnages. D'abord, il y a ce « sérieux avertissement » tout au début du texte de Lopes, message d'une pseudo-censure qui court-circuite toutes les critiques envers le roman. L'écrivain convoque ensuite des clichés et des stéréotypes pour mieux les disqualifier et obliger ainsi, par la même occasion, le lecteur à saisir le discours à double sens, l'ironie, cette parole qui renverse pour mieux les révéler. Ce qui permet de saisir que la remise en question du roman par cette autorité grandiloquente n'est pas crédible. Le lecteur met en doute spontanément la validité du discours du pouvoir politique, car dès que celui-ci prend la parole son incompetence, sa non-maîtrise des signes se révèlent. L'ironie participe de la contestation de ce langage et du ton sérieux que le pouvoir adopte. Tout l'effort de persuasion tombe à l'eau avec cette volonté de formulation d'assertions péremptoires.

D'ailleurs, il n'est même pas besoin de tourner autour du pouvoir pour comprendre l'ignorance des censeurs, le narrateur lui-même se charge de le noter. C'est bien le cas chez Sony Labou Tansi. Dans *La vie et demie*, on peut prendre cet exemple pour illustrer cette violence physique et aveugle du pouvoir sur les écritures que les censeurs bornés et ignorants s'empressent de mettre au feu. Le narrateur invective contre certains fonctionnaires qui ne sont

recrutés que pour leur obéissance aveugle aux ordres reçus et à exécuter sans discernement, car ils ne savent même pas lire. Sous prétexte qu'un certain nombre de tracts sur lesquels était mentionné le mot enfer avaient été déversés par l'opposition sur le lit du dictateur Jean-Oscar-Cœur-de-Père, celui-ci donne l'ordre de brûler tout document, tout bout de papier :

On avait brûlé des tonnes et des tonnes de livres, des millions de tonnes-  
des livres nationaux, étrangers, religieux, artistiques, scientifiques, on  
brûla monuments et œuvres d'art. Au fond, les censeurs n'ayant pas le  
temps de tout lire (certains fonctionnaires du ministère de la Censure ne  
savaient pas lire), ils brûlaient tout ce qui leur tombait sous les yeux. [...]

La guerre contre le livre dura neuf ans, neuf mois et onze jours. On brûla  
toutes les œuvres musicales qui portaient – ou y faisaient allusion – le mot  
« enfer ». <sup>222</sup>

Le pouvoir étatique avec sa censure comme le contre-pouvoir incarné par cette nouvelle forme d'écriture sont simultanément représentés. Et cette représentation simultanée permet de voir, de comparer le fonctionnement de l'un et de l'autre en même temps. Ce qui sollicite la complicité du lecteur qui participe à la ruse de l'écriture qui met ainsi en évidence le double jeu du texte à l'intérieur du texte lui-même, son aptitude à dissimuler une intelligence pratique de dénonciation de la violence du pouvoir.

Le chiasme sémantique affiché en ouverture comme titre du roman -- *Le pleurer-rire* -- trouve suffisamment d'échos, ne serait-ce qu'au travers de la relation entre Maître et Tonton le patron, des appellations qui font beaucoup penser à *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot dans une relation intertextuelle infinie. Il apparaît que le véritable maître du discours ici, comme

---

<sup>222</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 134.

le dit en filigrane son surnom, est bien celui qui a le pouvoir de l'expression et exerce bien l'art de la parole avec beaucoup d'aisance. Tandis que son patron, Tonton Bwakamabé, lui, reste sans cesse ridiculisé, tourné en dérision par son employé, Maître-d'hôtel, qui prend du plaisir à souligner ses erreurs de prononciation, ses emplois fautifs de tel ou tel mot, les contresens. Le type de discours que le narrateur accorde à ses personnages comme les commentaires qu'il glisse dans le récit aboutissent à une trivialisation radicale des actions et des propos du personnage censé être le plus érudit, le plus fin et le plus compétent. L'amplification considérable du style défectueux, du ton burlesque et de la façon particulière d'un personnage, si puissant soit-il ou quelque importante que puisse être sa fonction, contribue à le démystifier aux yeux du lecteur. Pour preuve, dans le bureau présidentiel de Bwakamabé, lors de cet entretien pour faire de lui son cuisinier personnel, Maître-d'hôtel rapporte ce qui suit :

Et il se lança dans une longue explication pour bien me convaincre qu'il connaissait parfaitement et mon père et ma mère et leurs pères et leurs mères, qu'il savait que les uns étaient originaires de Libotama et les autres de Kinassi, qui n'est qu'à dix kilomètres du premier. Il haussa les sourcils.

- Nous sommes donc bien des compatriotes, Maître.

J'acquiesçai encore. Mais qu'on me comprenne bien et qu'on ne me juge pas trop vite. Un subalterne comme moi ne pouvait pas se mettre dans un bureau aussi solennel pour infliger un cours à un président. Je ne pouvais pas lui expliquer que pour moi, si habitué, avant même l'époque de Mme Berger, à chercher les mots dont je n'étais pas sûr dans le dictionnaire, un compatriote était...<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 33.



Ou mieux encore, le discours du pouvoir, en plus de présenter un contre-sens tout à fait évident, se trouve raillé par le narrateur et tous les gens de la cité. On ne découvre les propos de Tonton sous la présentation ironique qu'en donne Maître d'hôtel. Ou à la limite, s'il lui donne la parole, c'est pour l'invalider aussitôt :

Le vieux se leva pour allumer son poste.

Qu'est-ce qu'il a encore à raconter ?

C'était effectivement la voix qui savait différencier les *é* des *è* [...]

Agence France-Presse, ouvre tes oreilles grandes comme celles du lapin, sinon tu auras des oreilles d'éléphant. Longtemps après, Moundié citera cette phrase chaque fois que, tous feux baissés, les murs intérieurs chuchoteront les anecdotes sur les bouffonneries du chef, [...] <sup>224</sup>

Le travestissement burlesque de cette figure de l'État joue pleinement son rôle de désacralisation et de manipulation irrévérencieuse. Le discours du chef de l'État devient par le truchement du narrateur objet de moquerie et de détournement de sens. En d'autres moments beaucoup plus intenses de la contestation, l'opposition, malgré la faiblesse matérielle ou physique à contrer la force de frappe des autorités aux aguets, parvient, en rusant, à faire circuler son message de révolte.

On ne se réveillait plus sans trouver les rues de la capitale jonchées de tracts exigeant des élections libres et traitant Bwakamabé de noms d'oiseaux, de poissons et d'animaux de la savane. Du moins ceux qui se réveillaient tôt, car les services de Monsieur Gourdain, bien avant ceux de la voierie, nettoyaient le sol macadamisé du Plateau, comme le sol boueux

---

<sup>224</sup> *Ibidem.*, p. 222.

de venelles de Moundié. [...] D'autres tracts se réclamaient de tendances avant-gardistes proclamant que les militaires ne pouvaient gérer correctement un État et feraient mieux de rentrer dans leurs casernes pour laisser la place aux « forces vives, véritables représentantes des masses fondamentales ». Les citoyens matinaux trouvaient ces appels collés sur les murs, [...] il y en avait sur les troncs d'arbres, dans les boîtes à lettre et dans les W.C. publics.<sup>225</sup>

Cette présence du signe que le pouvoir cherche par tous les moyens à éliminer ne cesse de proliférer un peu partout. Et l'écrivain semble prendre plaisir à ce jeu qui consiste à le faire apparaître partout et l'appliquer dans les endroits où l'on s'y attend le moins. En agissant ainsi au détriment du Pouvoir, la stratégie de l'écrivain prend toute son importance dans la ruse contre la censure et la violence à exorciser. Ce n'est donc que par la détermination et la ruse que les opposants parviennent à faire passer leur message de contestation jusque dans les endroits les plus intimes, les plus gardés en dépit du système de surveillance et de la vigilance des autorités en charge de la régulation ou de la censure.

Par cette stratégie d'écriture, le romancier africain contemporain, en complicité avec le destinataire, le lecteur potentiel de son ouvrage, parvient à déconstruire et décomposer pièce par pièce cette grande machine, ce complexe mécanisme du pouvoir. En s'accaparant de « la ruse qui se tisse dans l'ombre de la production et de la hiérarchie, [et qui] appartient à la sphère du pouvoir et de l'autorité »<sup>226</sup>, l'écrivain et le lecteur, indépendamment de la volonté du pouvoir politique en place, s'introduisent dans les places secrètes, dans les lieux de décisions les plus

---

<sup>225</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 110.

<sup>226</sup> Pierre Joseph Laurent, « Lieux et non lieux de la ruse dans la société mossi » dans *Les Raisons de la ruse- une perspective anthropologique et psychanalytique*, Paris, La Découverte /M.A.U.S.S., 2005, p. 130.

secrets ou élevés et deviennent ainsi maîtres de la situation. Il est tout à fait remarquable comment ce géant de la dictature se discrédite et se disloque morceau par morceau grâce à cette esthétique d'écriture du refus qui se caractérise par une mise à distance de l'énonciation, par l'aptitude à lire entre les lignes, par cette sorte de dissimulation transparente dont l'ironie peut être considérée comme la figure de proue. La représentation du pouvoir étant manifestement la dominante du roman africain de notre corpus, on peut constater à quel point ce pouvoir est miné de l'intérieur, à quel point également la narration exhibe pour mieux détruire, pour tourner en dérision ce colosse aux pieds d'argile qu'est le dictateur.

La méfiance en haut lieu n'a pas disparu du tout, la surveillance de près s'exerce encore dans toute sa rigueur, même si c'est de façon détournée. Parce que le pouvoir s'est rendu compte que les interdictions, les censures et toutes les autres stratégies adoptées jusque-là n'ont pas eu l'effet escompté, tout au contraire, plus la censure s'impose, mieux les œuvres indexées se vendent et se distribuent sous les manteaux : « 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 par l'exécuteur de la Haute Justice [...]. Mais une expérience aujourd'hui vieille de plus quinze ans nous a sagement détournés d'un tel excès. Les livres proscrits se vendent, sous le manteau, mieux que les bons »<sup>227</sup>. Ce n'est plus la même configuration qui prévaut dans cette société postcoloniale. Alors bien que la censure soit exercée encore dans toute sa rigueur, nous assistons tout de même ici à une autorisation de publier ce que l'on veut à la seule condition que l'autorité de régulation puisse laisser sa marque d'appréciation de l'œuvre dès les premières pages de l'ouvrage pour sanctionner le contenu sans contestation aucune. Il n'en demeure pas moins qu'à un certain moment très fort de la contestation du pouvoir par les penseurs, l'État n'hésite pas une

---

<sup>227</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 9.

seule seconde à user de la force pour museler, emprisonner, torturer les récalcitrants et brûler leurs productions écrites. C'est bien le cas de ce professeur au surnom révélateur « Spinoza » qui a été emprisonné et torturé pour avoir osé enseigner dans ses cours que Dieu n'existe pas et que les rapports sexuels étaient aussi importants que les mathématiques. Le pouvoir l'accuse de propager parmi les jeunes des idées subversives et d'être à la tête de cette bande d'activistes qui éparpillent un peu partout dans la ville des tracts insultants.

L'on mit la main sur un jeune professeur de philosophie dont la chevelure évoquait les toques russes et qui inquiétait surtout par ses cours où il osait affirmer que Dieu n'existait pas et que *la chose-là* était aussi important que les mathématiques et qu'elle méritait toute une éducation. C'était une figure bien connue de la capitale et surtout de Moundié où les jeunes l'appelaient Spinoza. [...] Evidemment, à l'occasion de l'affaire politique, les Oncles déclarèrent que c'était à prévoir et que si l'on avait pris au sérieux leurs plaintes contre ce franc-maçon vicieux, on n'en serait pas là. Spinoza se défendit comme un diable, répétant qu'on lui refaisait le procès de Socrate. Les policiers rapportaient ses propos en déduisant que l'homme-là était un « abruti », un « fou » et qu'il fallait trouver le Socrate-là, si l'on voulait vraiment connaître le fin mot de l'affaire.<sup>228</sup>

Ce qui prête à sourire ici au lecteur, même si la situation tragique de ce jeune professeur sympathique surnommé « Spinoza » pour ses enseignements philosophiques ne laisse aucun doute, est l'ignorance totale des policiers chargés de l'enquête et qui cherchent à arrêter Socrate pour lui faire son procès. Tandis qu'ils qualifient le professeur de fou et d'abruti, ils exposent

---

<sup>228</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 110.

leur incompetence et leur ignorance de toute cette affaire dont ils ont été chargés de diligenter par leurs supérieurs. Ils sont en fait comme des marionnettes aux ordres d'une puissance à laquelle ils obéissent aveuglément. L'effet comique ou plutôt tragi-comique résulte ici du choc que produit l'insertion des propos ineptes des policiers chargés de l'enquête qui croient fermement à l'existence tangible quelque part dans la ville de ce personnage historique. Ils ne comprennent rien du tout de cette allusion au fameux procès de Socrate, ce philosophe de l'antiquité grecque, et estiment « ..., qu'il fallait trouver le Socrate-là, si l'on voulait connaître le fin mot de l'affaire » (110)

En plus de cette complicité entre lecteurs et narrateur qui tourne en dérision l'autorité de l'état, il y a cet autre aspect de l'effraction violente que ce pouvoir effectue dans les œuvres des romanciers pour tenter de les mettre à l'index d'une certaine façon. Etant donné que leur interdiction ne fera que raviver l'intérêt et la curiosité des lecteurs pour ces œuvres qui s'écouleraient beaucoup plus alors sous le manteau, le pouvoir s'arroge le droit d'estampiller les ouvrages avant leur publication. C'est la raison pour laquelle ces écrivains contemporains, parodiant cette intrusion violente et catégorique des autorités dans l'œuvre de l'auteur, s'empressent de mettre tout au début de leurs ouvrages une pseudo-censure « sérieux avertissement » pour donner aux lecteurs l'idée que le pouvoir se fait de ces écrits, mais libres à eux, lecteurs, d'en faire une opinion tout à fait personnelle, de l'interpréter comme ils le veulent, s'il le faut, en confrontant la perspective du narrateur et celle des autorités. Peut-être aussi qu'il est une façon de mettre en garde le lecteur circonspect et en particulier les autorités que leurs œuvres sont bien loin de vouloir promouvoir le libertinage ou la révolte. La méfiance en haut lieu n'a pas disparu. Encore, de façon curieuse, ce sérieux avertissement dans le roman *Le pleurer-rire* renvoie presque mot pour mot à cette nouvelle lettre émise contre les lettres

philosophiques de Voltaire. En effet, on peut lire dans ce cachet un arrêt du Parlement du 3 mai 1734 qui commande de « brûler le livre au pied du grand escalier du Palais, comme scandaleux, comme contraire à la religion, aux bonnes mœurs et au respect dû aux puissances. »<sup>229</sup> Ce livre n'est rien d'autre que celui des *Lettres anglaises* ou *Lettres philosophiques* de Voltaire.

#### SERIEUX AVERTISSEMENT

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 par l'exécuteur de la Haute Justice, comme contenant des expressions et imputations téméraires, scandaleuses et injurieuses à la Haute Magistrature en général à l'africaine en particulier.<sup>230</sup>

Il en est de même avec *La vie et demie* de Sony Labou Tansi également qui a un avertissement dès le début de son roman. « AVERTISSEMENT. La vie et demie, ça s'appelle écrire par étourderie. Oui. Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir »<sup>231</sup>.

Avec un discours ferme et un vocabulaire que ponctuent les termes de censure, obéissance, rétractation, obsession, nous comprenons comment le pouvoir s'arroge le droit de réguler, de ciseler à sa guise les hommes et les écrits comme pour les insérer dans un moule qui lui convient et lui est bénéfique. Et cela, parfois si nécessaire, en usant de la violence dont il s'est également attribué le monopole, au mépris des droits de l'homme, du citoyen que cet État prétend servir. Grâce à la ruse des auteurs, nous assistons à la démonstration d'un extraordinaire tour de passe-passe par lequel le pouvoir exhibe sans le vouloir ou le savoir sa propre démarche tordue,

<sup>229</sup> Conformisme et Pensée libre dans la littérature Française, 3eme partie, Paris, Institut Supérieur, 2006, p.33

<sup>230</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 10

<sup>231</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 9.

injustifiée de tenter de régler l'interprétation des productions romanesques sur ses propres intérêts à lui, le pouvoir. Pouvoir qui est entre les mains d'une région ou d'une tribu, comme on l'a signalé plus haut.

L'arme la plus dangereuse dont disposent alors les intellectuels, les penseurs pour introduire un changement dans la société reste l'écriture. Le pouvoir est bien conscient que le lieu romanesque est un espace de camouflage où l'auteur recourt à des subterfuges, à des déguisements pour exprimer des idées et des sentiments. Alors le pouvoir, qui a intérêt à ce que les choses restent telles qu'elles sont, ne manquera de se servir de tout prétexte pour empêcher ce changement. Le roman devient ainsi facilement aux yeux du pouvoir, un objet de réprobation. Il est instantanément pointé du doigt et déclaré frivole à cause de ces sujets qu'il aborde et qu'il est également accusé de se complaire dans la chimère et des mœurs légères d'une frange de la société dévergoncée. Surtout que l'alphabétisation aidant, une bonne partie de la population s'intéresse aux écritures, à la lecture, ce qui facilite la communication, la dissémination des idées dans cette société postcoloniale qui s'urbanise de plus en plus. Les veillées nocturnes autour d'un feu de bois sont remplacées par les lectures avec la scolarisation croissante des populations. C'est pour cela que l'on disait plus haut que du griot-conteur au public-auditeur, on est passé à l'écrivain particulier qui manie les deux pratiques (tradition et modernité) au lecteur également initié à ces deux univers. Et le roman se prête parfaitement à cette multitude de formats, de signes et d'écriture. En effet, le roman, certes d'importation européenne, s'adapte à merveille aux manipulations et transformations que ces auteurs africains y pratiquent pour toucher le public. La langue française autrefois soupçonnée d'être au service du colonisateur pour mieux dominer le colonisé est domptée, maîtrisée, renversée de sorte qu'elle sert plutôt ce dernier dans

ses rapports avec ses compatriotes mais aussi avec l'étranger, l'autre semblable quel qu'il soit.

