



**HAL**  
open science

# Phénomènes d'écriture dans le roman africain (de la rationalité et de l'émotivité)

Irène Othieno

► **To cite this version:**

Irène Othieno. Phénomènes d'écriture dans le roman africain (de la rationalité et de l'émotivité). Littératures. 1989. dumas-01334779

**HAL Id: dumas-01334779**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01334779>**

Submitted on 21 Jun 2016

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

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

Phenomenes d'écriture dans le roman  
africain (de la rationalite et de  
l'emotivite)

1989

UNIVERSITE DE PARIS - SORBONNE  
PARIS IV  
CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES FRANCOPHONES

Phénomènes d'écriture dans le roman africain  
(de la rationalité et de l'émotivité)

\*

Rapport de D.E.A.

Présenté par

Irène OTHIENO

Sous la Direction de  
Monsieur Régis ANTOINE  
Directeur d'Etudes au C.I.E.F Paris IV

Paris - Octobre 1989

UNIVERSITE DE PARIS - SORBONNE  
PARIS IV  
CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES FRANCOPHONES

Phénomènes d'écriture dans le roman africain  
(de la rationalité et de l'émotivité)

\*

Rapport de D.E.A.

Présenté par

Irène OTHIENO

Sous la Direction de  
Monsieur Régis ANTOINE  
Directeur d'Etudes au C.I.E.F Paris IV

Paris - Octobre 1989

CREDU  
RECEIVED  
Date 29 OCT 1990

A ma mère,

Dont les souvenirs si lointains  
mais toujours présents  
nous servent quotidiennement de phare.

IFRA



IFRA000296

No. d'inventaire	181100
Date	
Cote	AFR / OTH 809

## REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de D.E.A, qu'il nous soit permis de remercier ici tous ceux qui ont contribué d'une façon ou d'une autre à son élaboration.

Il nous est à la fois un devoir et un plaisir de penser d'abord à M. Régis ANTOINE, Directeur d'Etudes et chargé de cours à l'Université de Paris-Sorbonne (PARIS-IV) dont l'encouragement à notre égard s'est manifesté assez tôt et nous a motivé dans la poursuite des démarches de notre séjour en France. Notre reconnaissance est d'autant plus grande que l'accueil qu'il nous a réservé et la rapidité avec laquelle il nous a orientée nous ont énormément facilité la tâche compte tenu du délai limité dans lequel fût entrepris ce modeste travail. Il nous a guidé avec tous les sentiments d'un capitaine du bateau. Notre reconnaissance pour toute l'aide qu'il nous a apportée est grande.

Nous voudrions ensuite remercier le Bureau d'Action Linguistique à Nairobi et le Ministère des Affaires Etrangères du gouvernement français qui nous a pris en charge et facilité le séjour.

Nous ne saurions oublié M.I, qui, avec une attention chaleureuse a su nous aider à surmonter les moments difficiles que nous avons connus et surtout pour sa patience et sa contribution dans la correction de nos maladresses linguistiques.

Nous tenons à souligner la valeur des cours que nous avons suivis au C.I.E.F (Centre International d'Etudes Francophones), lesquels nous ont permis de compléter et d'affermir notre formation.

Que nos amis et nos compagnons de toujours trouvent, en ces quelques mots, l'expression de notre profonde gratitude pour le secours moral et continu qu'ils nous ont apporté de si loin. Nous pensons particulièrement à E.G et M.O.O et à toute notre famille.

A vous Tamara Kipingor et E.A pour votre persévérance et votre soutien moral à nos côtés....

A tous, à chacun et à ceux que nous ne pouvons citer, nous exprimons nos remerciements les plus sincères.

Paris le 11 Décembre 1989

Irène OTHIENO

## INTRODUCTION

Le roman africain, dont les premières parutions datent des années 1920, a fait l'objet de plusieurs études pendant plus de soixante ans de son développement. Les premiers écrits, traitant essentiellement des thèmes de l'exaltation des valeurs africaines, en l'occurrence la description des institutions traditionnelles, les légendes, les récits historiques étayés par des recherches ethnologiques ont été réunis pour constituer la théorie de la négritude dont les propos concernant la révalorisation des civilisations noires sont si bien connus dans les milieux littéraires africanistes qu'il serait inutile d'y revenir.