Comme l'avoue Henri Lopes lui-même :

Je trouve pour ma part, heureux, que Senghor et Césaire se soient exprimés en français. Sinon, je n'aurais jamais pu les lire et jamais ne se serait déclenchée en moi cette révélation grâce à laquelle s'est produite la découverte de mon identité et de ma vocation d'écrivain. C'est par un texte français qu'a débuté ma décolonisation mentale.<sup>232</sup>

C'est ainsi que l'on peut dire que la forme romanesque a permis un autre type d'appropriation, de ruse face à la censure et à la violence du pouvoir. L'appropriation de la langue française par ces personnages issus du bas peuple permet d'effectuer un jeu de manipulation afin de ruser tant avec la composition de l'intrigue qu'avec l'énonciation ironique à l'encontre du pouvoir.

Une lecture quelque peu attentive des œuvres, même celle pratiquée avec des œillères par les censeurs, révèle chez nos écrivains des Indépendances une constante préoccupation, une nette volonté de se démarquer de leurs univers, des personnages eux-mêmes et des événements pour ne pas céder au lyrisme qui caractérise bien certains écrivains quand il s'agit d'évoquer un passé glorieux. Car toujours dans ce « Sérieux avertissement », le directeur de la Censure ne manque pas de remarquer à juste titre cette distanciation qu'il met en évidence :

Nous soupçonnons même son auteur d'être un Blanc ayant eu la chance de vivre quelques séjours en Afrique. Un Africain digne de ce beau nom n'aurait jamais osé rédiger semblable chiffon. Un fils véritable de

---

<sup>232</sup> Déclaration faite au Québec en 1987 et citée par Pierre Soubias, « *Entre langue de l'autre et langue à soi* » dans *Francophonie et Identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 127.



l'Afrique ne décrirait pas avec autant de détachement son milieu et son époque.<sup>233</sup>

C'est avec cette mise à distance que ces auteurs observent dans leurs récits que l'on en vient à aborder l'esprit critique envers soi et envers les autres.

---

<sup>233</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 11.

## B) Esprit critique envers soi et envers les autres.

Quand on parle d'esprit critique, il est d'une importance capitale de souligner d'emblée ce que veulent dire les mots « esprit » et « critique ». Le mot « esprit » sous-entend un état permanent, une sorte de caractère de l'individu qui est toujours à l'œuvre dans toute circonstance ; « critique » provient du grec « kritikos » qui signifie « capable de juger, de discerner ». En un mot, par esprit critique, nous entendons cette faculté de l'individu de poser ce regard apte à déchiffrer, décrypter les phénomènes qui se passent sous ses yeux ou qu'on lui rapporte de sorte que l'être humain puisse en faire un jugement objectif et personnel.

Dans cette partie, il sera question de l'analyse du regard que l'on porte sur soi et les autres. Cette attitude envers autrui est teintée par la perception que nous nous faisons de la catégorie sociale à laquelle il appartient, plutôt que pour les qualités intrinsèques de cet individu. Les images toutes faites de la société, de la collectivité, qu'on le reconnaisse ou non, sous-tendent les réactions et les comportements de chacun d'entre nous. L'esprit critique dont il est question ici se trouve, faut-il le dire, facilité par le cosmopolitisme ambiant, les voyages, les échanges de plus en plus fréquents entre différents milieux, par la relativité du jugement également devenu élément fondamental dans la nouvelle façon de penser. L'intérêt des œuvres à l'étude réside dans les efforts des auteurs pour transcender les clivages arbitraires, complaisants, établis par une société ignorante et superstitieuse. Et c'est précisément là que la philosophie des Lumières est pleinement convoquée par nos auteurs francophones subsahariens afin de s'extraire de cette masse oppressante des préjugés, de cet esprit majoritaire pour penser autrement, quitte à être mis à l'index. « En très peu de temps toute la production artistique de la Katamalanasia entra

dans la clandestinité. Mais le Guide Providentiel nomma ses propres artistes à qui il assigna des missions définitives et définies »<sup>234</sup>.

Comme nous l'avons souligné plus haut, le pouvoir politique étant la représentation dominante dans tous ces romans de notre corpus, il convient de dire que le recours à l'histoire ou au passé africain, contrairement au mouvement de la négritude senghorienne, ne se fait pas dans le sens d'une idéalisation du passé ni d'une délectation ou d'une complaisance.

Aujourd'hui, l'élite dirigeante met toujours son intérêt personnel au-dessus de l'intérêt général qu'elle prétend servir. Elle n'hésite pas à fouler aux pieds le peuple pour se maintenir au pouvoir et perpétuer ainsi sa domination et ses privilèges, en collaborant s'il le faut avec les puissances étrangères qui lui fournissent des armes sophistiquées utilisées contre la population. Dans les ouvrages à l'étude, les auteurs font jouer des personnages qui, par le côté spectaculaire de leur apparition et de l'impact de leurs paroles sur le lecteur, rappellent celui du conteur dans la tradition orale qui interpelle, bouscule son auditoire. Ces personnages sont étroitement liés, intégrés à la narration au point qu'ils se présentent comme des sortes d'embrayeurs, car ils se considèrent à la fois comme juge et « porte-parole d'une société dont il analyse les comportements »<sup>235</sup>. Ils deviennent ainsi des « éveilleurs de conscience ». On peut y lire cette analyse pertinente de ce proche collaborateur de Bwakamabé qui était bien au courant de toutes les rivalités et tractations au sommet :

Le coup d'État du colonel Haraka constitue une tragédie capitale dans l'histoire du Pays. [...] Ma position auprès de Bwakamabé et mes relations avec Yabaka me permettent cependant de témoigner avec autorité dans cette affaire. [...] Haraka, de son côté, était déçu par la politique

<sup>234</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 79.

<sup>235</sup> Philippe Hamon, « Pour une sémiologie du personnage » dans *Littérature no 6*, Larousse, 1972, p. 90.

du « maréchal ». Très lié aux Occidentaux et à certains groupes d'affaires, il caressait secrètement l'espoir d'installer un régime dictatorial où l'équipe gouvernementale serait exclusivement composée de militaires. [...] J'ai vu, sur ce point, des documents incontestables. [...] En un mot, son orientation n'était pas fondamentalement différente de celle de Bwakamabé. L'un et l'autre n'envisageaient rien de mieux que la perpétuation du modèle néocolonial. La contradiction était dans le style.<sup>236</sup>

Tous ces dirigeants qui se sont succédé au pouvoir à un rythme infernal de coups d'État et d'assassinats politiques sont pareils dans leur obsession de l'exercice du pouvoir. Leur seul souci est d'exploiter les ressources du pays pour leur intérêt personnel. Le personnage au regard perçant et analytique est celui-là qui parvient à montrer le décalage entre les propos du pouvoir et la réalité des faits sur le terrain.

Les écrivains dénoncent cette fausse logique dont se vantent les dictateurs, à savoir qu'ils sont des hommes d'action, des dirigeants pragmatiques et non des théoriciens, contrairement aux intellectuels ou penseurs. Pour provoquer une surprise en même temps que la réflexion et la remise en question des idées reçues, le narrateur souligne les décalages, telle la distorsion entre le fait d'agir dans la hâte avant d'avoir pris le temps de réfléchir, ou celle de bien saisir la situation afin de trouver la meilleure façon d'aborder au problème donné et le résoudre. C'est l'ironie qui s'opère ici comme arme efficace pour critiquer puisqu'elle permet la mise à jour d'anomalies et d'incohérences dans la façon de procéder du pouvoir, surtout si ce pouvoir est entre les mains d'hommes autoritaires qui n'ont cure de pensées extérieures ou différentes des

---

<sup>236</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, pp. 180-181.

leurs. La confrontation implacable et sans merci entre l'intellectuel et le militaire se déploie dans toute sa rigueur en vue de décider lequel des deux est mieux placé et compétent pour diriger les affaires du pays. En donnant ici la parole au dictateur qui vilipende l'intellectuel, le narrateur cherche à mettre en relief la contradiction qu'il y a entre la réalité des faits et les revendications du président dictateur.

Tous ses collaborateurs, des bureaucrates. Tous les fonctionnaires, des bureaucrates. Tous les civils, des bureaucrates. Toujours enfermés dans leur bureau, à se les cailler sous les climatiseurs, s'imaginant que tout allait bien dans le Pays. A se demander s'ils ne le faisaient pas exprès, ces enfants de trottoirs. Eux, les militaires, ont besoin d'aller sur le terrain, pour se rendre compte. Contrôles physiques, si vous voulez. Tandis que les autres là... Au nom de Dieu, oualaï ! Il était seul. Ils ne se sentaient pas du pouvoir, eux. Sans lui, le Pays tomberait dans le chaos. Tous des incapables, à commencer par les intellectuels-là. Théorie, théorie, très fort, oui. Surtout avec les acrobaties de la langue d'autrui : le français, long, long, long-là. Mais pratique, mais action, zéro. Zéro, rond comme mon œil. Ah ! que deviendrait le Pays sans lui ? Hein ?

L'action c'est toute ma vie. [...]

L'ironie est manifeste dans la tonalité que le narrateur imprime aux propos de Bwakamabé. Toute la connotation de dévalorisation se distingue dans les lauriers que ce personnage imbu de lui-même se tresse tout en s'empressant de dénigrer, de jeter l'anathème sur les penseurs. Toute cette louange de l'action du militaire est aussitôt réduite à néant de l'intérieur par l'absence de concertation et de réflexion qui doivent précéder le mouvement, le passage à l'acte. Avec ironie,

la dimension pragmatique semble beaucoup plus valorisée que la dimension cognitive. C'est dire que les actions entamées, les actes posés n'ont d'importance que si le pour et le contre a été bien pesé et la réflexion effectuée. Le régime actuel, celui du dictateur, se vante d'être pragmatique et trouve de quoi noter sa différence par rapport aux autres soi-disant intellectuels et qui n'ont rien d'autre que la parole, des « blablabla » comme le dit bien, par moquerie, le dictateur lui-même : « -Avec moi sera pas comme avant. Avec moi, plus de blablabla. De l'action, de l'action, de l'action et toujours de l'action. Tout le monde va marcher. An, di, an, di, an, di, an... c'est l'action qui comptera »<sup>237</sup>. A travers ces mots se dénote clairement l'esprit du régime avec des ordres à exécuter sans réfléchir, une marche forcée vers une destination inconnue ou non précisée à l'avance. Il ne peut y avoir qu'un seul chef auquel tout le monde va obéir au doigt et à l'œil. Ces nouveaux dirigeants se considèrent comme meilleurs que tout le reste de la société qu'ils mettent dans le même panier, tandis qu'eux, s'installent confortablement sur un piédestal, ce qui prouve leur folie de grandeur, leur volonté de se mettre au-dessus du commun des mortels par tous les moyens. Ils se considèrent en fait comme investis d'une mission divine, ce sont des messies, des gens choisis parmi les meilleurs pour venir à la rescousse de ce pays en dérive. L'opposition est claire et nette entre eux, les militaires qui sont dans l'action, le tangible, le concret, et tout le reste de la population (civiles, bureaucrates, fonctionnaires, ou simple citoyen) qui n'est qu'un tas d'ignorants et des moutons qu'il faut guider. C'est bien peut-être de là que provient ce fameux titre d'une grande occurrence « Guide Providentiel », de « père de la nation », que tous ces dirigeants se donnent tour à tour à chaque fois que l'un d'entre eux parvient à s'accaparer du pouvoir par la force des armes, particulièrement dans *La vie et demie* de S. L. Tansi où il y a bon nombre de ces personnages où une boisson est exclusivement faite

---

<sup>237</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 35.

pour eux : « Le Guide Providentiel commençait toujours ses repas par deux doses d'un alcool fabriqué à l'intention des guides ». <sup>238</sup>

Bien que le pouvoir traditionnel soit tombé en décrépitude depuis la période coloniale, il n'en demeure pas moins qu'il subsiste encore des traces dans tous ces romans où le narrateur rapporte des circonstances où les dictateurs, pour convaincre de leur authenticité et légitimer leur prise de pouvoir, font appel aux représentants traditionnels qui les intronisent. Le regard que porte le narrateur sur cette invocation de la tradition ou du choix des mannes, des ancêtres permet de déconstruire cette pseudo-authenticité et de dévoiler toute la supercherie de ces potentats usurpateurs et cruels.

C'était toute la tribu des Djabotama. Quand je dis *toute* la tribu, il s'agit d'un abus de langage, car aucun homme politique n'a jamais réussi à régler tous les problèmes que peut poser sa tribu. Il n'en soulage que certains et en satisfait bien moins encore. Ainsi de cette nuit, tous les convives autorisés à franchir sans bristol les grilles de l'ancien palais des gouverneurs étaient les Djabotama les plus connus. [...] Mais, bien entendu, aucune tribu n'avait été mêlée à la cérémonie. [...] Puis le silence redescendit, la voix d'un prêtre proclama le nom de Bwakamabé Na Sakkadé trois fois et la foule répondit : - Nous le voulons. Nous le voulons. Nous le voulons. [...] Tonton, conduit par la main, fut placé devant un autel recouvert d'une peau de léopard, sur laquelle reposaient un tambour, une queue de lion, symboles de la force et de la toute-puissance, ainsi qu'un collier qu'on dit formée de dents humaines.[...] Tonton

---

<sup>238</sup> Tansi, *La vie et demie*, p. 17.

s'agenouilla devant l'autel, entre deux haies de féticheurs, pour prêter le serment par lequel il s'engageait à garder bien fidèlement ce que doit un chef Djabotama.<sup>239</sup>

On voit bien que la flèche qui est décochée par le narrateur à cette pseudo-authentification se trouve dans le fait que c'est une cérémonie d'investiture traditionnelle à huis clos où seuls les membres de la communauté triés sur le volet sont autorisés à assister. Il s'agit bien d'une attaque acerbe contre cette gestion des affaires publiques qui reste entre les mains des membres privilégiés d'une tribu exclusive. C'est une dénonciation de ce que certains critiques ont nommé à juste raison « le tribalisme » pour ne pas dire népotisme. « Tu connaissais mes difficultés quand le cousin Bertanio est parti de la Banque du Peuple pour le Développement, quand ils ont donné sa place à Belampire. Quand j'ai failli me suicider, quand j'ai compris que même le suicide, c'est pour les courageux, pas pour nous les lâches » (35). Le narrateur donne au lecteur accès à la confession, à la pensée profonde et nostalgique de ce fonctionnaire qui a perdu ces avantages après le coup d'État. Car, comme la roue de la fortune qui tourne au gré des putschs, les fonctionnaires sont remplacés en fonction de celui qui est aux commandes avec ses proches. Des pensées qui témoignent bien de la couardise des dirigeants et de leur caractère opportuniste :

L'homme pensait à ce bon vieux temps où le prédécesseur de Chiaboulata l'avait fait ministre de la Santé publique. C'était cette époque amusante où lui ne savait pas comment ça se passe. Il avait été servi par la belle curiosité tribale. Rapidement son ami Chavouala de l'Éducation nationale lui apprit à tirer les trente-huit ficelles d'un ministre. « Ta situation est payante. Tu dois savoir te débrouiller... » Les routes allaient dans trois

---

<sup>239</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 46.



directions, toutes : les femmes, les vins, l'argent. Il fallait être très con pour chercher ailleurs. Ne pas faire comme tout le monde c'est la preuve qu'on est crétin. « ...Tu verras : les trucs ne sont pas nombreux pour faire de toi un homme riche, respecté, craint. Car, en fait, dans le système où nous sommes, si on n'est pas craint, on n'est rien. Et dans tout ça, le plus simple c'est le pognon. Le pognon vient de là-haut. Tu n'as qu'à ouvrir les mains.<sup>240</sup>

L'autre légitimité discréditée que ces dictateurs revendiquent réside dans ce qu'ils appellent « la démocratie à l'africaine » où l'entreprise de « paternalisation » joue pleinement. C'est pour cela que ces dictateurs se plaisent à répéter à l'envi ces qualificatifs : « père de la nation », de « Guide », de « chef suprême ».

Pour conserver le pouvoir, le président rejette la démocratie, le vote sous prétexte que c'est un héritage de l'Occident et que lui, le dirigeant autoproclamé de la société, se considère comme le père au beau milieu de sa famille dont aucun membre n'a besoin d'isoloir pour donner son avis sur le responsable des affaires de la société.

Le vote était une hypocrisie de la mentalité blanche. Dans une famille saine, il ne pouvait pas y avoir d'enfant qui voulut commander à la pace du père. Et si c'était un véritable membre de la famille, pas un serpent ou un esclave, il n'avait pas peur de faire connaître son désaccord. Il le déclarait ouvertement. [...] il ne fallait pas favoriser *la fausseté*. Contraire à l'éducation des ancêtres, contraire. De quoi aurait-il eu peur, un tel fils ? De quoi, n'est-ce pas, si ce qu'il disait à son père était juste ? Hein ? [...]

---

<sup>240</sup> Tansi, *La vie et demie*, pp. 33-34.

c'était une malpropreté qui irriterait son pauvre vieux papa. Or que le Pays, c'était une grande famille. « Moi, je suis le papa, vous, vous êtes mes enfants. Tous les citoyens sont 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. » [...] Abandonner la désignation des guides de la communauté à une mise indéfinie, c'était renoncer à ce sens inné des responsabilités qu'ont ceux qui se sentent une âme de chef. Lui savait qu'il était désigné par l'Eternel, qu'il serait sacrilège de vouloir le mettre en balance avec une populace armée de bulletins de vote. Il ne saurait *dès lors* (à force de lire cette expression dans les discours qu'on lui préparait, il l'avait lui-même naturellement adoptée) être question de céder le pouvoir à la canaille envoûtée par Satan.<sup>241</sup>

L'image d'un père entouré de ses enfants est fortement ancrée dans l'esprit de ces dirigeants de l'Afrique des Indépendances. Le narrateur rapporte les propos du dictateur s'adressant à la foule lors d'un meeting : « Il dit la joie du père de retrouver ses enfants. Il revendique et réaffirme ses racines. » (207). L'image ne peut plus être claire que le président considère toute cette foule venue l'acclamer comme sa progéniture à encadrer et à mettre sur la voie qu'il juge convenable. C'est bien cette figure du père qui tient par la main sa progéniture que ces auteurs, par leur remarques et critiques acerbes, cherchent à anéantir et inciter ainsi la population à s'éloigner de cette tutelle étouffante afin de jouir de cette véritable liberté de décider par soi-même, de se libérer de ce conformisme insensé et de découvrir d'autres possibilités que celles indiquées par

---

<sup>241</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 100.

quelqu'un d'autre de l'intérieur ou de l'extérieur de la communauté. Cette critique du conformisme est très remarquable dans *La vie et demie* où le personnage de l'état avoue à la belle Chaïdana qu'il cherche à séduire : « Pas de héros dans ce pays. Ici c'est la terre des lâches. Vous ne pouvez pas vous risquer à sortir des normes. Vous avez de la chance : vous êtes infernalement belle, il faut rendre au corps sa part de culte. Vous avez un corps, comment dire ça ? Farouche, formel » (27). En entendant ces propos de la bouche d'un personnage important de l'état, les lecteurs peuvent facilement se faire une idée du degré de soumission, d'assujettissement auquel personne n'échappe dans ce pays de dictature. Et le mot « lâche » jeté comme un défi à la figure du personnage, et par ricochet aux lecteurs, dans l'espoir de provoquer un sentiment de révolte, de rébellion face à cet état d'exploitation, de se libérer du joug du conformisme, de la servilité.

C'est la raison pour laquelle, malgré le doute qui peut habiter parfois le narrateur face aux ovations spontanées du peuple pour ce dictateur qui le brime et l'exploite, il garde toujours l'espoir de pouvoir bousculer cette population dans sa tendance à s'exciter lors des meetings organisés de temps à autre et d'applaudir pour toutes promesses débitées rien que pour cette occasion.

Qui oubliera l'entrée du maréchal Hannibal-Ideloy Bwakamabé na Sakkadé, président de la République, chef de l'État, père créateur du Pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à cite dans l'ordre hiérarchique sans en oublier un seul [...]. Les applaudissements fusèrent spontanément. Spontanément, je vous l'assure. Je l'ai vu, de mes yeux vu, j'y étais. Tonton est un dictateur, d'accord, mais le peuple aime l'applaudir, comme s'il avait besoin de lui. Pourtant, le jeune compatriote

directeur de cabinet, ancien élève de science Po, ne cesse d'affirmer que le peuple souffre de sa tyrannie ; que le peuple se réveillera, car le peuple aime la révolution et qu'il a des traditions de résistance à l'oppression ; que le salut du Pays réside dans le peuple seul ; qu'il n'y a pas de sauveur suprême<sup>242</sup>

Cela nous amène ainsi à cette autre critique tournée vers la population elle-même. Et cette autre critique la population elle-même a pour but de la secouer de tous ces carcans, de ces pensées fatalistes qui les empêchent de bien se servir de leur propre entendement et de décider par elle-même ce qu'elle juge ou estime meilleure pour son bien-être. C'est comme si le narrateur pour parvenir à ses fins, il n'hésite pas, s'il le faut, de violenter le peuple, de le bousculer énergiquement par des mots injurieux afin de le piquer à vif dans sa dignité, dans sa sensibilité ou son égo, s'il lui en reste encore un peu. Aucun mot n'est de trop dans ce harcèlement pour sortir la population de sa torpeur, de sa léthargie :

Des fourbes, oui. Surtout face à nos bons nègres. Naïfs et cons comme ils sont. Vont pas se méfier, vont tout accepter et quand ils s'en apercevront, ce sera trop tard. Baisés jusqu'à la tranche. Colonisés. Et comme il faut, cette fois. A en regretter notre colonisation pépère. Mais ce sera trop tard. Nous, on n'aura plus qu'à se la faire. Encore s'il n'y avait que Tonton ! [...] et puis ils ont besoin d'un Tonton. S'ils n'en avaient pas, il faudrait leur en inventer un que voulez-vous, ils ne comprennent que la chicotte. Malheureux à dire, mais c'est comme ça.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 87.

<sup>243</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 226.

Le style oral de cette citation truffée de mots désobligeants à l'égard de la population a pour fonction d'indiquer là où le bât blesse, de secouer cette masse passive et indolente et de remuer de fond en comble les mauvaises pratiques. Le lecteur qui en arrive à ce passage se sent vraiment pris à parti par le narrateur et après être un moment interloqué, l'introspection ne peut manquer de suivre comme conséquence logique de la pertinence de ces remarques sur son comportement à soi et celui de la société en général. Cela fait penser inéluctablement au crédo de la pensée des Lumières formulée par Kant. Ce fameux « *sapere aude* » oser penser par soi-même. Kant, en 1748, avait écrit en effet :

Les Lumières se définissent comme la sortie de l'homme hors de l'état de minorité, où il se maintient par sa propre faute. La minorité est l'incapacité de se servir de son entendement sans être dirigé par un autre. Elle est due à notre propre faute quand elle résulte non pas d'un manque d'entendement, mais d'un manque de résolution et de courage pour s'en servir sans être dirigé par un autre. *Sapere aude* ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières.<sup>244</sup>

Cette définition pourrait servir de point d'appui aux écrivains pour disséminer non pas un pessimisme sur l'état des choses dans la société comme le laissent croire certains afropessimistes, mais c'est plutôt pour insuffler un certain esprit critique et un optimisme fondamental sur la capacité de la raison humaine, de toute société de saper les conventions, les usages et les institutions qui contredisent la nature et la justice. Car cette population est bien consciente de la situation dans laquelle elle vit, elle exprime bien la différence en ces termes : « Hier, nos misères provenaient du Blanc qu'il fallait chasser pour que le bonheur

---

<sup>244</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 1994, p. 14.

vienne. Aujourd'hui, les Oncles sont partis et la misère est toujours là. Qui donc faut-il chasser » (23). Il en est de même dans le texte Tansi, on peut lire que, loin d'être dupe et dépourvu de sarcasmes, « Le petit peuple donna aux soldats du Corps autonome des intimes le nom de garde-culs. » (61)

Après avoir porté un regard critique sur quelques-uns d'entre eux, intellectuels ou penseurs en général, c'est ainsi que le rôle de l'écrivain se trouve apprécié à sa juste valeur. Car nous pouvons lire cette remarque de réprobation de Maître d'hôtel à propos des intellectuels proches du pouvoir qui opinent de la tête tout ce que dit le dictateur pour conserver les faveurs dont ils bénéficient. Dans une discussion avec le directeur de cabinet du dictateur, le personnage-narrateur Maître d'hôtel objecte :

Je rétorque à monsieur l'intellectuel que nous n'étions pas sérieux, nous les Africains, et spécialement eux, les intellectuels. De quel droit, nous qui vivons à genoux au Pays, un cri de protestation, quelquefois même en aidant le Guinarou dans son travail (suivez mon regard), [...] Et je doutai même que le jour où les intellectuels-là, avec tout leur appareil dialectique...<sup>245</sup>

Après cette critique des intellectuels, la part des choses est faite entre ces intellectuels qui sont passifs et complices des abus du pouvoir et ceux qui sont engagés ou « engageant » pour reprendre le terme du narrateur de *La vie et demie*. Et c'est bien précisément ce rôle d'éveilleur de conscience de l'intellectuel qui est exalté, magnifié comme digne et honorable travail d'éveilleur de conscience accompli à travers les productions romanesques. Loin d'être cet

---

<sup>245</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 260.

« ignoble mot d'engagement [...] qui sue une servitude dont la poésie et l'art ont horreur »<sup>246</sup>, il s'agit plutôt d'un engagement bien équilibré capable de porter un regard tant sur les autres que sur soi, et qui est sans complaisance aucune, encore moins de compromission.

---

<sup>246</sup> Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1947, p. 130.

### Conclusion :

Pour conclure cette partie, on ne peut s'empêcher de faire référence à Jean Paul Sartre encore une fois. Car Sartre a bien compris la puissance du verbe, sa fonction créatrice. Selon lui, parler, c'est agir. Ainsi d'un revers de main, toutes les accusations de ces dictateurs issus de l'armée qui s'empressent de mettre à l'écart la société et les penseurs sous prétexte qu'ils sont dans l'action et non dans le bavardage, sont balayées. D'ailleurs, tout en minimisant ou ridiculisant les paroles des penseurs et de la société civile ou de *radio-trottoir* pour reprendre l'expression du texte, ces dirigeants ne restent pas indifférents au pouvoir des productions romanesques. Ils prennent toutes dispositions nécessaires pour limiter les dégâts dévastateurs par des intimidations, des procès et des emprisonnements suivis de torture, des musellements de toute voix discordante. L'erreur serait de croire que « la parole est un zéphyr qui court légèrement à la surface des choses, qui les effleure sans les altérer. Et que le parleur est un pur témoin qui résume par un mot sa contemplation inoffensive. Parler, c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence »<sup>247</sup> écrit Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Il signifie qu'en nommant les choses, en leur conférant un sens, la parole ne laisse pas le monde inchangé. Le mot fait exister pour la conscience. Ce qu'on ne nomme pas n'a pas d'existence pour nous. Nommer consiste à tirer du néant, à faire venir à l'existence. « Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : il se voit » (29) la parole faire surgir le réel en le dévoilant d'une certaine manière. C'est bien ce que Sartre nomme « une action par dévoilement ». Une action dont on peut dire qu'elle accomplit un coup de force sur le réel. L'important réside dans le fait de nommer les choses, de les dévoiler, de les faire

---

<sup>247</sup> Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 29.



jaillir par les mots adéquats aux yeux de ceux qui semblent ne pas en être conscients ou plutôt préfèrent s'y accommoder.

On peut dire alors que la parole sert d'une certaine manière à résoudre les problèmes, de changer la situation qui prévaut. Ces romanciers francophones de notre corpus savent le risque qu'ils encourent en décidant de dire tout haut ce que bon nombre de la société pensent tout bas. A cause des punitions sévères, de l'ostracisme voire l'élimination pure et simple de la personne, les gens préfèrent adopter la politique de l'autruche. Au lieu de faire face à la réalité, si dure soit-elle, on observe plutôt une abdication de la société ; et on ne sait trop si c'est par instinct, par affection ou par désespoir qu'ils choisissent de garder le silence et sauvegarder ainsi le peu de tranquillité qu'ils ont.

Cependant de façon paradoxale, les textes abordent sans aucun remords des sujets les sujets les plus secrètement conservés mais connus de presque tout le monde. Cette citation de Abdoulwahab Medeb en donnent une parfaite illustration : « Mon écriture : qu'est-elle sinon littérature, approfondissant la part qui triture sédentaire, rituelle violence : dans écrire, il y a cri et rire. Ajoutez le sexe à dire par perfection du cri. »<sup>248</sup> La dénonciation de ces réalités quasi-muettes qui sont considérées comme un tabou dans la société constitue une transgression délibérée du pacte social de ne pas exposer sur la place publique ce qui se passe entre les murs. La loi du silence, l'omerta ainsi brisée par les écrivains qui se révoltent contre ce que l'on peut nommer, à la suite de Laurent Jenny, « le Père et sa loi »,<sup>249</sup> nous amène ainsi à la troisième partie de notre travail qu'est la transgression éthico-religieuse.

<sup>248</sup> Abdoulwahab Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 105.

<sup>249</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme » dans *Poétique*, No 27, Paris, Seuil, 1976, p. 258.

NB : le terme « Père » peut être entendu dans le sens de Dieu, celui du prêtre et celui du père biologique. Toutes ces acceptions sont en fait repérables dans les textes. En outre, les dictateurs se considèrent comme les pères de la nation tout entière, comme ils aiment à le dire sur un ton paternaliste.

## Troisième partie : transgression éthico-religieuse.

### Chapitre 1) Dionysos ou la part du diable.

Le siècle des Lumières a entamé l'époque moderne grâce à ce projet de société fondé sur la Nature et la Raison, initié par les philosophes. Tout autant que cette époque des Lumières a initié sur le plan philosophique, social et politique des changements majeurs qui ont abouti à un nouveau projet de société, nous constatons le même procédé mis en œuvre dans ces romans africains de notre corpus. Les bases d'un contrat social démocratique établies, la religion se trouve remise en question par un esprit critique fondé sur la Raison. Aucun domaine n'échappe à l'investigation ou à l'interrogation des auteurs. Ce qui implique la contestation ou la transgression des normes tenues en vigueur jusqu'à l'avènement de cet esprit qui tend à examiner de plus près toute affirmation ou idée reçue de la société du côté de la culture française comme du côté de la tradition africaine. Le fait de « passer outre » les limites qui entravent la pensée ou l'action d'un individu doué de sa faculté de raisonnement pour l'empêcher de piétiner un ordre, une loi ou des préceptes donnés comme sacrés par l'autorité politique ou religieuse.

Et la notion de transgression a une dimension à multiples projections. Nous mettrons davantage l'accent sur celui de la transcendance. Le divin est tourné en dérision non par absence de foi ou athéisme, mais plutôt par dépit, par révolte face au dogmatisme des esprits bornés qui n'accordent aucune importance aux autres sensibilités, à d'autres réalités de la condition humaine. Il est vrai qu'en plus de l'idée d'outrepasser, de franchir une frontière, s'ajoute une approche notionnelle controversée par la société antérieure. C'est ainsi que l'on peut dire que l'imaginaire de l'individu est formé, encadré et habitué à bien intégrer ce que s'invente comme limites morales et culturelles la société à laquelle il appartient ou du moins où il se trouve. C'est

la raison pour laquelle, nous avons intitulé cette partie la transgression <sup>250</sup> éthico-religieuse pour analyser en premier lieu la sexualité et la sacralité, ensuite examiner la dérision du système autoritaire. Le dionysiaque, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, peut servir soit à justifier un quelconque comportement, soit condamner une telle autre attitude selon la posture que l'individu choisit d'adopter. Aussi, allons-nous nous intéresser à cette jonction de la sexualité et de la sacralité.

---

<sup>250</sup> Si l'on se réfère au dictionnaire Nouveau Larousse illustré, Paris, Seuil, 1904 : nous pouvons lire que l'étymologie du mot transgression provient du latin *transgressio* qui signifie d'abord « violence, péché, faute » ; ensuite, « action de franchir, de traverser un espace », p. 38.

### A) Sexualité et sacralité.

Pour aborder la sexualité et la sacralité sous le prisme de la transgression, la figure de Dionysos nous a semblé la plus adéquate pour analyser la désobéissance, la violation des interdits. La mythologie grecque nous présente Dionysos comme issu de l'union d'un dieu immortel et d'une femme qui, elle, est mortelle. Le mélange du sacré et du profane, de la transcendance d'avec le terrestre, le divin à l'humain.

Il nous semble que tel qu'il est conçu dans l'imaginaire collectif, de par sa nature hybride et son excentricité, Dionysos resurgit et fait revivre ce penchant naturel des êtres humains à se diriger instinctivement vers ce qui fait leur bonheur. Dans les sociétés contemporaines, nous voyons à travers les récits qui nous occupent l'établissement d'un changement fondamental dans l'esprit des gens, en dépit des enseignements religieux qui tendent à contrôler la sexualité par la délimitation catégorique entre le sacré et le profane, entre ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. Le symbolisme associé à la figure de cette déité participe de cette tendance à la démesure et à l'ivresse de l'enthousiasme et de l'irrationnel. Cette conception dionysiaque de l'inspiration tumultueuse et délirante se trouve aux antipodes de celle dite apollinienne qui, selon les critères conformes aux tenants de la morale et d'un soi-disant « juste milieu ». Le dionysiaque prévaut sur la mesure, la sérénité et la suite logique. En s'appuyant sur cette notion fondamentale de Dionysos, la part érotique, principal moteur d'inspiration et fidèle à sa nature lascive, nous pouvons nous autoriser un rapprochement entre cette invitation de l'abandon de soi aux lois de la nature, au lieu de se contenir ou réprimer les besoins naturels, au nom de la raison ou d'une transcendance.

C'est ainsi que l'évocation de cette figure mythique nous permet de faire appel à ce postulat de Diderot qui lui fait dire que l'homme agit naturellement et nécessairement en vue de son bonheur. Et par conséquent la morale doit être le résultat de ce désir, pris collectivement. Toutes les entraves politiques ou religieuses ne devraient pour rien au monde éliminer cette tendance. Cette conception se manifeste de façon claire dans bon nombre de ses ouvrages qui soulignent son goût pour la transgression, par la hardiesse de sa pensée dans le domaine philosophique et littéraire. On peut citer particulièrement *Le supplément au voyage de Bougainville* où nous pouvons lire au chapitre trois, l'entretien d'Orou et de l'aumônier où le premier répond au second ce qui suit :

Les préceptes singuliers, je les trouve opposés à la *nature* et à la *Raison*, faits pour multiplier le crime et fâcher à tout moment le vieil ouvrier.[...]