Ce premier courant fut suivi par d'autres écrits donnant naissance aux auteurs devenus classiques depuis. Il s'agit de la génération de Camara Layé, Cheikh Hamidou Kane, Ferdinand Oyono, Ousemane Sembène, Mongo Beti, pour ne citer que ceux-là. Pour cette génération, la dimension la plus importante qui revient dans leurs écrits est la dénonciation de la situation coloniale et les institutions qui en sont issues. Ce sont des romans plutôt autobiographiques, de conflits de culture, où le drame principal consisterait pour l'individu ou la société concernée à faire le choix entre "l'eden de l'existence traditionnelle et l'enfer de la modernité" (1). On se rappellera sans doute le drame de Sambo Diallo dans L'aventure ambiguë (2).

1) Séwanou Dabla, Nouvelles Ecritures Africaines, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 14

2) Cheikh Hamidou Kane, L'aventure ambiguë, Paris, Juliard, 1960

Ces romans fortement inspirés d'expériences reçues, procédèrent d'un style d'écriture bien déterminé : à commencer par des titres réalistes, reflétant la plupart du temps l'orientation thématique de l'oeuvre, jusqu'à la façon de conduire le récit dans le temps et dans l'espace. On relèvera un récit linéaire centré autour d'un héros principal et l'action située dans un cadre spatial et temporel bien défini. Ce sont des romans réalistes, d'habitudes thématiques et stylistiques et dont certains africanistes ont dit qu'ils sont "très proches de modèles français parmi lesquels il est aisé de reconnaître (....) Balzac et Zola (....) (1).

Malgré quelques créations originales à cette époque (notons les oeuvres de Laye et de Cheikh Hamidou Kane) ce n'est qu'autour des années 1960, avec l'avènement des indépendances qu'une écriture reconnue comme nouvelle est apparue sur la scène littéraire africaine. Ceci ne fut pas un hasard car les moteurs essentiels de la première heure (négritude et anti-colonialisme) s'étant grippés sous l'effet du temps, il était logique qu'il y ait changement de préoccupations. On note, à cet égard avec les oeuvres de Malick Fall (La Plaie - 1961), Charles Nokan (Le soleil noir point - 1962), l'inauguration de voies nouvelles qui se révèlent à travers une importante diversification typologique et l'avènement d'auteurs inconnus auparavant. Mais peut-être la parution qui marqua cette période et qui attira l'attention du public africain sur cette nouvelle forme d'écriture fut-elle celle de Les Soleils des Indépendances

-----  
 1) Jacques Chériet et B. Mouralis cité dans Séwanou Dabla, op.cit., p. 14

de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma en 1968, l'année aussi de la parution de Le Devoir de Violence de Yambo Ouologuem.

Cette nouvelle écriture qui pourrait déconcerter certains lecteurs a retenu toute notre attention. C'est pourquoi nous aimerions l'appréhender en profondeur, en entreprenant cette étude axée sur quelques phénomènes d'ordre stylistique. Ce faisant, nous essayerons de préciser le rapport entre cette écriture et la logique de la composition des structures des récits à analyser.

## 2. NOUVEL ORDRE D'ECRITURE

Avec ces oeuvres, une ère nouvelle naissait, ces renouvellements et élargissements du cadre du discours romanesque impliquent l'adoption de nouvelles techniques narratives qui s'observent à plusieurs niveaux à commencer par les éléments jadis considérés comme secondaires - il s'agit des paratextes tels le titre, la préface, l'épigraphe, la typographie sans mentionner la peinture de nouvelles habitudes sociales et par conséquent, de nouveaux personnages et une nouvelle évolution de la vie quotidienne.

En effet, au-delà des anecdotes, existent des innovations; une préoccupation esthétique évidente et une rupture presque totale d'avec des traditions scripturales connues jusqu'alors.

On note par exemple des changements affectant la composition interne des oeuvres (un roman peut comporter plusieurs intrigues) et la façon de les conduire dans le temps et dans l'espace. On n'a plus affaire à la chronologie linéaire facile à repérer. Un récit peut user des "flash-back" et des

"flash-forward", techniques déroutantes pour plus d'un lecteur non-averti. La narration peut bien se dérouler en dehors de l'axe temporel. Quant à l'espace, il paraît souvent désarticulé; tantôt l'auteur crée un espace mythique (La vie et demie - Sony Labou Tansi), tantôt il téléscopie des lieux bien réels. Tel est le cas dans Le bel Immonde (Y.Y.Mudimbe) dont il sera question plus loin.

Ce renouvellement de procédés techniques donne naissance à la juxtaposition des thèmes et aux personnages aux contours souvent imprécis. Parfois il n'y a même pas de personnage principal au sens classique de la notion et le récit se promène perpétuellement d'un personnage à l'autre. Il arrive aussi que le personnage principal ne soit plus à la première personne mais qu'il soit désigné par la seconde ou par une tierce personne en dehors du récit.