Rien, en effet, te paraît plus insensé qu'un précepte qui proscrie le changement qui est en nous, qui commande une constance qui ne peut y être, et qui viole la nature et la liberté du mâle et de la femelle, en les enchaînant pour jamais l'un à l'autre, qu'une fidélité qui borne la plus capricieuse des jouissances à un seul individu, qu'un serment d'inmutabilité de deux êtres de chair, à la face d'un ciel qui n'est pas un instant le même, en face des antres qui menacent ruine, au bas d'une roche qui réduit en poudre, au pied d'un arbre qui se gerce, sur une pierre qui s'ébranle. Crois-moi, vous avez rendu la condition d'homme pire que celle de l'animal. [...] Hier, en soupant, tu nous entretenus de magistrats et de prêtres de je ne sais quels sont ces personnages que tu appelles magistrats et prêtres, dont l'autorité règle vos conduite, mais dis-moi sont-ils maîtres

du bien et du mal ? [...] Et malheureux comme je te vis, hier au soir lorsque je te présentais mes filles, et que tu t'écriais : « Mais ma religion, mais mon état ! » Veux-tu savoir, en tout temps et en tout lieu, ce qui est bien et mauvais. Attache-toi à la nature des choses et les actions où tes rapports avec ton semblable ; à l'influence de ta conduite sur ton utilité particulière et le bien général.<sup>251</sup>

En plus de cette invitation à répondre à l'appel de la nature qui est en chacun de nous, il y a le fait que la fidélité, tenue pour base fondamentale des relations entre l'homme et la femme, est subvertie grâce à la remise en question des préceptes de la religion. L'argument donné n'est pas facile à réfuter car il s'appuie sur la nature à laquelle l'être est invité à se conformer comme ultime référence pour justifier ses actions ou ses penchants. L'inconstance serait donc, d'après la logique de ce critère de la nature, la seule chose constante dans cette existence. Rien n'étant donné pour toujours, il serait donc injuste d'imposer une certaine unicité et linéarité à ces êtres et ce qui les englobe. La seule chose acceptable au regard de cette nature serait de recommander que chacun puisse jouir de cette liberté de faire comme bon lui semble tant qu'il se soumet aux lois de la nature et à l'intérêt général. Avec la raillerie et l'esprit critique dont il fait preuve dans son ouvrage intitulé *Libertinage et Révolution*, Patrick Nagy écrit ce qui suit :

Cette entente plus ou moins tacite entre philosophie et libertinage devient accord parfait sur un principe qui leur est commun : la primauté reconnue à la Nature. Telle est l'exigence fondamentale du rationalisme critique et plus encore du matérialisme naissant dans le domaine de la pensée et du gouvernement. Telle est également celle des auteurs libertins dans le

---

<sup>251</sup> Denis Diderot, *Le supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard, 1982, p. 48.

domaine des relations humaines et surtout des relations sexuelles. Par des voies différentes, ils poursuivent le même objectif : l'établissement d'une morale naturelle fondée sur l'épanouissement des instincts vitaux de l'homme et non sur leur oppression.<sup>252</sup>

Nous soulignons cette idée de « primauté reconnue à la Nature » dans la citation pour indiquer la façon dont les objections et critiques des bien-pensants sont anticipés et contournés par l'écrivain qui revendique le droit au libertinage, à l'érotisme. C'est pour cela que les penseurs, qualifiés volontiers de subversifs par les moralistes, se posent légitimement la question de savoir si le mal est dans la transgression de l'interdit ou dans l'interdit qui brise le mouvement du désir et brime la liberté de l'individu

Dans la même lancée de ce désir intense à chercher à satisfaire sa libido sans tenir compte des interdits fondés sur la religion, nous pouvons observer dans l'œuvre de Lopes, *Le pleurer-rire*, comment le personnage narrateur semble minimiser l'acte d'adultère que lui et ses camarades commettent. En effet, quand sa femme légitime commence à s'interroger sur le fait qu'il ne remplit plus son devoir conjugal comme il le faisait auparavant, il se dit intérieurement : « Pas question d'avouer. Ce sont là péchés mignons dont même Dieu le Père sourira lors du jugement dernier. » (229) Mieux encore, à défaut d'amoindrir, d'atténuer considérablement ce péché majeur d'adultère pour les uns et de fornication pour les autres au regard de la religion, il se contente tout simplement de détourner les recommandations de l'orthodoxie religieuse. En effet, en invoquant la charité, l'amour de son prochain comme exigence de tout acte du bon croyant, le personnage-narrateur clame qu'il commet toutes ces relations sexuelles en dehors du mariage pour rendre service et faire plaisir aux femmes qui ont besoin de sa virilité, en l'absence

---

<sup>252</sup> Patrick Nagy, *Libertinage et révolution*, Paris, Gallimard, 1975, p. 47.

du mari ou d'un partenaire. Donc, c'est par « amour du prochain » et « charité » qu'il couche avec toutes celles qui le convoitent.

Mais ce n'est pas une attitude charitable qu'adoptent ainsi nos hommes. Il ne faut pas faire souffrir les femmes. C'est inhumain. [...] Dieu a dit qu'il ne fallait pas faire souffrir son prochain. C'est pourquoi nous avons le parti de nous dissimuler mutuellement ces péchés mignons. Notre société a des siècles durant reposé sur ces principes importants de notre éducation traditionnelle. [...] Souvent, quand il m'arrive de penser calmement à ces situations, je me demande pourquoi les hommes ont eu besoin d'inventer la jalousie. Ce n'est pas Dieu, c'est le Diable qui a introduit ce sentiment dans les cœurs.<sup>253</sup>

Après détournement des arguments de religieux en faveur de ces « pécheurs » ou gens hérétiques dans le sens où le définit les religions monothéistes, il s'appuie sur la nature intrinsèque de la nature de l'être humain, disons tout simplement de toute créature, de ne pas ne pas s'adonner à l'acte sexuel, à moins qu'il y ait un sérieux dysfonctionnement dans l'organisme.

On sait d'ailleurs bien que les meilleurs des hommes, sauf cas de déséquilibre pathologique, ne réussissent pas à respecter le serment de fidélité que les Oncles nous font prêter devant les maires et les *mon père*. Ce qui ne veut pas dire qu'ils cessent, au cours de ces parjures, d'aimer leur femme. Que non ! Et quand je considère mes activités secrètes, tant avec Soukali qu'avec Ma Mireille, j'en arrive à conclure qu'il serait barbare de nous en punir et mesquin de nous en blâmer. [...] Ce que font

---

<sup>253</sup> H. Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 230.



ces deux femmes, tout comme bien d'autres mères vénérables, méritantes et fort honnêtes, n'est pas très méchant. Pas du tout de même. Qui osera prétendre que le monde entamera sa décadence le jour où toutes les dames de la terre se permettront des amants ? [...] Au lieu de partir en guerre contre l'injustice, le mépris d'autrui, le vol, le meurtre, la torture, le racisme, la guerre et la violence qui empestent le monde qui va, nos mains oisives préfèrent lapider la femme adultère, alors que le Christ déjà nous avait désarmés. Femmes qui voulez garder votre éclat de jeune fille, ah... ! Si je ne craignais pas les foudres de la censure, quel appel vous lancerais-je !<sup>254</sup>

Il invoque le besoin tout simplement naturel pour toute personne saine de ne pouvoir rester indifférent à la chair, ce qu'il a compris quand l'une de ses maîtresses l'appelle pour exiger sa présence physique. « Je comprenais évidemment l'agacement d'Elengui. Une femme saine ne peut abandonner aussi longtemps sa terre en friche. Surtout quand elle refuse de la laisser picorer par les oiseaux et les vampires qui la convoitent jour et nuit avec des yeux d'affamés. » (230). A travers cette citation, la nécessité de satisfaire le désir est patente. Le narrateur n'a pas hésité d'établir le lien profond entre l'assouvissement de ce désir charnel et le fait de se nourrir pour entretenir son existence, pour rester en vie. Même si l'on est tenté de voir dans cette assertion, une sorte d'apologie du désir, de la jouissance, ce qui prédomine le plus dans ce cas précis réside dans le constat simple que c'est une question essentielle, vitale pour un corps vivant, sain de répondre aux exigences physiques. Ce constat de l'attention notoire qu'il faut accorder au corps

---

<sup>254</sup> Lopes, *Le pleurer-rire*, p. 231.

fait penser à la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*<sup>255</sup> de Diderot où il dit en substance qu'il faut que nous soyons physiciens avant d'être métaphysiciens.

La célébration de la sexualité permet de remettre à jour le besoin de satisfaire le désir sexuel que l'on éprouve en tant qu'être humain. Ce qui participe de cette envie de démontrer qu'il y a cette part physique que nul ne peut nier sous peine de se condamner à des agissements absurdes et hypocrites. En mettant en scène le désir sexuel dans le roman africain, les auteurs brisent les interdits et osent ainsi parler des tabous, exposer sur la place publique ce qui est censé être secret. Nous avons un exemple pour illustrer cette attaque des normes éthiques, des tabous dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma où non seulement la description concerne un adolescent à peine pubère avec une femme, mais il s'agit d'une forme d'acte sexuel jugée inconcevable dans la tradition. Parce que selon cette dernière chaque organe a sa fonction précise, ce qui fait que la fellation est perçue comme une déviance. Le personnage-narrateur nommé Birahima offre au lecteur une scène détaillée de fellation digne d'un film pornographique :

Celle qui commandait les soldats-enfants s'appelait Rita Baclay. Rita Baclay m'aimait comme c'est pas permis. [...] Parfois, surtout quand Baclay était absent, elle m'amenait chez elle pour me mijoter un petit plat. [...] Et après le repas, me demandait tout le temps de me déshabiller. Et j'obéissais. Elle me caressait le bangala, doucement et doucement. Je bandais comme un âne et sans cesse je murmurais : « Si le colonel Baclay nous voyait, il ne serait pas content.

---

<sup>255</sup> Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, éd. Princeps, 1749.

\*NB : Nous savons que cet essai a valu à Diderot un temps d'emprisonnement et beaucoup de soucis parce que les autorités de l'époque ont estimé que son texte constituait un blasphème, une offense véritable à l'endroit de la religion et du pouvoir politique.

-Ne crains rien, il n'est pas là », murmurait-elle.

Elle faisait plein de baisers à mon bangala et à la fin l'avalait comme un serpent avale un rat. Elle faisait de mon bangala un cure-dent.

Je quittais sa maison en sifflotant, gonflé et content. Gnamakodé (bâtard) !<sup>256</sup>

L'autre forme de transgression que l'on peut également souligner ici concerne le renversement des tendances. Des tendances qui consistaient à faire de l'homme le seul à prendre l'initiative de passer à l'acte sexuel, d'être le male impétueux à l'image du taureau ou du bouc<sup>257</sup>, nous constatons que la femme également peut entreprendre, initier voire insister à être satisfaite dans ses pulsions, ses désirs sexuels. La femme devient sous la plume de ces auteurs une « femelle fascinante et perverse, qui exploite la concupiscence qu'elle fait naître, vide l'homme de sa force et le détruit »<sup>258</sup>, car comme dans *La vie et demie*, Chaïdana détruit, exécute ainsi un par un les membres du gouvernement du dictateur qui a tué son père. Dans *Allah n'est pas obligé*, le personnage se livre à une séance de masturbation publique et demande aux garçons de la milice de venir lui faire l'amour. « Sarah tripotait dans son gnoussou-gnoussou (ce mot désigne le sexe de la femme) devant tout le monde. Et demandait devant tout le monde à Tête brûlée de venir lui faire l'amour publiquement » (89)

La transgression semble poussée au paroxysme dans ces romans africains quand on en vient à lire des histoires d'inceste et d'anthropophagie. Dans un passage de *La vie et demie*, le lecteur découvre l'acte incestueux commis par Martial sur sa fille Chaïdana qui continue son combat de résistance face au régime tyrannique du Président. « Martial entra dans une telle

<sup>256</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 110.

<sup>257</sup> Voir le *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982. « Le taureau évoque toute l'idée de puissance et de fougue irrésistible » et le « mâle impétueux associé à la lascivité et à l'ardeur génésique », p. 39 (le bouc fait forcément penser à la figure de Dionysos)

<sup>258</sup> Henri Mitterrand, *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989, p. 90.

colère qu'il battit comme une bête sa fille et coucha avec elle »(69). L'acte incestueux commis par Martial contribue au désir de mettre l'accent sur cet aspect extrême de la violation des normes éthico-religieuses. Ce qui se poursuit également dans ce même récit de Sony Labou Tansi où le narrateur nous rapporte presque au début du récit le dictateur qui se vante de se nourrir de chair humaine pour être une sorte de « surhomme » ou « créature surnaturelle » :

La loque père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. [...] Je suis un carnassier, dit-il en tirant le plat de viande crue vers lui." [...] *Le kampechianata*<sup>259</sup>, ça vous ajoute un peu de chair dans la chair.

Le fait de juxtaposer sa nourriture et le corps supplicié de l'opposant martial et de se servir du même couteau pour couper dans la chair de la victime et la viande dans son plat constitue un ultime acte de transgression. Cette pratique appréhendée dans le monde de la magie noire comme fortification du vainqueur qui consomme ainsi le corps, l'âme et la force du vaincu, ne peut qu'entraîner désapprobation, indignation et une condamnation sans appel des conceptions éthico-religieuses de la majorité des croyants et de toutes les autorités qui veillent au respect de l'orthodoxie des religions révélées. Il n'y a pas de doute que ces genres de pratiques qui frisent le satanisme, l'invocation d'une puissance terrestre doit faire l'objet d'une condamnation sans appel pour dissuader tous ceux qui seraient tentés de croire des enseignements différents de la révélation.

---

<sup>259</sup> Nom que le guide donnait à son plat de viande crue.

Ce qui frappe notre attention dans ce passage se trouve dans la réactivation de la transgression poussée à son extrême par ces auteurs africains. Ces derniers, en laissant la violence échevelée faire irruption dans la cité, dans les lieux où la rationalité, la modération et le contrôle de soi ainsi que de ce qui est alentour participe de la remise en question du pouvoir étatique et spirituel. Ce qui nous mène ainsi à la dérision du système autoritaire.

## B) Dérision du système autoritaire.

En partant de ce que Robert Escarpit a nommé « les sens construits qui procèdent d'investissements calculés, de processus entre la conscience du narrateur et la représentation d'un aspect de la situation culturelle »<sup>260</sup>, on saisit toute la stratégie d'écriture mise en œuvre pour ébranler le pouvoir tant politique que religieux. Et l'ironie, nous semble-t-il, constitue une arme fatale pour les romanciers à l'encontre de tous ceux qui versent dans la gravité hypocrite, particulièrement ces représentants du pouvoir tant spirituel que politique. Comme les penseurs au temps de l'époque des Lumières, l'ironie permet aux écrivains de notre corpus de déstabiliser, de ridiculiser le pouvoir et de mettre de leurs côtés les rieurs. L'irrespect devient un devoir de ces penseurs, l'anticléricisme tout comme l'anticonformisme implique une attitude politique avec une connotation particulière de désir de renouvellement total de la société. La dérision se manifeste de deux façons bien distinctes, soit par la mise en évidence de l'aspect bestial, de ce « cochon qui dort en chacun de nous », soit par l'anéantissement de tout ce qui peut faire la fierté de l'homme, c'est-à-dire, sa virilité. C'est ainsi que l'accablement voire l'anéantissement de ces potentats se remarque notamment par la prégnance du bestiaire dans la description de leur sexualité, mais aussi par l'impuissance sexuelle qui leur est affligée en présence d'une femme désirable. Une impuissance qui pratiquement tient lieu d'émasculatation ou de castration, pour reprendre le terme de la psychanalyse. Et dans d'autres circonstances, c'est tout à fait le contraire, les dirigeants sont assimilés à des obsédés avec des pulsions irrépressibles en dépit de leur vœu de chasteté. C'est le cas du prêtre, du représentant religieux. L'analyse des images convoquées à travers le prisme socio-anthropologique nous permet, d'une part, de mettre en

---

<sup>260</sup> Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 28.

lumière le sens de glorification de la sexualité, et d'autre part, l'humiliation des dominants, des tyrans en leur arrachant ce qui est censé aller de pair avec le pouvoir de régenter, de commander. La sexualité dans ces œuvres est sans aucun doute imprégnée d'une dimension politique. Car le pouvoir et la sexualité sont entrelacés de façon si étroite que l'un ne peut sans l'autre. Le pouvoir tout autant que la sexualité constitue un lieu de plaisir, de jouissance et domination sur autrui. C'est là, l'un des intérêts de l'analyse des images bestiaires en filigrane qui permettent de démasquer l'hypocrisie et de débusquer le phallus<sup>261</sup> sous toutes les formes, pour emprunter l'expression de Lacan. Un exemple typique se trouve dans *Le bel immonde* de Valentin Yves Mudimbé lorsqu'il décrit cette jeune fille en attente d'un client potentiel, un homme politique, qui va la prendre en charge en échange de quelques faveurs charnelles.

Elle attend. Comme chaque soir. Les yeux mi-clos, elle sourit, la main droite caressant paresseusement son châle de soie. Elle espère toujours, cherche son seigneur, visiblement exaltée et lassée à la fois par cette musique envahissante qui l'englué dans une débauche de fumée de cigarettes et des relents de l'alcool.<sup>262</sup>

La description de cette position lascive de ce jeune personnage féminin indique deux aspects du drame de la société africaine : d'une part, il s'agit de la dénonciation de cette prostitution qui gangrène la société, et d'autre part, il est question de ce rapport étroit entre le politique et les abus sexuels. La déchéance des hommes politiques se traduit par le manque de scrupules absolu dont ils font preuve dans cette misère qu'ils ont fortement contribué à perpétuer à cause de leur mauvaise gestion des affaires publiques. Le sexe, à l'instar du pouvoir et de l'argent, devient un des enjeux fondamentaux du roman africain. La libido insatiable des

---

<sup>261</sup> Voir Jacques Lacan, Livre V, *Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1958, p. 201.

<sup>262</sup> Mudimbé, Valentin Yves, *Le bel immonde*, Paris, Présence africaine, 1976, p. 17.

hommes est à l'aune de leur impudeur et de leur incompétence. Toutes les formes d'excès et de frénésie associées au pouvoir permettent de dégager l'intention éthique et politique de ces auteurs africains. Car, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, l'envie d'enfreindre les interdits ou normes surgit aussitôt que l'interdit est mentionné. Le désir incoercible de transgresser persiste là où s'applique avec force l'interdit. Cette énergie ou puissance impérieuse qui pousse l'individu à franchir le Rubicon devient plus pressante au fur et à mesure que la prohibition sévit. Il y a une forte attirance sur le sujet à se diriger vers l'interdit, même si c'est au détriment de sa vie. C'est exactement comme pour les phalènes qui viennent se consumer, se faire brûler par la flamme d'une chandelle.

C'est la raison pour laquelle nous mettrons beaucoup plus l'accent sur le retournement des valeurs, le renversement provocant qui consiste à mettre sur la place publique ce qui devrait être tu, à remplacer le totem par le tabou. En un mot, l'empreinte du diable, de Dionysos dans les récits sera mise en évidence pour prouver que le dessein des narrateurs dans les œuvres de notre corpus est qu'il n'y a pas de lumière sans ombre, de beauté sans laideur. En effet, qui dit Dionysos, dit ivresse, lubricité. N'est-il pas selon la tradition mythologique, le dieu de l'abîme, mi-divin, mi-homme, déchiré entre l'essence divine et l'essence humaine dont les échanges symboliques sont source de tragédie et de souffrance? La résurgence de cette créature constitue tout d'abord une disqualification de la pureté et de l'unité, ensuite une invitation à vivre pleinement, à jouir ici et maintenant, sans attendre « un ailleurs et une autrefois » incertain. La perception de Dionysos continue d'évoluer et de s'adapter avec habileté à la pensée du présent de la société. Le mythe dionysiaque a structuré bien des œuvres et cela se perçoit encore de nos jours dans l'esprit festif et l'idée de consommer, de jouir, de cueillir le jour sans remords, ce fameux *carpe diem*. C'est ainsi que l'on peut saisir une certaine résurgence de Dionysos dans le



comportement et la façon de faire des autorités dans les romans. Le désir ardent de satisfaire leur soif de pouvoir ainsi que leur instinct libidinal pousse ces représentants du pouvoir à ne reculer devant rien au monde pour assouvir leur appétit vorace.

Les romanciers francophones de l'Afrique subsaharienne ne sont pas en reste dans cette logique de mise en évidence du corps et des personnages qui ont conscience de leur corps exprimant leur désir. C'est la part non-négligeable des pulsions qui réclament, revendiquent avec force leur droit d'être pris en compte. D'autant plus que l'atmosphère infernale qui règne dans cet univers s'y prête considérablement. Nous observons à la lecture des textes de Sony Labou, de Kourouma et de Dongala une dérision systématique du religieux, surtout celui du monothéisme aussi bien du christianisme que de l'islam, ainsi que le système politique.

L'attaque, la dénonciation de la duplicité, de la lubricité du prêtre, incarnation de la pureté, de là l'abstinence, de la soumission aux lois divines est révélatrice de la présence du malin qui s'insinue dans toutes les affaires de ce monde et qui se manifeste là où l'on ne s'attend point du tout. Il est une autre façon de dire que derrière le plus beau motif se cache toujours le diable qui sait tirer profit du bien qu'on croyait lui ravir. C'est de façon retorse et furtive qu'il s'attaque à l'homme. Sony Labou Tansi décrit la tentation, l'attraction irrésistible de la femme, de la chair, des instincts libidineux de l'abbé jusqu'à ce qu'il finit par succomber à l'acte ultime du péché avec Chaïdana qui l'a tant obsédé :

A trois heures du matin, il quitta son lit au nom du Père et du Fils...  
 et alla dans le jardin. [...] Le monde entier. Tout était plein de cette  
 fille et sa passion se réveilla comme une bête sauvage qui se mit à  
 écrouler son intérieur. Les choses devenaient liquides et tanguaient  
 dans son être. Ses pas le tirèrent vers le bas de la colline. Il essaya

de leur résister, mais c'étaient des pas de fous, ivres de chair et de sang.

- Satan, va-t'en !
- Satan où m'emmènes-tu ?

La réponse vint toute crue dans les entrailles de Monsieur l'Abbé :

« Au monde »

- Je n'ai plus besoin du monde.
- On ne peut aller au Seigneur sans traverser le monde.

Décidément, Satan avait réponse à tout. Monsieur l'Abbé s'épongea. [...]

Quand les choses furent sérieusement avancées, Chaïdana avait hoqueté entre deux soupirs :

- J'ai honte de t'enlever au Seigneur.

Merveilleuse nuit, elle reçut d'adorables décharges de chaleur dans les reins – six fois, elle avait crié le ho-hi-hi- avant de commencer une véritable rafale de ho-hou-ha-hé- , Monsieur l'Abbé était un mâle incomparable, il avait ajouté quelque chose d'indicible aux bruits de son corps et creusé un délicieux vide dans son ventre. <sup>263</sup>

Il est à noter que cette satire de la dévotion ou bien cette ironie à l'encontre du chantre de la continence acculé par le Malin auquel rien ou presque ne résiste, ressemble fort à un rejet, non pas de l'immoralisme mais plutôt une invitation insistante à reconnaître les lois de la Nature comme inaliénables.

---

<sup>263</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, p.110, p. 112, p.117, p.118

Dans le système de croyance du prêtre, ce dernier sermonne ses fidèles en leur disant qu'avec la foi inébranlable d'un pratiquant dévoué et sincère, le diable, si rusé soit-il, ne doit trouver aucune faille à exploiter chez les vrais dévots, chez les croyants sincères. C'est une autre façon de dire que seuls les faibles ou hypocrites se laissent prendre au jeu de la chair, en dehors des relations légitimes établies par la religion révélée.

Cependant dans ce cas précis du comportement de ce prêtre, symbole de l'abstinence, face à Chaïdana laisse transparaître d'une part la duplicité, le double langage des soi-disant représentants de Dieu sur terre ; et de l'autre, le fait que nous sommes des êtres humains, « ni ange, ni bête »<sup>264</sup> avec ce besoin charnel, vital qu'il semble pratiquement impossible d'en faire abstraction si respectueux des enseignements religieux.

La bataille est inégale entre cette force innommable et la volonté de l'être, quelle que soit la maîtrise que l'on peut exercer sur soi ou la conscience que l'on a de soi. D'ailleurs, la réplique du malin « On ne peut pas aller au Seigneur sans traverser le monde » sonne comme une condamnation sans appel de l'être humain face aux assujettissements de ce monde implacable. Quelle que soit la volonté dont on puisse faire preuve, le corps, l'organisme finit toujours par obéir comme un automate aux exigences de la Nature. L'homme de Dieu a beau résisté spirituellement, mentalement mais son corps, son physique et tout son intérieur le font mentir monumentalement. A travers cette citation qui suit : « Ses pas le tirèrent vers le bas de la colline. Il essaya de leur résister, mais c'étaient des pas de fous, ivres de chair et de sang », on peut noter toute l'importance accordée à la force du corps, des sens, des organes. On ne peut s'empêcher de percevoir ici la mise en œuvre de la philosophie empiriste jointe à l'hostilité de toute spéculation

---

<sup>264</sup> Blaise Pascal, « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête », *Les pensées*, Paris, Seuil, 1978, p. 53.

transcendante et la confrontation, la bataille à la fois interne et externe perdue d'avance par cet autoproclamé représentant de Dieu sur terre.

Dans le récit de *Allah n'est pas obligé*, nous observons plusieurs séquences identiques à celles où Tansi fait le procès des religions révélées tout comme celle traditionnelle se conduit de façon systématique. Car, dans *Allah n'est pas obligé*, les vieillards féticheurs qui refusent de délivrer du Bafitini (sorte de potion magique pour conjurer le mauvais sort) sont assimilés par le narrateur à des animaux sauvages « dotés de mâchoires nues, complètement, comme le séant d'un chimpanzé » (17) à force de croquer la cola. Même si, faut-il le souligner, on peut remarquer un certain penchant pour les croyances traditionnelles au détriment de celle dite révélée. Pour étayer la thèse de cet appel au retour à la tradition, aux valeurs originelles, aux ressourcements authentiques au dépens de tout ce qui vient de l'extérieur, imposé par-dessus le marché par la force, nous rappelons l'intérêt tout particulier que le personnage Birahima porte au féticheur Balla :

C'est le féticheur Balla que j'ai toujours fréquenté et aimé.

Heureusement le féticheur Balla connaît trop de choses. Il connaît la sorcellerie et a trop voyagé comme chasseur. (...) Je faisais le vagabond d'un enfant de la rue ou allais à la chasse dans la brousse avec Balla qui, au lieu de m'instruire les paroles d'Allah du Coran, m'apprenait la chasse, le fétiche et la sorcellerie.<sup>265</sup>

La résurgence du substrat culturel est vérifiable de bout en bout dans tous les textes. La description méticuleuse des rites magico-religieux, des coutumes, des traditions ancestrales ne

---

<sup>265</sup> Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, pp. 29-35.

pourrait être perçue que comme une réactivation et glorification des valeurs des croyances traditionnelles et une invitation à ne point les nier.

C'est ce qu'Arlette Chemain a très bien compris en écrivant dans l'introduction de sa communication *Ouverture- La mytho critique année 2001* : « Le fond Africain de l'ouest, paysages et coutumes, langue malinké, engendrent le décor symbolique, le bestiaire et les créations totémiques d'Ahmadou Kourouma, le réalisme magique, le fantastique mêlé au quotidien. »<sup>266</sup> Loin d'être une proclamation d'un athéisme ou le déni de toute divinité, la transgression des interdits, des bornes serait d'ordre purement contestataire pour faire reconnaître des valeurs inaltérables de l'existence, des droits inaliénables de la condition humaine. C'est une ultime réaction, question de vie ou de mort, face à une autorité abusive. Finalement la transgression semble ici être mise, comme une sorte de garde-fou, à l'intention de l'idée de perfectibilité de l'homme. En effet, cette idée de perfection ouvre sur un cuisant paradoxe. C'est-à-dire que perfectible par nature, l'homme s'en éloigne en se perfectionnant. Autrement dit, l'homme censé être libéré du carcan dogmatique et des interprétations théologiques, le voilà aussitôt bloqué par un autre obstacle en lieu et place : le permanent danger de l'excès qui ruine le pouvoir et l'esprit si éclairés soient-ils.

Dans la continuité de cette dérision, de cette humiliation du pouvoir, cette fois-ci politique ou des responsables qui ont occupé, sans scrupules et avec beaucoup de mépris à l'endroit du peuple, les postes les plus élevés de la fonction publique, nous prendrons quelques exemples pour montrer comment les personnages issus de ce bas-peuple prennent leur revanche. Il s'agit en fait d'un véritable renversement des rôles. On dirait la rotation de la roue de fortune. Ceux qui s'étaient perchés au sommet se retrouvent subitement au plus bas de l'échelle.

---

<sup>266</sup> Marielle Macé, « Eclipses et surgissements mythiques. Littérature et contexte culturel champ francophone ». N° 2-3. sous la dir.de Mme Arlette Chemain, dans *Littérature et contexte culturel*, Faculté de Nice, (2003). p. 560.

Prenons ici quelques exemples d'humiliation du pouvoir politique, des autorités qui sont réduites à néant par des personnages qu'elles ont toujours méprisés et foulés au pied. Dans *Johnny chien méchant*, les personnages se font un point d'honneur d'humilier, de faire subir des sévices sexuels les plus ignobles aux hommes et femmes appartenant au groupe de l'ennemi. L'enfant-soldat, Johnny chien méchant, cyniquement rapporte ses forfaits :

Je lui ai dit d'enlever son grand boubou, son pagne et son soutien-gorge car je voulais voir ses seins. Elle m'a regardé sans réagir. Alors j'ai perdu patience. J'ai arraché le grand boubou et déchiré son soutien-gorge. Elle ne résistait plus, elle se laissait faire. C'est cela qui est magnifique avec un fusil. Qui peut vous résister ? On nous avait dit que le pouvoir était au bout du fusil et c'était vrai. J'ai enfin fait sauter son slip et j'y suis allé, [...]. J'ai pompé, pompé la belle TT.<sup>267</sup>

Et plus loin, en présence du mari, la femme est violée par Johnny et ses camarades, avant de forcer le mari à son tour de coucher avec elle aussitôt sous peine d'être exécuté :

Et puis, en regardant la femme de M. Ibara étalée par terre, j'ai eu envie de baiser la femme d'un grand.

Je me suis précipité sur elle, comme ça soudainement. Très vite, il ne me restait plus que son slip à arracher.[...] J'ai cavalé, j'ai pompé, pompé. Je baisais la femme d'un grand. Je me suis senti comme un grand. [...]

---

<sup>267</sup> Dongala, *Johnny chien méchant*, p. 36.

« Monsieur Ibara, allez, baisez votre femme si vous voulez qu'on vous laisse la vie sauve. [...] Décidez-vous. Ou vous baisez la femme, ou on la tue. »

Monsieur Ibara, ayi-dogo, a regardé Mme Ibara, sa femme dogo-mayi. Elle était allongée par terre, dans un piteux état, serrant ses cuisses ensanglantées et sanglotant. [...] ; ça faisait plaisir de voir l'humiliation d'un grand. Il s'est avancé lentement, péniblement, hagard comme l'ombre d'un zombi et, debout au-dessus de son épouse, a baissé son slip.

Tout l'après midi, nous avons razié, nous avons tué, nous avons volé, nous avons violé. Nous étions soûls de sang et de sperme.<sup>268</sup>

Cette agression aussi bien physique que psychologique de l'incarnation de l'autorité donne le coup de grâce à tous ces interdits qui cantonnaient les laissés pour compte dans un espace restreint où ils étaient réduits à la subordination, à la pauvreté extrême voire au néant. On peut même dire que les blessures psychiques, les traumatismes engendrés par la violence des mots de profanation, d'insultes les plus poignants font plus de ravage que l'agression sur le corps, sur la chair de ces personnes issues de la classe dirigeante. Cette parole tranchante qui détruit le moral de façon profonde se distingue clairement dans ce qu'a formulé Komo Dibi : « La parole est tout, elle coupe et écorche, elle modèle et module, elle perturbe, rend fou, elle guérit ou tue net, elle amplifie, abaisse selon la charge, elle excite ou calme les âmes »<sup>269</sup>.

<sup>268</sup> Dongala, *Johnny Chien Méchant*, pp. 269-272.

<sup>269</sup> Komo Dibi, « De la littérature orale négro-africaine et de ses chances de survie » dans *Etudes littéraires*, vol. 7, No 31974, (1993), p. 349.

Le respect exigé par la tradition de faire preuve de vénération à l'endroit des personnes plus âgées reste encore vivace. Car la tradition inculque un respect total, une grande vénération à l'endroit de toute personne plus âgée que soi, à plus forte raison que pour un notable de la société. Mais, si dans cette société contemporaine de l'Afrique postcoloniale où les mœurs semblent avoir été corrompues par bien des facteurs à la fois étranges et étrangers à la tradition, il n'est pas étonnant de voir le personnage, dans sa vulgarité insolente et son défi de tout ce qui constitue un interdit, jeter l'anathème sur tout ce que la société conventionnelle considère vénérable, auguste. Etant donné qu'ils n'hésitent pas à nommer les parties intimes de leurs propres géniteurs, ces jeunes enfants soldats n'y vont pas quatre chemins pour outrager les autres. En effet, par exemple, le jeune Birahima n'épargne pas les parties intimes de ses parents dans ses exclamations, dans ses jurons, des mots grossiers : « Les odeurs exécrables de ma mère ont imbibé mon corps. (Exécration signifie très mauvais et imbibé signifie mouillé, pénétré d'un liquide, d'après Larousse.) Gnamokodé (bâtard) ! » (15), « Fafororo, cul ou bangala de mon père ! » (162). Il n'est pas surprenant de l'entendre s'en prendre sans aucune hésitation celles des autres, quels que soient leur statut et leur fonction dans la société.

Le recours à ces mots d'indécence et de souffrance n'est pas gratuit. Les images impudiques qui émergent de ces mots fonctionnent comme des instruments privilégiés d'expressivité de la réalité, et en même temps alléger la tragique situation qui prévaut dans ces espaces où règne la loi du plus fort. Ces mots se révèlent comme étant un véritable moyen de domination voire un outil efficace de saper l'arrogance des dirigeants, de démolir leur égo et de leur prouver qu'ils ne sont en fait pas des surhumains comme ils le prétendent. Il s'agit là d'une façon d'extérioriser tout ce flot de frustration et de sentiment d'abus que l'autorité a causé jusque-là. La parole devient ainsi source de libération par rapport au respect des normes et règles



établies, mais aussi d'agression par rapport à la figure austère qui réprime tout débordement tant langagier que physique à son encontre. Les propos proférés par ces personnages dénotent aussi l'ambiance fortement imprégnée de sexualité et de rapports de force entre les différents protagonistes dans cet univers. Seulement ce rapport de force est subverti au détriment de ces tyrans qui règnent par la terreur et la soumission du peuple. Car dans cette situation anarchique de guerre civile, les plus faibles au bas de l'échelle se trouvent en position d'imposer leur loi, de prendre leur revanche grâce aux armes et aux paroles tranchantes comme des lames qu'ils profèrent à l'encontre de la classe dirigeante.

Cette violence tant mentale que physique déployée dans toute sa vigueur à l'endroit des dirigeants se poursuit sous un aspect beaucoup plus pervers, surtout quand on en vient à aborder les politiques. La violence physique se double d'une violence psychologique qui tend à humilier, à anéantir ce qui constitue la raison d'être fondamentale, la quintessence de ces dirigeants. Ces nouveaux dirigeants africains sont réputés pour leur sexualité débridée. Le fait de priver ces dirigeants de cette puissance sexuelle qui constitue leur fierté et dignité entaille profondément l'image qu'ils veulent conserver au regard du peuple à subjugué. La politique et la sexualité sont inextricablement entremêlées dans les récits des œuvres de notre corpus. Michel Cornaton le souligne bien dans son œuvre *Pouvoir et sexualité dans le roman africain* :

Le pouvoir et la sexualité sont deux réalités intriquées : « Comment le pouvoir pourrait-il se reproduire, si ce n'était sexuellement ? »(2). Là où il y a production et reproduction est le sexe, fut-il imaginaire, ainsi que le fait plaisir et la sexualité le domaine du pouvoir sur l'autre et sur soi-

même. [...] En matière d'autorité et de sexualité il y a ceux qui « en ont » et ceux « qui n'en ont pas », l'autorité est mâle : elle est un attribut.<sup>270</sup>

Tout semble dit dans cette dernière phrase de la citation ci-dessus entre « ceux qui en ont » et « ceux qui n'en ont pas » de cette fonction vitale fortement imbriquée à l'existence de l'être humain, en particulier le politique. Celui-ci, une fois qu'il est dépouillé de son aura et de ses attributs, se trouve nu comme un ver de terre et vulnérable comme tous ceux qu'ils a longtemps méprisés et humiliés pendant qu'il était au pouvoir. Sous prétexte de sauvegarder leur pouvoir magico-religieux que les talismans leur procurent, les dirigeants politiques masquent leur impuissance sexuelle totale ou partielle. Le véritable secret de ce personnage, chef de la rébellion politique, qui prétend ne pas se livrer aux actes sexuels à cause de ses gris-gris, est démasqué par Johnny chien méchant. Celui-ci révèle en effet :

Contrairement à nous, il ne chevauchait pas les belles filles que nous capturions ; il disait que s'il le faisait, ses fétiches allaient perdre leur pouvoir ; que par exemple, il ne pourrait plus devenir invisible devant l'ennemi ou que les balles ne se transformeraient plus en mottes de terre quand elles l'attendaient. En fait, moi j'étais le seul à connaître son secret : son piston était mort et il ne pouvait plus pomper les femmes comme nous. Sa chose-là ne faisait debout-debout qu'avec les femmes dont nous ne voulions pas, celles qui n'excitaient pas notre appétit.<sup>271</sup>

Des scènes d'avilissement de personnalités par des individus qui, sans les armes qu'ils ont entre les mains, n'ont aucune importance, sont légion dans tous les textes de notre corpus des

<sup>270</sup> Michel Cornation, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 40.

(2) Voir Pierre Legendre, *Jour du pouvoir, Traité de la bureaucratie patriote*, édition de Minuit, 1976, p. 111.

<sup>271</sup> Dongala, *Johnny Chien Méchant*, p. 17.

romanciers francophones de l’Afrique subsaharienne. Prenons un dernier exemple pour illustrer cette avanie que les narrateurs font subir aux responsables politiques est manifeste dans *La vie et demie*, lorsque les rumeurs d’impuissance du Guide ont commencé à prendre des proportions énormes après un an et plus de mariage sans enfant entre le dictateur et la ravissante Chaïdana, fille de l’opposant Martial.