### 3. POURQUOI ETUDIER LES NOUVEAUX PHENOMENES DANS LE ROMAN AFRICAIN?

Ces techniques nouvelles qui rappellent souvent le Nouveau Roman européen (quelque imparfait que soit le rapprochement avec le modèle français) et qui vont jusqu'à la manière de raconter, bouleversent nos anciennes habitudes de lecteur passif, mais ce sont là de nouveaux caractères d'écriture dont des rêves, des cauchemars, des monologues intérieurs qui constituent des éléments fondamentaux, ont élargi les champs d'études à un niveau où des recherches consacrées à la seule évolution thématique ne rendent plus justice à la richesse scripturale. Celle-ci demande des recherches situées à l'intérieur même des oeuvres et des études en tant que système de signes, en organisant les structures pour faire ressortir la logique de l'orientation du

récit.

Outre les raisons évoquées ci-dessus, l'étude des techniques de l'écriture nouvelle du roman africain se révèle de nos jours comme un champ très peu exploité, la plupart des chercheurs préférant des lieux traditionnels. En entreprenant cette étude, nous comptons apporter notre modeste contribution à la compréhension des techniques d'écriture en vigueur utilisées par quelques romanciers africains contemporains.

#### 4. COMMENT ENTENDONS-NOUS ABORDER CE TRAVAIL

Des problèmes d'ordre méthodologique préoccupent toujours des chercheurs africanistes d'autant plus que les grilles proposées par des recherches sur les littératures européennes se sont montrées souvent insuffisantes pour rendre compte des complexités de l'écriture africaine. A la lecture de nombreux travaux, on en sait davantage sur les théories à la mode que sur les oeuvres littéraires elles-mêmes. Des chercheurs conscients de cette problématique la contournent "et bricolent de leur mieux avec des méthodes, héritées, certes, mais qu'ils perfectionnent de façon intensive en s'interrogeant sur elles, libérées des mirages d'une science unificatrice" (1)

Pour des raisons évoquées ci dessus, nous nous ne limiterons pas à une méthode donnée mais nous adopterons, là où la situation le permet des techniques d'analyse à dominance structurale, car cette nouvelle écriture témoigne de l'impossibilité de

-----

1) Mohamadou Kane, Roman Africain et Tradition, Dakar, NEA, 1982, p. 20

séparer la forme du fond, C'est dans et par l'écriture que se produit le sens. Les récits sont complexes et nécessitent une réorganisation des fragments de description pour faire ressortir les lois de base. D'après Valette "il semble que les traits pertinents soient du côté de la forme (...) (et) l'analyse structurale s'efforce cependant, quelles que soient les difficultés encourues au niveau du découpage des unités, d'être une description logique et exhaustive d'un texte" (1). A cet égard les études de Bourneuf et Quellet et celles de Todorov, Genette, Patillon permettent de rendre compte des traits spécifiques à analyser : le récit du point de vue de la narration, du temps et de l'espace, de la description, des personnages. A ces traits nous ajoutons tous les éléments de paratextes qui entrent en jeu pour orienter le récit dans un sens ou dans un autre.

Aussi, un récit est-il "un tissu constitué d'une chaîne et d'une trame" et les deux se réunissent pour fournir à la fois "l'enchaînement des péripéties et un rassemblement de toutes données éparses qui peuvent expliquer telle ou telle péripétie.

Les récits sont complexes et ce sera à nous de décomposer les textes, d'instituer des relations qui manifestent le ou les sens. D'autre part il est à rappeler que le récit lui-même par sa propre logique qui réside dans des marques telles que la typographie et qui peuvent aller jusqu'à la manière de raconter, impose certaines mises en corrélation qu'il faudra prendre en compte.

1) Bernard Valette, Esthétique du roman moderne, Paris, Nathan, 1985, p. 11

Nous relèverons donc, à partir du corpus, des observations que nous mettrons en rapport avec la problématique telle qu'elle est élaborée. Ces romans sont les lieux où les nouveaux procédés d'écriture sont en évidence et où il serait possible de relever des facteurs permettant de dégager les lois qui participent à la structuration de ces oeuvres. Dans cette démarche nous tiendrons compte de l'influence de la tradition orale et de celle d'autres courants littéraires sur la production romanesque africaine.

Même si notre étude donne l'impression d'être fortement inspirée des études structuralistes, il est des éléments dans l'écriture africaine qui ne se prêtent pas à ces seules considérations.

Nous envisageons de reconstituer les récits de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement de l'objet "récit" qui le rend intelligible. Nous allons fragmenter, décomposer le récit, lui chercher des unités, puis les agencer en mettant à jour les possibilités d'enchaînement. Notre tâche consiste aussi à relever s'il y a des contraintes d'association, une organisation, voire une composition logique.

##### 5. LIMITES DE L'ETUDE

L'état actuel de la production littéraire autorise, à partir des phénomènes à étudier, une analyse à travers un champ d'oeuvres diversifiés. Dans ce sens, nous avons choisi d'interroger un certain nombre de romans de ces deux dernières décennies.

Ceux-ci semblent apporter des innovations (chacun à sa façon) à la scène littéraire africaine. Les quelques oeuvres qui vont être brièvement commentées dans les pages suivantes sont loin d'être les seules à avoir marqué la littérature de cette période. Le lecteur remarquera l'absence des écrivains comme Mongo Beti.... et la présence d'autres de moindre importance. Le lecteur ne manquera pas de dire aussi qu'Ahmadou Kourouma a des côtés très démodés et qu'Adiaffi est peut-être trop à la mode et que souvent ce ne sont pas les ouvrages les plus accomplis qui ont été retenus. Tout cela est vrai, mais les titres reproduits ici seront pour nous surtout des exemples qui nous permettront de préciser quelques caractéristiques de cette littérature encore en train d'éclore.

Dans le souci de diversifier notre corpus, nos auteurs sont d'origines ivoirienne, zairoïse, camerounaise, sénégalaise, kenyane, parmi lesquels nous comptons un certain nombre d'auteurs féminins, car cette période a été aussi marquée par "le témoignage vivant et original des paroles de femmes qui viennent.... contrebalancer la vision unilatérale que la littérature donnait de la femme africaine" (1). Cette partie de notre étude qui n'est qu'une tranche d'une recherche plus étendue se limite aux romans francophones.

En outre, si nous avons choisi d'interroger le genre romanesque, c'est parce que, à notre avis, c'est à travers ce genre que les caractères de la nouvelle écriture sont les plus évidents.

-----

1) Séwanou Dabla - op.cit., p. 18

Notre corpus s'articule autour des romans suivants, présentés par ordre de leur parution :

Violent était le vent	(C. Nokan)	1966
Les Soleils des Indépendances	(A. Kourouma)	1968
Princesse Mandapu	(P. Bamboté)	1972
Kill me Quick	(Meja Mwangi')	1973
Le bel Immonde	(V.Y Mudimbe)	1976
Wirriyamou	(W. Sassine)	1976
Une si longue lettre	(M. Bâ)	1979
Le fort maudit	(N. Diallo)	1980
Amina	(F. Gange)	1984
C'est le soleil qui m'a brûlée	(C. Beyala)	1987

## LE PLAN

Cette première ébauche de notre travail compte cinq chapitres.

Le premier chapitre étudiera le projet de l'écriture dans la logique de son rapport avec les textes. Nous y relèverons des éléments du paratexte.

Le second examinera la narration, c'est-à-dire, la manière dont les événements sont racontés (\*). La narration implique un choix de la part de l'auteur qui en fait l'originalité de son propos.

Le troisième et le quatrième traiteront les questions de temps et d'espace dans leur rapport avec la logique de la

(\*) à ne pas confondre avec l'histoire qui est "la succession des événements (faisant partie d'une même action) tels qu'ils se seraient produits - ou qu'ils se sont produits - dans la réalité ou l'imaginaire" : Dumortier et Plazanet, Pour lire le récit, Bruxelles, 1989, p. 42

composition du récit ou celle du comportement des personnages.

Le cinquième abordera la notion des personnages tels qu'ils se présentent dans les oeuvres à étudier.

Une conclusion fera le point sur cette étude partielle.

## II - LE PROJET DE L'ECRITURE

Si nous nous proposons une étude scripturale du roman africain qui commencerait par "les éléments souvent considérés comme élémentaires que constituent le titre, la préface et la typographie" (1) c'est que "la plupart des oeuvres critiques s'arrêtent au thématisme et tendent à masquer les rapports dialectiques entre le message et sa forme d'expression" (2). Or il en découle que depuis un certain temps maintenant, la "pertinence de l'oeuvre et (...) l'efficacité de son message (dépendent) surtout de la manière dont le romancier aborde et exprime son sujet (car) la production peut refléter certaines incidences scripturales" (3) qui conditionnent sa propre logique et participent à "l'expression de l'angoisse existentielle et les faits sociaux qui régissent la nature et le seul but de l'oeuvre" (4) qui est le roman africain.