Le Guide Providentiel était fou de ce corps mais ses « tropicalités » ne répondaient pas à l’appel de leur maître. [...] Chaïdana était convaincue que le Guide Providentiel n’était qu’un pauvre guignol d’impuissant qui se limitait à pratiquer l’amour avec l’index et le majeur. Elle renonça donc à son projet de progéniture [...]. Au bout de la deuxième année de mariage, une urgence morale se fit : le petit peuple et les Gens de Martial commençaient à officialiser l’impuissance sexuelle du Guide Providentiel. On mentionnait cette infirmité même dans les tracts qu’on ne cessait plus de jeter à Youma. [...] Un souverain nu, pensait Chaïdana, c’est le sommet de la laideur. »<sup>272</sup>

La torture ne peut être plus grande que de se faire languir indéfiniment, de ne pouvoir prendre possession d’une substance tant convoitée et de rester démuné de ses attributs essentiels pour jouir d’un corps de charme et de magnificence. Il s’agit à notre avis d’un projet bien médité de supplice, de tourments pour faire vivre au politique les mêmes douleurs que le peuple endure depuis les indépendances quand il n’arrive même pas à satisfaire ses besoins les plus élémentaires alors qu’eux, les dirigeants, vivent dans l’excès de la luxure, de l’abondance et le confort total. Ces dirigeants sont ravalés au rang de bêtes sauvages et carnassières qui ne voient

---

<sup>272</sup> Tansi, *La vie et demie*, pp. 55- 57.

rien d'autre que le quartier de viande ou la carcasse à dévorer. Dans *Allah n'est pas obligé*, le narrateur rapporte qu' « on ne demande à une hyène de recracher le jus de viande versé dans sa bouche »(184). Cependant, même si l'on ne met dans la gueule de bête ce bon morceau de chair, on le rapproche si près du nez et des lèvres au point de faire flairer l'odeur et de piquer l'appétit du vorace affamé, sans pour autant lui donner la possibilité de s'emparer de l'objet de convoitise. Le narrateur nargue tous ces potentats grâce à son écriture ironique doublée d'une ruse complice à l'endroit du lecteur. C'est un véritable renversement des rôles où c'est maintenant aux puissants d'expérimenter la déchéance, l'avilissement. Pour une fois, ces personnalités vont sentir dans leur chair et leur conscience, si toutefois elles en ont, les tourments que subit la majorité de la population à cause de leur mauvaise gestion des biens publics.

## Conclusion.

Au regard de ces exemples de comportements des guides tant spirituels que politiques, les écrivains cherchent à bien mettre en évidence la grande comédie, pour ne pas dire l'hypocrisie et le raisonnement spécieux qui assujettissent le peuple au profit de quelques personnes. Et c'est là que la subversion éthico-religieuse se déploie dans toute sa dimension et dans son entreprise de démystification. Car elle consiste à mettre sur la place publique ce qui est censé être gardé au secret, elle a pour but principal la remise en question du système de fonctionnement de la société et de démasquer tous ces imposteurs et tyrans de toutes sortes. C'est pour faire une rupture claire et nette, pour rejeter la tendance hypocrite de certains idéalistes qui se voilent la face en adoptant la politique de l'autruche.

Le mal est bien présent en soi et en dehors de soi et il faut l'intégrer, l'envisager pour mieux le gérer. La perfection n'est pas de ce monde, on ne peut que tendre vers elle, sans jamais être très certain de l'atteindre. Au lendemain des indépendances, les nouveaux dirigeants se sont appliqués à mettre en œuvre l'imbrication de la politique et de la religion. Cette stratégie leur a permis de mystifier toute une société afin de la subjuguier, la rendre corvéable et malléable à merci après des promesses mirobolantes. Car comme nous l'avions souligné auparavant, depuis l'avènement des indépendances, il n'est plus question de revendications coloniales ou raciales. Ce sont plutôt de nouvelles tendances, de nouveaux problèmes qui sont soulevés avec l'arrivée au pouvoir de dictateurs, encore plus féroces et voraces que les blancs qui étaient là. C'est ainsi que les écrivains africains élaborent dans leurs textes cette écriture de dénonciation virulente des peines, des meurtrissures de cette nouvelle société africaine. La dénonciation semble beaucoup accentuée quand ces auteurs abordent l'arrivisme dont font montre la classes dirigeante, la

brutalité de ce qu'on peut appeler « l'Etat policier », le gout du luxe et du profit qui prévaut un peu partout. Se voyant certainement dans un rôle d'éveilleur de conscience, l'écrivain ne peut s'empêcher de mettre en lumière cette force de la nature, quitte à donner l'impression de favoriser les croyances traditionnelles authentiques, pour édifier le peuple en levant le masque sur la fourberie et du prêtre et du politique.

Dans un projet satirique et philosophique d'éradiquer cette hiérarchie injustifiée et abusive, l'écrivain africain peut reprendre à son compte cette fameuse assertion de Sartre dans son ouvrage intitulé *Les mots* :

Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de « l'élite » : jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un « talent » : ma seule affaire était de me sauver- rien dans les mains, rien dans les poches- par le travail et la foi. Du coup ma pure option ne m'élevait au-dessus de personne sans équipement, sans outillage je me suis mis tout entier à l'œuvre pour me sauver tout entier. Si je range l'impossible salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui.<sup>273</sup>

Cette conception humaniste et égalitaire, non pas égalitariste, autorise la remise en cause de ce système hiérarchique. Ce terme « hiérarchie », si l'on se réfère à son étymologie : du grec *hieros* (sacré) et *archos* « commandement » ou ce qui est premier, on comprend vite comment cette pensée de Sartre, mentionnée ci-dessus, s'insère aisément dans le projet de démystification de ces nouvelles classes dirigeantes. « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous

---

<sup>273</sup> Jean Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 189.

que vaut n'importe qui »<sup>274</sup>. La transgression semble complète une fois que les personnages font table rase de toutes ces conventions sociétales qui ne favorisent que quelques-uns au détriment de la majorité, sous prétexte qu'ils sont des « élus » de ce monde par un être suprême.

C'est la raison pour laquelle nous avons également évoqué Dionysos par son aspect transgressif au sein même des divinités mythologiques, sans parler de son penchant pour la lubricité, l'ivresse, le désir de ne suivre que son instinct et de ne répondre qu'à l'appel de la Nature. Par la juxtaposition voire l'imbrication du sacré et du profane autour du mythe dionysiaque, les auteurs parviennent, avec beaucoup d'ironie et d'esprit critique, à remettre en cause l'ordre religieux, social et culturel. C'est bien là que se manifeste la dimension subversive des œuvres de notre corpus où sous l'effet d'une argumentation difficile à réfuter. Car sous la plume de ces auteurs, les personnages dans leur naïveté, entendu au sens premier de ce mot (pur, simple, sans artifice), sont facilement attirés au crime, à la profanation, au blasphème de ce que la société considère comme foi ultime et conviction existentielle.

Et cette transgression aboutit à une confrontation inéluctable au sein de la société entre ceux qui tiennent à maintenir le respect des croyances et ceux qui les raillent. On ne peut s'empêcher de faire ce rapprochement entre cette violence dont Yaël Ehrenfreund dans son article sur la société du 18<sup>ème</sup> siècle et celle contemporaine des écrivains africains. On peut en effet lire dans son article intitulé « Jeux et violences libertines ou Dionysos réincarné » ce qui suit : « Si le libertinage du XVIII<sup>ème</sup> siècle se peint, comme certaines représentations dionysiaques, dans des pastels bucoliques, il s'écrit aussi en rouge et en sang, couleur de l'amour, sang du sacrifice, de la folie meurtrière ou de la terreur révolutionnaire »<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> *Ibidem.*, p. 189.

<sup>275</sup> Yaël Ehfreund, « Jeux et violences libertines ou Dionysos réincarné », publié par l'Imprimerie de la Manutention à Mayenne Dionysos : origines et résurgences, (52) .-Avril 2001 – No 117-01, 2<sup>e</sup> trimestre 2001.

On observe la même violence qui règne également dans l'univers décrit par les auteurs africains. Le lecteur assiste à cette guerre sans merci qui s'engage entre les différents groupes de la population. Il s'agit d'une situation chaotique, incroyable mais vraie, qui règne dans les sociétés ravagées par les guerres. Cela nous fait penser à ce que disait René Girard : « La désagrégation des mythes et des rituels, c'est-à-dire de la pensée religieuse dans son ensemble, n'est pas provoquée par un surgissement de la vérité toute nue mais par une nouvelle crise de sacrificielle »<sup>276</sup>.

Le point culminant de cette tragédie est que malgré les dénonciations ces enfants que l'on peut qualifier de « mi-anges, mi-démons »<sup>277</sup>, coupables et innocents à la fois sont enrôlés dans des troupes de guerre et se livrent à des actes dont ils ne mesurent même pas la portée. Ils sont comme des automates, sous l'emprise de la drogue, de l'idéologie iconoclaste qui leur est inculquée par les chefs de guerre. Pour eux, leurs activités parfois ne sont rien d'autres qu'un jeu auquel ils se livrent, en échange de quelques faveurs matérielles et d'une jouissance certes intense mais éphémère.

---

<sup>276</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 188.

<sup>277</sup> Pensons à cette idée de René Girard dans son œuvre *La violence et le sacré*. Idée selon laquelle, après la suppression de la dichotomie corps-âme, l'esprit critique et libertin remet aussi en question la séparation du sacré et du profane, du divin et de l'humain, du terrestre et du céleste, etc.



### Conclusion générale.

Dans ce travail, nous avons d'abord porté notre attention sur ce que nous avons appelé la forme et signification du renouvellement de l'écriture face à l'institution académique française ; ensuite, sur l'écriture face au pouvoir politique ainsi que face au pouvoir religieux. Par leur surgissement à la jonction de deux univers littéraires culturels, celui de l'Occident français et celui de l'Afrique noire francophone, les auteurs de notre corpus engendrent une hybridité fort riche en enseignement. Et cet univers auquel ils font explicitement référence est bien celui du siècle des Lumières. Car cette époque du 18<sup>e</sup> siècle, caractérisée par le mouvement, par le foisonnement littéraire et par la quête perpétuelle d'un savoir objectif, est valorisée dans les textes de notre corpus. En effet, à l'instar des philosophes du siècle des Lumières qui s'étaient donné pour mission d'éclairer les esprits et de contribuer efficacement à la naissance d'un mouvement qui va faire basculer les certitudes, les romanciers africains s'attaquent aux vices de la société dans laquelle ils se trouvent. C'est ainsi que partant d'une référence de l'esthétique à la fois idéologique et littéraire, sans parler de la citation de presque deux pages entières de *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot dont l'admiration pour Richardson est manifeste, nous en sommes venus à étudier l'intervention du siècle des Lumières dans ce que nous avons appelé mutations et glissements du roman français au roman francophone ou vice-versa. Car les romans français du corpus s'autorisent du 18<sup>e</sup> siècle français pour l'infléchir à leurs propres besoins. Lisons cet extrait tiré de ce fameux texte où le ton et l'enthousiasme du lecteur, tenu en haleine par le narrateur, transpercent de bout en bout :

O Richardson ! On prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : *Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu*. Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon ! Combien j'étais juste ! Que j'étais satisfait de moi ! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employé à faire le bien.<sup>278</sup>

Cette citation donne à voir toute l'animation, l'entrain soutenu du lecteur. Il est comme absorbé dans un univers qui le fascine et sollicite son intelligence, sa capacité d'analyse, ses émotions. On est loin de cette écriture linéaire où le lecteur attend patiemment le dénouement qu'il peut entrevoir.

En fait, il se trouve que l'esthétique tant littéraire qu'idéologique est mise à contribution pour contourner voire rejeter les normes d'épuration de la langue et les règles du bon usage de la composition de tel ou tel genre littéraire établies par l'académie française. Les auteurs africains insèrent à volonté la tradition orale dans leurs œuvres. Nous avons pu relever beaucoup d'expressions issues de la langue orale et retranscrites telles quelles dans le récit. Il est vrai que parfois le narrateur se donne la peine de mentionner la signification en la mettant entre parenthèses ou en note de bas de page. Dans d'autres circonstances, il refuse simplement toute explication et invite le lecteur à aller chercher par lui-même ce que cela veut dire. Ce qui entraîne une participation active du lecteur dans le processus de la création du sens du texte. Grâce à cette

---

<sup>278</sup> D. Diderot, *Eloge de Richardson* tiré de *Contes et romans*, éd. Dir. par Michel Delon, Paris, Gallimard, 2004, p. 39.

combinaison de la tradition africaine et celle de l'Occident afin d'en tirer ce qui leur plaît, nous pouvons souscrire à cette remarque d'A. Chemain qui, en parlant de ces écrivains de la seconde génération, mentionne que les auteurs africains contemporains ont pu mettre en œuvre dans leurs écrits la mutation apte à « vaincre les pesanteurs du passé et dominer les contraintes reçues de l'Occident »<sup>279</sup>. Ce qui a permis l'élaboration de cette écriture voire réécriture qui assure un engagement social, un réalisme politique des phénomènes sociaux et un métissage culturel. Car il apparaît clairement que l'intelligibilité de ces textes tient pour une bonne partie de la particularité de l'écriture de ces auteurs contemporains qui mélangent avec habileté ce qu'ils ont acquis tant de la tradition orale africaine que des connaissances tirées de l'école occidentale. La capacité de concevoir les écrivains africains dépend non pas de la référence à un passé lointain ou à un futur vague, mais bien plutôt à « une modernité culturelle dont l'Afrique est aujourd'hui le théâtre »<sup>280</sup>.

Selon Mudimbe, la créativité dans l'écriture romanesque est due en grande partie à des personnes qui : « ont échappé à l'école et [...] qui, malgré l'école, demeurent capables de se défaire des principes de disciplines, [...], en qui se réfugie cette créativité essentielle qu'est, à partir d'une extériorité sauvage, le pouvoir de « créer » librement du radicalement nouveau, en défaisant les règles de normalisation de la science et de la société »<sup>281</sup>. La remarque de cet écrivain congolais corrobore cette idée d'invention d'un récit nouveau par sa composition et par la mise en scène de personnages de fictions qui répondent à l'horizon d'attente des lecteurs.

L'étude de la langue d'écriture chez les auteurs de notre corpus a donc permis d'observer une approche très subversive de la littérature et de la langue française. Dans les romans

<sup>279</sup> A. Chemain-Degrange, « L'héritage de Tchicaya U tamsi » dans *Europe*, No 750, 1991, p. 138.

<sup>280</sup> Mouralis, Bernard, *Le discours, l'écart et l'écriture*, Paris, Présence Africaine, 1988, p. 98.

<sup>281</sup> Mudimbe, Valentin, *L'Odeur du Père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 81.

francophones, cette écriture bouleverse la réalité rapportée et tord les normes du français académique. On aboutit ainsi à un jeu inhérent à la distance prise par rapport à la métropole. La distanciation se fait par une invention et intégration de nouvelles structures et de nouveaux vocabulaires issus des langues locales. Le texte du roman africain contemporain se transforme ainsi en un espace du partage de toutes les langues parlées dans la société. Dans un souci de réalisme, les auteurs francophones de notre corpus effectuent une sorte d'expérimentation langagière, et selon le mot de Bakhtine, ils « sollicitent la co-créativité du récepteur »<sup>282</sup>. La (ré) appropriation de la langue dont témoignent les romans définit une scénographie particulière, celle d'une énonciation confuse, gauchie par rapport à la langue standard. Cette notion de scénographie, selon l'explication de Maingueneau permet aux lecteurs de participer activement à la construction du sens du texte, si embrouillé soit-il. « Le lecteur s'abandonne à la scénographie telle qu'elle se donne, indécidable, tout en cherchant les indices qui vont lui permettre d'organiser quand même une lecture romanesque minimale, de construire une histoire à peu près cohérente [...] »<sup>283</sup> L'appel au déchiffrement, au décryptage est renouvelé avec chaque forme déviante de la langue soutenue et de l'horizon langagier du texte. Celui-ci crée un univers qui légitime progressivement les transgressions qui l'ont rendu possible. Grâce au niveau de maîtrise de la langue française des personnages mis en scène dans le récit, les romans africains justifient les coups de force syntaxiques, les formes tordues qui déconcertent et captivent l'attention du lecteur. Les romanciers jouent avec et se jouent des normes. On peut reprendre, dans le cas de cette écriture des romanciers africains francophones, cette formule de R. Barthes qui fait allusion à la littérature française : « Nos écrivains les plus lucides comprennent et pratiquent qu'il y a en

---

<sup>282</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, P.U.F., 2004, p. 222.

<sup>283</sup> Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 200.

fait autant de grammaires que de groupes sociaux ; bien écrire, pour l'écrivain d'aujourd'hui, c'est, de plus en plus, connaître parfaitement la multiplicité de ces grammaires [...] »<sup>284</sup> C'est à ce niveau que l'on peut noter davantage l'aspect « subversif » de l'écriture. Il s'agit bien là d'une forme de contestation, de refus d'une langue ou d'une écriture normée et normative. Une remarque s'impose face à cette écriture contestataire mise en œuvre dans le roman :

L'écrivain africain est un témoin privilégié de la coexistence des langues dans la communauté sociolinguistique où il vit : il tente, en français, de rendre compte du répertoire en jeu dans l'échange des locuteurs, qui manient plusieurs codes linguistiques, selon les fonctions dévolues à leur usage dans le français. Il occupe une place importante, débordant sur les fonctions autres qu'officielle, d'enseignement, de l'administration, de la modernité, etc., tous attributs bien connus de cette langue importée et dominante.<sup>285</sup>

Et c'est ce mélange bien assimilé de l'oral et de l'écrit dans les textes de notre corpus qui fait de ces romans un véritable laboratoire de l'inventivité littéraire et de la connaissance sociologique. On peut placer le « roman africain de la langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Nora Alexandra Kazi-Tani. Ce dernier fait émerger l'importance du cosmopolitisme et les avantages que l'écrivain africain a pu en tirer dans la composition de son œuvre. Cette composition plurilingue du roman est fondée sur le principe de déplacements des personnages entre plusieurs agglomérations dans un grand ensemble de pays frontaliers ayant le français en partage, ainsi que plusieurs autres langues locales. Jouant sur la

---

<sup>284</sup> Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2002, p. 86.