### 1. LE TITRE

Cet élément souvent marginalisé est au contraire une figure du texte très importante car il désigne un livre dans son unicité.

De par sa place stratégique et les rapports qu'il établit avec le lecteur/acheteur potentiel, (le livre est devenu un article de consommation au même titre que n'importe quelle autre marchandise et participe dans toutes les exigences du marché) il est censé être en mesure d'attirer et de guider (orienter) le

1) Séwanou Dabla - op.cit., p. 61

2) Kester Echenim - "Aspects de l'écriture dans le roman africain in Présence Africaine n° 139, 1986, p. 88

3) Kester Echenim, Ibid.

4) Kester Echenim, Ibid.

consommateur. Or, ce consommateur goûte ce qui lui est offert et décide si cela lui plaît ou non. Par ce rapport dichotomique que le livre a avec le marché de la consommation, nous ne saurons à coup sûr les lois qui déterminent le choix du titre.

En tout cas, notre corpus relève d'abord les titres réalistes qui, comme ceux du roman traditionnel ("Une vie de boy"; "L'enfant noir"... ) reprennent le nom du protagoniste : dans cette catégorie nous rangeons "Amina" de Françoise Gange.

Une autre typologie reprend le nom du personnage principal mais y ajoute des qualificatifs . Ce sera le cas de "Princesse Mandapu" qui nous situe dans la réalité d'un contexte politique car il s'agit d'une apposition qui distingue l'héroïne des autres membres de la société de par ses fonctions et de par son rang social. Elle est du sang royal.

Une autre catégorie de titres, préfère mettre l'accent sur le sujet du livre à l'aide d'un énoncé sommaire : "Une si longue lettre" est parmi ces titres là. D'autres encore, comme "Wirriyamu" évoque une réalité géographique , mythique ou réelle.

Mais il est des titres plus originaux tels "Les Soleils des Indépendances" repris de la parole malinké où "les soleils signifieront temps ou évènement et évoquent l'idée de changements suite aux indépendances. Là, ce sont les éléments de l'évolution historique qui entrent en jeu pour la formulation du titre: "Wirriyamu", lieu d'un évènement historique, revient dans ce domaine.

En outre, parmi ces récentes parutions, il est parfois des titres bien curieux qui ne peuvent renseigner, sur le sens du texte. Ce sont des titres tels "Violent était le vent" dont on se demanderait s'il s'agit de la description de phénomènes météorologiques. Or, ce n'est point cela. A cette catégorie s'ajoutent d'autres accentuant la tendance qui refuse cette prévision de l'a-venir du texte romanesque que plusieurs critiques ont définie comme un facteur de l'attitude réaliste. Nous citerons par exemple :

"Elle sera de jaspe et de corail"

"La vie et demie"

"La pleurer-rire"

qui font tous partie de ceux qui affichent leur différence.

Derrière cette différence, il y a des symboles. L'aventure pénible et tumultueuse vécue par Kossia, le héros de l'oeuvre de Charles Nokan s'exprime en des termes de "Violent était le vent". Non seulement Kossia mais Ateba, l'héroïne de "C'est le Soleil qui m'a brûlée" sont des personnages hantés par le malaise de leurs existences qui seraient traduites en des formules aussi ambiguës qu'elles sont symboliques.

Ensuite, il est des titres ironiques visant à diminuer la portée du texte et usant fréquemment d'une formulation picaresque comme "le bel immonde" ou "Kill me Quick" qui seraient calqués sur les expressions de la langue familière ou certains adjectifs peuvent servir à former des sortes de superlatif absolu.

Tout en signalant que notre corpus est limité et qu'il serait difficile d'aboutir à faire ressortir des caractères communs à

toutes les oeuvres romanesques , il nous semble que les écrivains noirs, conscients de faire un discours sur l'Afrique, les titres qu'ils adoptent renvoient à une réalité africaine et portent toutes les marques d'une originalité africaine et ceci jusqu'à évoquer l'angoisse existentielle qu'est le sort de la condition africaine.

## 2. EPIGRAPHES ET PREFACES

Un grand nombre de romans de notre corpus débutent par au moins l'une des formules habituelles de préambule que constituent la préface et l'épigraphe" (1).