<sup>285</sup> Gisèle Prignitz, « Récupération et subversion du français dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone : quelques exemples », dans Claude Caitucoli, *La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones*, Glottopol, No 3, 25 janvier 2004, p. 26.

différence et la cohabitation de ces multiples groupes ethniques, linguistiques, religieux, ces textes déconcertent mais font vraiment réfléchir et incitent à faire usage d'un esprit critique. Cela est facilité par l'esprit nouveau, le cosmopolitisme et la libéralisation qui favorisent le développement d'une contestation qui prend de l'ampleur au fur et à mesure que l'esprit critique des uns et des autres s'accroît. On a souligné la folie de grandeur qui a entraîné tous ces potentats qui se sont succédé lorsqu'ils rivalisaient dans l'érection de villes, de monuments et d'habitats les plus extravagants baptisés à leur nom. Des édifices ont poussé un peu partout et ont englouti les finances publiques. Ils ont parfois endetté le pays pour plusieurs générations. Tout cela juste pour la gloire d'un homme politique qui dirige l'État d'une main de fer. La métamorphose de la société africaine au lendemain des Indépendances s'est produite à tous les niveaux, particulièrement sur le plan urbain. Donc, on peut dire que la combinaison de cette transformation radicale de l'espace géographique et les tendances grégaires des hommes a énormément contribué à la naissance d'une langue à soi, faite du mélange de tous les habitants appelés à migrer vers les métropoles. Cela se reflète parfaitement dans les romans où les différents registres de langue du français ainsi que les langues locales sont insérées par le truchement des personnages. Par le biais de cette subversion de la langue, la transition est vite établie pour passer de la contestation en ce qui concerne les normes d'écriture à une autre, celle de la remise en question du domaine politique. Cette dernière question est plus complexe et difficile.

Et c'est à partir de ce niveau que nous avons amorcé la partie consacrée d'une part aux relations, tendues entre l'écriture et le pouvoir ; et d'autre part, à la transgression éthico-religieuse qui résulte de la mutation de cette société dans son ensemble. Face à la désillusion, aux désenchantements de cette population au lendemain des indépendances, les romanciers de notre

corpus sont comparables à cet intellectuel lucide et conscient aussi bien de ce qui se passe en profondeur qu'en surface de la société. L'écrivain donne une appréciation objective et efficace afin de franchir les obstacles au développement. La métaphore que donnent R. et A. Chemain dans la citation ci-dessous est significative de la description du rôle que s'attribue l'écrivain, l'intellectuel engagé dans la révolution de la société :

Au fond, cet intellectuel est comme la vigie d'un bateau isolé dans son « nid-de-pie » au sommet du grand mat, il peut paraître à ceux qui, sur le pont, dirigent la marche du navire, un peu perdu dans le ciel ; mais pour éviter les écueils, ils n'en ont pas moins intérêt à suivre ses indications. Si sa vue est perçante, s'il voit plus loin que l'horizon, il est à sa place, davantage qu'au fond des soutes à pelleter du charbon, et plus utiles qu'au bar des premières classes à pérorer en buvant des cocktails.<sup>286</sup>

La distance requise pour être en mesure de porter un regard critique capable de mettre en lumière les défauts aussi bien internes qu'externes de la société du plus bas de l'échelle jusqu'au sommet est bien dépeinte dans cette remarque de la position de l'écrivain. C'est une position bien délicate, car tout en étant solitaire, il reste solidaire. C'est grâce à cette posture qu'il arrive à garder sa liberté d'appréciation sans avoir à craindre ce fameux « engagement qui sue la servilité dont la poésie et l'art ont horreur »<sup>287</sup> comme le disait si bien André Breton. Le romancier s'accorde ainsi une assiette qui lui confère la hardiesse, la désinvolture, l'affranchissement de toute pression qui pourrait entraver son travail d'évaluation, d'observateur fin des phénomènes sociaux. En lisant ces textes, on peut en toute légitimité se poser la question de savoir si ces

---

<sup>286</sup> R. et A. Chemain, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, « L'intellectuel et la révolution », p. 91.

<sup>287</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1947, p. 130.

peuples, à qui les nouveaux dirigeants avaient promis monts et merveilles, n'étaient pas plus heureux sous le régime colonial ? D'autres l'ont fait avant nous, et la réponse ne va pas de soi. Car tous les maux (coups d'État, guerres tribales, déplacements massifs ou maltraitance inhumaine du peuple, misère économique, épidémies de toutes sortes, etc.) qui gangrènent les pays africains, sont relatés avec vivacité par les auteurs de notre corpus. Ils laissent perplexes les lecteurs, surtout que ce sont des individus issus de leur propre milieu qui leur font subir toute cette détresse.

On peut ainsi facilement imaginer la tension émotionnelle des lecteurs monter en crescendo à la lecture de ces romans ; et c'est bien cela l'objectif des auteurs. Face au poids de la tradition, aux autorités tyranniques et iniques, ils incitent le peuple à des mouvements de contestation et à reprendre leur destin en main. Et ces mouvements de protestation sont inspirés par les idées habilement disséminées dans les œuvres. La propagation de ces idées nouvelles, qualifiées de subversives par les tenants de l'ordre établi, contribue fortement aux mutations sociales et politiques. Le bras de fer entre ceux qui, d'un côté, s'érigent comme censeurs et responsables de la bonne conduite de la société coutumière, et de l'autre, les partisans d'une transformation sociétale, nous a menés à ce que nous avons nommé : *La transgression éthico-religieuse*.

En effet, on constate un bouleversement majeur qui prend place petit à petit, après la remise en question du régime dictatorial qui sévit dans tous ces pays francophones, en particulier en Côte-d'Ivoire et au Congo, où une bonne partie des récits se déroule, même si les narrateurs cherchent à brouiller expressément les lieux. Les romans étudiés ici ne se privent pas de remettre en question ce qui, dans la société africaine, leur emble à réévaluer. Ils la traversent d'un savoir autre, reculé dans le temps. Il est vrai que, comme le dit Ahmadou Hampaté Ba : « l'homme noir



est un croyant né. Il n'a pas attendu les Livres révélés pour acquérir la conviction de l'existence d'une Force, d'une Puissance, Source des existences et motrice des actions et mouvements des êtres »<sup>288</sup>. Il n'en demeure pas moins qu'à l'heure de la globalisation et avec le contact d'autres cultures et d'autres pensées, la pertinence de certaines pratiques commence à être examinée de plus près.

Achille Mbembe, camerounais et célèbre théoricien de la postcolonialité, semble s'inscrire dans cette même perspective de critique politique acerbe contre la religion, en particulier celle chrétienne, de l'Afrique postcoloniale. Dans son ouvrage<sup>289</sup>, au titre significatif – *Afriques Indociles. Pouvoir et État en société en postcoloniale* –, il dénonce le lien irréfutable entre la religion et le pouvoir, entre le goupillon et le sabre, dans leur identique façon de caractériser négativement les individus qu'ils prennent pour leur souffre-douleur. Dans l'analyse qu'il propose de cette situation postcoloniale où la violence et la misère constituent le lot quotidien des populations, Mbembe dit qu'il « s'agit de trouver une cohérence à des événements épars, apparemment incohérents et désordonnés, mais qui marquent durablement l'existence des sujets postcoloniaux »<sup>290</sup>. Le besoin de mettre de l'ordre dans cette grande confusion socio-politique pousse les écrivains à dévoiler la duplicité des hommes politiques et religieux, en mettant à nu le fonctionnement du système d'exploitation que perpétuent les nouveaux dirigeants africains et leurs complices.

On sait que la religion et la politique ont toujours affiché une complicité sans faille pour subjuguier les peuples au profit de quelques personnes qui prétendent être les élus et représentants de dieu sur terre, surtout pour les monarques et dictateurs de « droit divin ». Pour preuve,

<sup>288</sup> A. H. Ba, *L'étrange destin de Wangrin*, Paris, Seuil, 1984, p.119.

<sup>289</sup> Mbembe, Achille, *Afriques indociles. Christianisme, Pouvoir et État en société postcoloniale*, Paris, Karthala, 1988.

<sup>290</sup> *Ibidem*, op.cit., p. 123.

restituons ici les propos assez révélateurs du roi belge qui s'adressait aux prêtres envoyés en mission en Afrique :

Révérands pères et chers compatriotes.

La tâche qui vous est confiée à remplir est très délicate et demande beaucoup de tact. Prêtres, vous allez certes pour l'évangélisation, mais cette évangélisation doit s'inspirer avant tout des intérêts de la Belgique. Le but principal de votre mission au Congo n'est donc pas d'apprendre aux nègres de connaître Dieu, car ils le connaissent déjà. Ils parlent et se soumettent à un MUNDI, un MUNGU, un DIAKOMBA et que sais-je encore. [...] Votre rôle essentiel est de faciliter la tâche aux administratifs et aux industriels. C'est dire donc que vous interprétez l'évangile de la façon qui sert à mieux protéger nos intérêts dans cette partie du monde. Pour ce faire, vous veillerez entre autres à désintéresser nos sauvages des richesses dont regorgent leur sol et sous-sol, pour éviter qu'ils s'y intéressent et nous fassent une concurrence meurtrière. [...] Votre connaissance de l'évangile vous permettra de trouver facilement des textes recommandant aux fidèles d'aimer la pauvreté, tel par exemple :

« Heureux les pauvres car le royaume des cieux est à eux », « Il est difficile aux riches d'entrer au ciel. » Vous ferez tout pour que les nègres aient peur de s'enrichir pour mériter le ciel. Vous devez les détacher et les faire mépriser tout ce qui leur procure le courage de nous affronter. Je fais allusion à leurs fétiches de guerre. Qu'ils ne prétendent point ne pas les abandonner et vous mettre tous à l'œuvre pour les faire disparaître.

Insistez sur la soumission et l'obéissance. Evitez de développer l'esprit critique dans vos écoles. Apprenez aux élèves à croire et non à raisonner. [...] Faites leur payer une taxe chaque semaine à la messe du dimanche. Utilisez ensuite cet argent prétendument destiné aux pauvres et transférez ainsi vos missions en des centres commerciaux. Instituez pour eux un système de confession qui fait de vous de bons détectives pour démentir tout noir qui a une prise de conscience aux autorités investies du pouvoir de décision.<sup>291</sup>

Le discours de ce roi constitue un aveu total de ce qui a toujours été le fondement des rapports étroits entre le pouvoir et le religieux à des fins d'exploitation de la population pour le bonheur de quelques « élus » de la société. La complicité et l'hypocrisie des uns et des autres se trouvent complètement mises à nu dans cette sorte de rencontre d'initiés au cours de laquelle un micro caché révèle les pratiques insidieuses de la religion et du pouvoir exécutif au détriment du peuple qu'ils prétendent sauver. Pour renverser cet énorme système fondé sur l'arnaque et démasquer les autorités tant religieuses que politiques, les romanciers mettent sur la place publique, à travers leurs récits, les paroles tenues dans le secret des associations.

C'est pourquoi les romanciers de la « seconde génération » de notre corpus ont accordé une place importante à la critique sans complaisance de toute cette imposture cléricale et étatique dans leurs œuvres pour non seulement engranger la séparation des pouvoirs religieux des pouvoirs politiques, mais aussi pour interroger certaines croyances traditionnelles fortement ancrées dans la société. Ce qui leur permet de dénoncer l'utilisation détournée et machiavélique de la religion à des fins politiques. La religion telle qu'elle est projetée dans ces récits participe

---

<sup>291</sup> Tiré du journal Camerounais : *L'Afrique-Nature* No 005, Octobre 1994, p. 48.

d'un projet de démystification et d'incitation du peuple à embrasser l'idée que la seule vérité qui vaille est celle du désir et du plaisir et non pas cette doctrine ou morale d'abstinence, d'ascèse inculquée par les religions monothéistes. Contrairement à leurs prédécesseurs qui se contentaient d'œuvres spirituelles, les romanciers africains n'ont aucun complexe à appréhender ensemble la sexualité, la religion et la politique de façon crue, même au risque d'être accusés de blasphèmes et de profanation. Là aussi, l'intervention du libertinage connu des Lumières se retrouve dans cette écriture en mutation dans les romanciers africains. Dans un esprit satirique et philosophique, l'écrivain se démarque de ce spiritualisme d'antan pour se lancer dans la peinture du libertinage, de l'érotisme des mœurs de la société. C'est en tout cas ce que nous pouvons comprendre lorsque Patrick Nagy écrit :

Cette entente plus ou moins tacite entre philosophie et libertinage devient accord parfait sur un principe qui leur est commun : la primauté reconnue à la Nature. Telle est l'exigence fondamentale du rationalisme critique et plus encore du matérialisme naissant dans le domaine de la pensée et du gouvernement. Telle est également celle des auteurs libertins dans le domaine des relations humaines et surtout des relations sexuelles. Par des voies différentes, ils poursuivent le même objectif : l'établissement d'une morale naturelle fondée sur l'épanouissement des instincts vitaux de l'homme et non sur leur oppression.<sup>292</sup>

La réalité n'est plus la même bien des années après les Indépendances. Il s'agit d'une invitation au peuple à prendre son destin en main, à se libérer du joug de certaines croyances

---

<sup>292</sup> Patrick Nagy, *Libertinage et Révolution*, Paris, Gallimard, 1975, p. 47.

traditionnelles, comme de celles provenant des religions monothéistes qui les enfoncent dans les préjugés et attitudes régressives.

Avec ces romanciers africains francophones de notre corpus, s'amorce une mutation en profondeur du roman francophone qui cherche à dessiller le regard du peuple en faisant l'apologie de l'action, du travail rémunérateur et en insistant sur le fait que le bonheur de l'être humain, quel qu'il soit, ne vient pas de Dieu ou des autorités élues, mais bien du travail individuel et collectif. L'opinion de la critique récente, comme le confirme Sewanou Dabala<sup>293</sup>, indique les mutations et les glissements qui sont amorcés dans les années 1960 avant de prendre forme définitivement dans les œuvres des auteurs de notre corpus. Les textes romanesques sont de plus en plus denses et complexes dans leurs structures et narrations. Les romanciers que nous avons choisis ici cherchent à bien conserver, comme un viatique, cet enracinement et cette ouverture indispensables dans l'analyse minutieuse de la réalité sociale.

L'étude que nous avons menée, sans prétendre être parfaite voire canonique, permet d'ouvrir d'autres points de rapprochements et d'analyses de textes d'auteurs d'horizons divers, mais ayant des visées plus ou moins similaires dans leurs productions romanesques. A travers ces œuvres qui ont servi de base à notre travail, nous avons pris conscience de l'intérêt de la nouvelle amorce dans l'analyse des phénomènes de société. Cette étude, à notre avis, enrichirait le débat et permettrait de poser les jalons nécessaires à une culture de partage, de communication et de coopération entre les intellectuels, d'autant plus que de nos jours, nul n'est à l'abri de la géopolitique mondiale. Les changements corroborés par les nouvelles tendances de productions romanesques<sup>294</sup> soulignent davantage les possibilités de réflexion qui encouragent la critique à

---

<sup>293</sup> Dabala, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 243.

<sup>294</sup> Cf., Thomas, Dominic, *Mutations littéraires et mutations identitaires*, Ottawa, Le Nordir, 1994 et Malanda, Ange-Séverin, *Henri Lopes et l'impératif romanesque*, Paris, Silex, 1987.

s'orienter vers une recherche des corrélations insoupçonnées entre les peuples dans leur système de fonctionnement, afin de mieux appréhender les mutations et glissements dans bien des aspects, en particulier dans les rapports entre les écrivains ou les critiques avec la société.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **A. Corpus.**

Dongala, Emmanuel. *Johnny chien méchant*. Paris : Le serpent à plumes, 2002.

Kourouma, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil, 2002.

Lopes, Henri. *Le pleurer-rire*. Paris : Présence africaine, 1982.

Tansi, Sony Labou. *La vie et demie*. Paris : Seuil, 1979.

### **B. Autres ouvrages de littérature africaine et française.**

#### **1) Littérature africaine.**

Ba, Ahmadou Hampaté. *L'étrange destin de Wangrin*. Paris : Seuil, 1984.

----- . *Amkoulel, l'enfant peul*. Paris : Actes Sud, 1991.

Bokoum, Saïdou. *Chaîne: une descente aux enfers*. Paris : Denoël, 19974.

Diop, Boubacar Boris. *Les tambours de la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 1990.

Dongala, Emmanuel. *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*. Paris : Le serpent à plumes, 2000.

Kane, Cheikh Hamidou. *L'aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1961.

Kateb, Yacine. *Nedjma*. Paris : Seuil, 1996.

Kourouma, Ahmadou. *Monné, outrages et défis*. Paris : Seuil, 1990.

----- . *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil, 1998.

Meddeb, Abdoulwahab. *Talismano*. Paris : Sindbad, 1987.

Mudimbé, Valentin Yves. *Le bel immonde*. Paris : Présence Africaine, 1996.

Ngal, MaM. *Giambattista Viko ou le viol du discours africain*. Paris : Gallimard, 1978.

Niane, Djibril Tamsir. *Soundjiata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence Africaine, 1960.

Nokan, Charles. *Le soleil noir point*. Paris : Présence Africaine, 1962.

Senghor, Léopold Sedar. « Ce que l'homme noir apporte » dans *L'homme de couleur*. Paris : Cardinale Verdier et al. , 1939.

Soyinka, Wolé. *Le lion et la perle*. Yaoundé : Clé, 1973.

## **2) Littérature française du dix-huitième siècle.**

Diderot, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris : Gallimard, 1773.

----- . « Eloge de Richardson (1762) ». Dans *Contes et romans*. Ed. Michel Delon. Paris : Gallimard, 2004. pp. 895-911.

Gouges, Olympe de. *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, publiée dans la brochure *Les Droits de la femme adressée à la reine à l'assemblée nationale en 1791*. Dans *Ecrits politiques*. Ed. Olivier Blanc. T. 1. Paris : Côté-femmes, 1993. pp. 211-235.

Sade, Donatien Alphonse François, marquis de. *Français! Encore un effort si vous voulez être Républicains*. Extrait de *La philosophie dans le boudoir*. Ed. Jean-Jacques Pauvert. Paris: Gallimard, 1972, pp. 179-258.

----- . *Justine ou les malheurs de la vertu*. Extrait d'*Œuvres complètes de Sade*. V. 2. Ed. Michel Delon. Paris : Gallimard, 1995, pp.131-390.

Voltaire, Marie François Arouet. *Candide ou l'optimisme*. Genève : J. Cramer, 1759.

## **3) Littérature française.**

Jarry, Alfred. *La chandelle verte. Œuvres complètes*. T. II. Paris : Gallimard, 1978. pp. 236-343.

Lacarrière, Jacques. *Le bernard-l'hermite ou le treizième voyage. Pour une littérature voyageuse*. Paris : Fayard, 1997.



### **C. Ouvrages critiques sur la littérature africaine francophone sub-saharienne.**

#### **Livres :**

Ba, Mamadou Kalidou. *Le roman africain francophone post-colonial. Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*. Paris : L'Harmattan, 2009.