Alors que Mudimbe, (Le bel Immonde) confie la préface de son oeuvre à une tierce personne et que la préface du Fort Maudit (N. Diallo) fait partie du récit et en reprend le dénouement, voici comment C.Nokan explique les motivations de son écriture ainsi que sa méthodologie dans cette préface à tonalité très poétique :

"La vie est semblable à un fleuve qui traverse la forêt, la savane, le sable fin, et la boue. L'art doit saisir. L'art doit saisir tous ces visages en même temps. Il ne s'agit plus d'écrire un roman artificiellement très unifié et monotone (...). Il faut dépeindre toute l'existence qui est à la fois poétique, romanesque, théâtrale et picturale, vulgaire, noble, mesquine et généreuse . C'est ce que j'ai essayé de faire

-----

1) Séwanou Dabla, op.cit., p. 67

en écrivant (....) le présent ouvrage. J'ai voulu que ces marques soient courtes pour laisser au lecteur le temps de penser, de rêver.... J'ai tenté ici de mêler la poésie à la prose, à la musique pour ressusciter les voix des tam-tams qui ont bercé mon enfance..."

(Violent était le vent, p. 8)

Une autre tonalité plus violente provient de l'oeuvre de C. Beyala :

"J'ai connu Ateba lorsqu'elle entrait dans sa dix-neuvième année (...) tous ignoraient que derrière la jeune fille de dix neuf ans qui errait silencieusement à travers les ruelles boueuses du QG, trottinait l'ombre de la femme (....). J'étais la seule à comprendre son désarroi. J'écoutais, je compatissais... je scellais là.bouche pendant dix-neuf ans. J'attendais le moment opportun (...).Aujourd'hui, j'en ai marre ! Ras le bol ! J'ai envie de parler... J'ai terriblement envie de parler de cette aube triste, de ces heures qui ont couru avant l'arrivée de l'homme".

(C'est le soleil qui m'a brûlée, préface)

Ces deux préfaces introduisent non seulement les motivations de l'écriture mais les tonalités des deux récits : lyrique pour le premier et violente pour le deuxième.

La préface de Le bel Immonde (H.J Howlett) donne un résumé du roman ainsi que l'orientation thématique :

"(....) La question du pouvoir tend à y occuper le devant de la scène.

Ici, cette question du pouvoir n'est pas abordée de front, l'auteur s'attache surtout à imaginer l'intimité d'un de ces prestigieux personnages qui participent du pouvoir politique (...). C'est même un caractère remarquable de cet écrit de lier aussi inextricablement et aussi fatalement, les destinées individuelles aux forces impersonnelles et contradictoires qui travaillent le pays et d'approcher en une saisie totalisante le malaise des consciences et le désordre des choses".

(Le bel Immonde pp. 7-8)

Aux préfaces d'introduction s'ajoutent les épigraphes dont deux possibilités s'offrent aux romanciers. Il est des épigraphes formulées par l'auteur où, comme dans Kill me Quick (Meja Mwangi) il exprime, en monologue intérieur, la pensée intime d'un personnage du récit. D'autres épigraphes proviennent des citations des textes antérieurs : ce serait celle de Mudimbe (Le bel Immonde) qui reprend deux citations de la sagesse ancienne (Sophocle et l'Evangile) pour introduire le contenu du livre par l'indication de la logique de la déchéance qui frappera ses deux héros et par l'invitation du lecteur à la tolérance" (1).

"Sois prudente et n'en dis pas plus (...)

SOPHOCLE

"Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette la première pierre.

Evangile<sup>1</sup> Selon S.JEAN

-----  
1. Séwanou Dabla, op.cit., p. 72

On ne saura pas les lois exactes qui dictent le choix de l'épigraphe mais il semble que leurs fonctions viennent s'ajouter à celles de la préface, créant par là une sorte de tautologie parfois non pertinente. D'autre part, les auteurs y trouvent un moyen de vanter leurs influences. - Mudimbe, ex-séminariste, aurait un penchant pour des citations bibliques.

### LA TYPOGRAPHIE

Le projet de l'écriture s'inscrit jusqu'au niveau où "les caractères graphiques et typographiques sont soumis à un usage spécifique" (1). L'écrivain "explore (...) les possibilités (...) et retrouve ou suggère par la disposition sur l'espace de la page, ces relations qui unifient, en le structurant, l'acte de la communication" (2). Il s'agit de l'objet lettre dont "l'intervention (...) dans le message ne devait pas être considéré, comme une redevance visuelle mais comme une interprétation ... [3]

Nos auteurs, pour la plupart, suivent la tradition courante de l'imprimerie : des lettres romaines pour la prose et des italiques dans des citations, des hors récits - des chansons, des lettres que le ministre adresse à sa maîtresse et ailleurs le discours présidentiel retransmis par la radio et l'article du journal (cf Le Bel Immonde pp.17,61,159,80,140).

- 
- 1) Locha Mateso, La littérature africaine et sa critique, Paris Eds. Karthala, 1986, p. 355
  - 2) Peytard J., Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain cité dans Locha Mateso, op.cit. p. 355
  - 3) Séwanou Dabla, op.cit., p. 74

Peut-être les auteurs qui font le plus grand usage de la typographie dans la structure de leurs oeuvres sont-ils :

B.B. Diop - Le temps de tamango

W. Liking - Elle sera de jaspe et de corail

Henri Lopes- Le pleurer-rire

Alioum Fantonré - Le récit du cirque...

Avec eux, on peut parler de typographie utilitaire (cf Séwanou Dabla, op.cit. p. 77).

Pour conclure sur les éléments de la typographie, notons simplement que , quand les auteurs s'écartent de l'usage habituel de la typographie c'est pour inviter le lecteur à une certaine lecture... (intime, sensible...).

De ces observations , il résulte que le discours littéraire commence aussi loin que le titre, se prolonge dans les préfaces et les épigraphes mais il faudra quand même agencer ces éléments d'écriture avec les autres lieux de significations traditionnelles afin de mieux saisir l'orientation logique des textes.

## LA NARRATION

La narration reste le lieu privilégié où chaque auteur s'efforce de mettre en évidence sa créativité. Malgré la persistance de certains procédés narratifs de jadis : l'autobiographie où le récit linéaire est raconté à la première personne (Violent était le vent - C. Nokan), ou encore des récits classiques à la troisième personne, "des preuves frappantes de recherches formelles" (1) dans l'art de la narration dans le roman africain remontent aussi loin que la parution du Regard du Roi (C. Laye, 1954). Dans cette oeuvre devenue classique depuis, on pourrait dire que l'auteur a su démontrer que le roman africain pouvait se libérer du carcan autobiographique tout en s'enrichissant d'autres procédés plus complexes. En même temps que paraissait ce roman, d'autres courants novateurs soufflaient en Occident jusqu'à donner naissance au "Nouveau Roman" dont "le but principal est de renouveler les techniques de la littérature romanesque" (2). Il n'est donc pas étonnant qu'à partir des années 1960, le roman africain commence à prendre des formes complexes et que la linéarité de jadis disparaisse, que le narrateur unique et omniscient du roman classique qui parle toujours à la troisième personne perde son statut privilégié et que son rôle soit renforcé davantage - il partage la conduite du récit tantôt avec le héros qui se raconte à la première personne, tantôt avec tel ou tel personnage secondaire, momentanément projeté sur le devant de la scène. Il en résulte un

-----  
1) Séwanou Dabla, op.cit. p. 26

2) R. Elaho, Entretiens avec le nouveau roman, Editions Naaman, 1985.

découpage du récit qui n'a plus grand chose à voir avec la linéarité narrative à laquelle nous avions habitués un Ferdinand Oyono ou un Mongo Beti.

### LE NARRATEUR

"Le narrateur est un rôle que l'auteur s'invente et qu'il joue le temps de faire son récit, de raconter son histoire" (1). Nous avons noté que "le narrateur perd sa divine omniscience" (2) sauf dans quelques rares cas, comme par exemple dans le Fort Maudit (N. Diallo).

Le "nouveau réalisme impose le déplacement de la perspective narrative (et) c'est presque toujours à partir d'un personnage focal, unique ou multiple que se distribue l'information. Ce réflecteur n'est pas un simple miroir chargé de refléter la réalité de la fiction, il la recrée dans une réflexion critique-avec ses trous, ses brisures, son film d'une conscience fictive où elles s'inscrivent en discours. C'est là sans doute un trait saisissant de cette modernité romanesque : la réponse de la parole par des personnages" (3) .

A cet égard, un éventail de possibilités existe et l'auteur fera son choix. Le narrateur représenté dans l'histoire où "narrateur homodiégétique " (4) qui écrit à la première personne est le choix que fait Mariama Ba (Une si longue lettre) dans ce roman épistolaire. Parce qu'elle est aussi l'héroïne de sa propre narration, on l'appelle aussi le "narrateur autodiégéti-

1) Dumortier et Plazanet, op.cit., p. 111

2) Nicolas Martin-Granel, Le Crier - Ecrire, dans Notre Librairie n° 78, Janvier-Mars, 1985 p. 52

3) Nicolas Martin-Granel, Ibid.

4) Dumortier et Plazanet, op.cit., p. 111

que" (1).