Bokiba, André Patient. *Ecriture et identité dans la littérature Africaine*. Paris : l'Harmattan, 1999.

Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme. *Littérature francophone. Vol 1. Le roman*. Paris: Hatier, 1999.

Chemain, Roger. *L'imaginaire du roman africain*. Dakar : Présence Africaine, 1986.

Chevrier, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan Université, 1999.

Chemain Roger et Chemain Arlette. *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. Dakar : Présence Africaine, 1979.

Chemain, Arlette. *Littérature monde francophone en mutation. Écritures en dissidence*. Paris : L'Harmattan, 2009.

Cornaton, Michel. *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 1990.

Dabala, Sewanou. *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la nouvelle génération*. Paris : L'Harmattan, 1986.

Daniel, Delas. *Léopold Sédar Senghor : Lecture blanche d'un texte noir*. Paris : Temps actuels, 1982.

Garnier, Xavier. *La magie dans le roman africain*. Paris : P.U.F, 1999.

Kane, Mouhamadou. *Roman africain et traditions*. Dakar : NEA, 1984.

Koffi, Anyieffa. *Littérature et politique en Afrique noire: socialisme et dictature comme thème du roman congolais d'expression française*. Bayreuth : African Studies 19/20, 1990

Kestlout, Lilian. *Histoire de la littérature africaine*. Paris : Karthala, A.U.F, 2001.

Mateso, Locha. *La littérature africaine et sa critique*. Paris : Karthala, 1986.

Ngandu-Nkashama, Pius. *Écritures et discours littéraires: études sur le roman africain*. Paris: L'Harmattan, 1989.

### **Chapitre de livre :**

Ngal, Georges. « Sony labou Tansi et l'engendrement du sens. » *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*. Ed. Moukala kadima-Nzujì and Abel Kouvouma. Paris ; Montréal : L'harmattan, 1997.

### **Articles dans un journal :**

Baday, Moncef. « Ahmadou Kourouma, écrivain africain.» *L'Afrique littéraire et artistique* 10 (2003) : pp. 2-8.

Chemain, Arlette. « Ahmadou Kourouma, tel qu'en lui-même.» *Notre Librairie* 155 (2004) : pp. 71-76.

----- . « Sony Labou Tansi, affabulation, critique sociale et ressourcement.» *Notre librairie* 92-93 (mai 1988) : pp. 132-33.

----- . « Engagement civique et recherche d'une écriture dans l'œuvre d'Henri Lopes.» *Notre librairie* 92-93 (1988) : pp. 123-28.

Chevrier, Jacqueline. « Comment travaillent les écrivains ? » *Jeune Afrique* 1207 (22 février 1984) : pp. 47-50.

Dibi, Komo. « De la littérature orale négro-africaine et de ses chances de survie ». *Études littéraires* 7 (1974) : pp. 349-367.

Gervais, Boungou-Poati. « Apports de la tradition orale à la littérature d'expression française.» *Notre Librairie* 92-93 (mars-mai 1988) : pp. 65-58.

Ndiaye, Christiane. « Sony Labou Tansi : le refus du silence.» *Présence francophone* 41 (1992) : pp. 27-39.

Semujanga, Josias. « La littérature africaine des années quatre-vingt: les tendances nouvelles du roman.» *Présence francophone* 41 (1992) : pp. 41-55.

Serpos, Noureini Tidjani. « L'écrivain africain, griot contemporain.» *Notre Librairie* 98 (2003), pp. 63-67.

#### **D. Ouvrages et textes critiques sur la francophonie linguistique et sur la culture en Afrique.**

##### **Livres :**

Alexandre, Pierre. *Langues et langage en Afrique noire*. Paris : Payot, 1967.

Balandier, Georges. *Afrique ambiguë*. Paris : Plon, 1957.

Blachère, Jean-Claude. *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Paris : L'Harmattan, 1993.

Calvet, Jean Louis. *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*. Paris : Payot, 1974.

Chaudenson, Robert. *Créoles et en enseignement du français*. Paris : L'Harmattan, 1989.

Didier de Robillard et Michel Beniamino. *Le français dans l'espace francophone*. Paris : Champion, 1993.

Dumont, Pierre. *La francophonie par les textes*. Vanves : EDICEF-AUPELF, 1992.

Gassama, Makhily. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris : Karthala, 1995.

Grutman, Renier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXème siècle Québécois*. Québec : Fides-Cetuq, 1997.

Kazi-Tani, Nora-Alexandra. *Roman africain de langue française au Carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*. Paris : L'Harmattan, 1995.

Mudimbé, Yves Valentin. *L'autre face du royaume. Introduction à la critique des langages en folie. Essai*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1973.

Ricard, Alain. *Littérature d'Afrique noire : des langues aux livres*. Paris : Karthala, 1995.

Thomas, Louis-Vincent et René Luneau. *La terre africaine et ses religions*. Paris : L'Harmattan, 1980.

### **Chapitre de livre :**

Chemain, Arlette. « Contacts de langues et créations littéraires en langue française en Afrique noire. » Dans *Contacts de langue et production littéraire*. Ed. Anne Fuchs et François Desplanques. Paris : L'Harmattan, 1987. pp. 4-17.

Lafarge, Suzanne. « La Côte-d'Ivoire : une appropriation nationale du français ? » *Le français dans l'espace francophone*. Dirigé par Didier de Robillard et Michel Beniamino. Paris : Champion, 1998. pp. 598-600.

Laurent, Pierre Joseph. « Lieux et non lieux de la ruse dans la société mossi. » Dans *Les Raisons de la ruse - une perspective anthropologique et psychanalytique*. Ed. Serges Latouche. Paris : La Découverte /M.A.U.S.S., 2005. pp. 177-180.

Manessy, Gabriel. « De la subversion des langues importées : le français en Afrique noire. » Dans *Langues et développement*. Tome 1. Eds. Robert Chaudenson, et Didier de Robillard. Aix-en-Provence : I. E.C. F. Diffusion ; Paris : Didier-érudition, 1989. pp. 133-145.

-----. « Vernacularité, vernacularisation. » Dans *Le français dans l'espace francophone*. Tome 2. Eds. Didier de Robillard et Michel Beniamino. Paris : Champion, 1993. pp. 407-418.

Nantet, Jacques. « Entretiens avec Tchicaya U Tam'Si. » Dans *Panorama de la littérature noire d'expression française*. Ed. Jacques Nantet. Paris : Fayard, 1972 : pp. 209-12.

Soubias, Pierre. « *Entre langue de l'autre et langue à soi.* » Dans *Francophonie et Identités culturelles*. Paris : Karthala, 1999. pp. 130-142.

### **Articles dans un journal:**

Manessy, Gabriel. « Pratique du français en Afrique noire francophone. » Dans *Langue française. Le français en Afrique noire : faits d'appropriation* 104 (1994) : pp. 11-19.

Messanvi, Johnson. « L'image du corps : la représentation chez l'Africain et l'Occidental. » Dans *L'Afrique littérature et artistique* 64 (1982) : pp. 65-82.

Ndzanga Kong. Alphonse. « S. L. Tansi : un homme à la recherche de l'homme perdu. » Dans *Recherche Pédagogie et Culture* 64 (1983) : pp. 75-82.

Potelet, Hélène. « Conformisme et Pensée libre dans la littérature Française, 3eme partie. » *Histoire des Idées* 16 (2008) : pp. 25-31.

Prignitz, Gisèle. « Récupération et subversion du français dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone : quelques exemples. » Dans *La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones*. Ed. Claude Caitucoli. *Glottopol* 3 (25 janvier 2004) : pp. 6-25.

## **E. Théorie coloniale et post-coloniale.**

### **Livres :**

Fanon, Frantz. *Peau noire, masque blanc*. Paris : Seuil, 1952.

Fame Ndongu, Jacques. *Le prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro africain postcolonial*. Paris : Berger-Levrault, 1988.

Kasereka, Kavwahirehi. *V.Y. Mudimbé et la ré-invention de l'Afrique. Poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines*. Amsterdam : Rodopi, 2006.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Paris : Buchet/Chatel, 1957.

Mbembe, Achille. *Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et État en société postcoloniale*. Paris : Karthala, 1988.

Ngal, Georges. *Création et rupture dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1994.

Ngandu-Nkashama, Pius. *Ruptures et écritures de violence*. Paris : L'Harmattan, 1997.

Semujanga, Josias. *Dynamique des genres. Éléments de poétique transculturelle*. Paris : L'Harmattan, 2000.

Towa, Marcien. *Léopold Sédar Senghor : négritude ou servitude ?* Yaoundé : Clé, 1976.

### **Articles dans un journal :**

Chemain, Arlette. « Quelle critique adopter pour la littérature africaine ? » *Recherche, pédagogie et culture* 35-36 (1978) : pp. 33-38.

Kamedjio, Cillas. « La modernité africaine et l'écriture de la honte : le sceptre du déshonneur dans les impasses postcoloniales.» *L'Esprit Créateur* 39 (1999) : pp. 129-38.

Kossi, Efoui. « Parler en langue, c'est remettre l'esprit au monde.» *Notre Librairie* 159 (Juillet-septembre 2005) : pp. 116-119.

Magnier, Bernard. « La vie et demie des littératures africaines.» *Notre Librairie* 78 (janvier-mars 1985) : pp. 5-7.

Mouralis, Bernard. « Le roman négro-africain et les modèles occidentaux.» *Présence francophone* 2 (1971) : pp. 5-11.

Woodward, Servanne. « Pas d'Afrique s'il-vous plaît, ou sur les théories post-coloniales et l'Afrique.» *Literary Research/Recherches littéraires* 21 (2004) : pp. 13-22.

## **F. Théorie du roman et études historiques françaises.**

## 1) Dix-huitième siècle français

Berthold, Jacques. *Les prisons du roman (XVIIe-XVIIIe siècle): lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d'Alfrache » à « Jacques le fataliste »*. Genève : Droz, 2000.

Benrekassa, Georges. *Roman et Lumières au XVIII ème siècle*. Paris : Ed. Sociale, 1970.

Cassirer, Ernest. *La philosophie des Lumières*. Paris: Fayard, 1966.

Didier, Béatrice. *Le roman français au XVIIIe siècle*. Paris : Ellipses, 1978.

Domenech, Jacques. *L'éthique des Lumières. Les fondements de la morale dans la philosophie française du XVIIIe siècle*. Paris : J. Vrin, 1989.

Faguet, Emile. *La politique comparée de Montesquieu, Rousseau et Voltaire*. Genève : Slatkine, 1970.

May, Georges. *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique, 1715-1761*. New Haven : Yale University Press, 1963.

Pageaux, Daniel-Henri. *Naissances du roman*. Paris: Klincksieck, 1995.

### Article dans un journal:

Woodward, Servanne. « Sur l'échange épistolaire et gastr(onom)ique des lettres à Sophie Volland. » *Diderot Studies* 25 (1992) : pp. 107-114.

## 2) dix-neuvième siècle

Hoffman, Léon François. *Le Nègre romantique*. Paris : Payot, 1973.

Mitterrand, Henri. *Zola et le naturalisme*. Paris : P.U.F., 1989.

Nagy, Patrick. *Libertinage et Révolution*. Paris : Gallimard, 1975.

## 2) Moderne et Contemporain

Bakhtine, Michail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Krysinski, Wladimir. *Carrefours de signes, Essais sur le roman moderne*. Paris : Mouton, 1981.

Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.

Lemaître, Henri. *La littérature française : La littérature d'aujourd'hui*. Paris : Bordas, 1972.

Robert, Marthe. *Roman des origines et origine du roman*. Paris : Seuil, 1972.

## **G. Théories littéraires**

Auerbach, Eric. *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.

----- . *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

Bessières, Jean. *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*. Liège, Bruxelles : Mardaga, 1990.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

----- . *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.

Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, 1977.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

Kristeva, Julia. *Semiotike : recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

Ruth Amossy et Dominique Maingueneau. *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse : P.U.F., 2002.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard, 1948.

Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard, 1985.

## **Chapitre de livre :**



Ricardou, Jean. « Esquisse d'une théorie de générateurs.» Dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Ed. Michel Mansuy. Paris : Klincksieck, 1971. pp. 21-22.

### **Article dans un journal :**

Hamon, Philippe. « Pour une sémiologie du personnage.» *Littérature* 6 (1972) : pp. 86-110.

### **H. Théories générales et philosophie occidentale.**

Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1995.

----- . *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Québec : Hurtubise, 1979.

----- . *Un état du discours social*. Longueuil : Le Préambule, 1989.

Baechler, Jean. *Qu'est-ce que l'idéologie ?* Paris : Gallimard, 1976.

Barthes, Roland. *Critique et vérité. Essai*. Paris : Seuil, 1966.

Brecht, Bertolt. *Me Ti. Le livre de retournement*. Traducteur B. Lortholary, Paris : Seuil, 1968.

Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982.

Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : P.U.F., 1974.

----- . *Mythocritique : théorie et parcours*. Paris : P.U.F., 1992.

Destutt de Tracy, Antoine. *Mémoires sur la faculté de penser*. Paris : Fayard, 1992.

Erny, Pierre. *L'homme divers et un. Position et anthropologie*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Escarpit, Robert. *Le littéraire et le social*. Paris : Flammarion, 1970.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

Girodan, Henri et Alain Ricard. *Diglossie et littérature*. Bordeaux : Talence, 1976.

Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris : Hachette, 1998.

- Gontard, Marc. *Violence du texte*. Paris : L'Harmattan, 1981.
- Houston, Nancy. *Dire et interdire. Éléments de jurologie*. Paris : Payot, 1980.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie ou la bonne conscience*. Paris : Flammarion, 1964.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris : Garnier Flammarion, 1984.
- Lacan, Jacques. Livre V. *Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil, 1958.
- Legendre, Pierre. *Jouir du pouvoir. Traité de la bureaucratie patriote*. Paris : Minuit, 1976.
- Louis, Guilbert. *La créativité lexicale*. Paris : Larousse, 1975.
- Maffesoli, Michel. *La part du diable. Précis de subversion postmoderne*. Paris : Denoël, 2000.
- Onfray, Michel. *Traité d'athéologie*. Paris : Grasset, 2005.
- Rosset, Clément. *Le principe de cruauté*. Paris : Minuit, 1988.

### **Chapitre de livre :**

Ehrenfreund, Yaël. « Jeux et violences libertines ou Dionysos réincarné. » Dans *Dionysos. Origines et résurgences*. Ed. Ilana Zinguer. Paris : Vrin, 2001. pp. 51-58.

### **Article dans un journal :**

Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme. » Dans *Poétique* 27 (1976) : pp. 258-61.

Robin, Régine et Marc Angenot. « La sociologie de la littérature : un historique. » Dans *Histoire des poétiques*. Vol 15 (1993) : pp. 408- 412.

## **I. Documents historiques**

Marsan, Eugène. « Discours du roi Léopold II devant les missionnaires se rendant en Afrique en 1883. » *L'Afric-Nature* 005 (Octobre 1994), pp. 48-50.

## **J. Ouvrages consultés**

Benoit, Yves. *Idéologies des indépendances africaines*. Paris : Maspéro, 1969.

Kadima Nzuji, Mukala. « Le roman à la recherche d'une écriture. » *Notre librairie*. Volume spécial sur la littérature zaïroise. 63 (1982) : pp. 41-48.

Lambert, Fernando. « Le roman négro-africain contemporain. Un renouvellement des thèmes et de l'écriture. » Dans *Écriture française dans le monde* 15-16 (1984) : pp. 47-51.

Malanda, Ange Séverin. *Henri Lopes et l'impératif romanesque*. Paris : Silex, 1987.

Mateso, Locha. *La littérature africaine et sa critique*. Paris : Karthala, 1986.

Naumann, Michel. *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature « voyou »)*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Snyder, Émile. « Le malaise des Indépendances. Aperçus du nouveau roman africain d'expression française. » Dans *Présence francophone* 12 (1976) : pp. 69-78.

Thomas, Dominic. « Mutations littéraires et mutations identitaires. » Dans *La problématique de l'identité francophone du Canada et d'ailleurs*. Ed. Lucie Hotte. Ottawa : Le Nordir, 1994. pp. 92-99.

Wauthier, Claude. « Les écrivains africains. De la négritude à la contestation du pouvoir. » Dans *La Quinzaine littéraire* 560 (1990) : p. 14-25.

## **Dictionnaires.**

Dictionnaire des symboles, Paris, Laffont, 1996.

Nouveau Larousse illustré, Paris, Seuil, 1904.

## ***VITA***

Name : Ibrahima Bano Diallo.

Post-secondary Education and Degrees.

Ph. D. French literature. University of Western Ontario. Canada. .... 2005-2010.

French Department. University of Western Ontario. Canada.

Graduates Studies 500. The Theory and Practice of University Teaching ....2004-2008.

University of Western Ontario, Teaching and support center.

Diplôme d'Etudes Approfondies (Diploma in Advanced Studies) .....2003-2004.

Comparative literature. University of Nice Sophia Antipolis. France.

Diplôme de Maîtrise (Master's Degree) French literature. ....2003-2002.

Comparative literature. University of Nice Sophia Antipolis. France.

Licence in French literature..... 2001-2002.

Université Cheikh Anta Diop, Dakar. .... 1998-2000.

Work.

Bilingual agent at CITI BANK in London Ontario Canada..... 2008-2010.

Teacher Assistant .....2004- 2010.

French Department. University of Western Ontario. Canada.

Translation for ASAP : Company based in the United-States..... 2005-2006.

Articles.

Diallo, Ibrahima Bano et Cambron, Valérie. « Vers Lionel Verdier : du fragment et de la composition » dans « *Poésie contemporaine : La Revue Nu (e)* », dans la *Revue Loxias*, No 6, Université de Nice (Septembre 2004), pp. 47-84

Diallo, Ibrahima B. « La transgression selon Danny Laferrière : cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ? » dans « *Littérature monde* », *francophone en mutation, écriture en dissidence*, sous la direction d'Arlette Chemain, Revue en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html>, *Loxias*, No 26, Université de Nice (Novembre 2009), pp. 27-45.

----- « Le mondain de Voltaire et Discours sur les sciences et les arts de Jean-Jacques Rousseau : convergences et divergences de conception idéologique de penseurs des Lumières. » dans la *Revue Loxias*, No. 15, Université de Nice (Septembre 2009), pp. 34-55.

Références :

-Mme Arlette Chemain, professeur à l'université de Nice. Sophia Antipolis. France.

-Dr. Servanne Woodward, professeur à l'université de Western Ontario. London. Canada.