La plupart du temps, dans des récits complexes, le narrateur est impliqué dans la complexité de la narration. Le narrateur de C'est le soleil qui m'a brûlée est un personnage témoin esprit:

"Moi dont les ténébres avaient rendu la  
présence aussi invisible qu'invisible... Moi  
que nulle ne voyait. Moi plus abstrait que  
l'idée... Moi témoin du temps et de l'espace  
... Moi simple esprit....

(pp. 153-154)

et ceci pour mieux pénétrer la profondeur des âmes des protagonistes. Il assiste aux événements et les commente. Voici sa réaction devant l'une des scènes érotiques qui ponctuent le roman :

"... je savais l'acte de l'homme et la pensée  
de la femme . J'avais expérimenté le désir de  
l'un et la bonté de l'autre. Je savais... Moi  
simple esprit, j'avais conduit la femme au  
pied du plaisir...."

Ici, et là il s'arrête pour s'adresser au lecteur tout comme le conteur traditionnel le fait avec son auditoire, Nous donnons un exemple ci -dessous :

"Moi qui vous raconte cette histoire...

"Moi qui vous parle....

-----

1) Dumortier et Plazanet, op.cit. , p. 111

## LE MONOLOGUE INTERIEUR

Peut-être le procédé qui a le plus élargi le champ de la narration<sup>est</sup> celui du monologue intérieur. "Venu de l'Angleterre (Irlande) où l'écrivain James Joyce l'avait utilisé dans son roman ULYSEE, le procédé consiste à communiquer au lecteur une pensée au moment où elle se forme dans le cerveau de celui qui vous en fait part. Le lecteur est ainsi installé à l'intérieur même du personnage qui soliloque (...). Le lecteur lit la pensée dans le personnage (...) et (celle-là) en train de se chercher (est) encore confuse, proche de la rêverie, charriant pêle-mêle des images empruntées à différents moments de sa durée (...). La phrase perd ainsi sa structure logique (...). On saisit le jaillissement spontané de la pensée dans un esprit" (1).

Nos romanciers, pour la plupart, ont adopté ou, plutôt, s'inspirent du procédé joycien dans leurs oeuvres. Ceci soulage le narrateur qui n'est plus censé raconter, décrire ou résumer une situation, une évolution, une psychologie, et se conforme mieux aux romans où l'intrigue se déroule autour de la peinture de l'état d'âme.

Le bel Immonde (V.Y. Mudimbe) est un de ces romans. Ici, l'auteur a supprimé la caractérisation des personnages mais il révèle par des monologues intérieurs inlassables l'état des consciences déchirées de Ya et celui du Ministre. Devant la liaison, la conscience de Ya est tourmentée. Elle voudrait rompre. Voici ses pensées :

-----

1) Michel Raimond, Le roman depuis la révolution, Paris, Armand Colin, 1971, p. 163

"Oui, rien de plus facile. Cependant que dire pour le faire comprendre ? Il est persuadé de te tenir par ses largesses et ne s'est jamais arrêté sur la signification de tes renoncements écoeurés. Tu te fais aussi, pour ta part, un secret du plaisir amer qu'il t'apporte parfois".

(Le bel Immonde p. 31)

Quant au Ministre, c'est dans les lettres douces qu'il adresse à Ya qu'il exprime le mieux ses pensées intimes et passionnées :

"Je te sais exceptionnelle pour penser que tu comprendras ma peur de te perdre. Elle me paralyse souvent au point de m'empêcher de jouir pleinement de ta présence. Si comme on le dit, l'amour signifie insertion d'une pensée dans une autre, accomplissement d'une rencontre, il me faut - avec quelques regrets ! - reconnaître que nous n'en sommes pas encore là. Ce qui nous réunit est plutôt l'expression d'ivresse d'occasion. J'accepte, oh oui, j'accepte l'enchantement de ces moments aussi rares qu'exceptionnels dont une des vertus, peut-être même la seule, est de m'aider à vivre, sans drame, la grisaille de mon couple (...)

(Le bel Immonde, p. 40)

En fait Ya parle très peu dans ce roman. Devant l'interrogatoire suivant l'assassinat du Ministre, elle répond par monologue intérieur. En voici un extrait :

"Il hurla :

- Alors, vous êtes toujours décidée à garder le silence ?

Je (Ya) pensais plutôt lui demander si la raison d'Etat, et quelle raison d'Etat, pouvait justifier le traitement que je subissais (...)

- Allez finissons-en mauvaise tête...

(...) Ne sachant pas, ce qu'on me reprochait j'étais transie de peur".

(Le bel Immonde p. 148)

C'est ainsi que Mudimbe se sert du monologue intérieur, outil efficace sans doute, pour bâtir les portraits de ses personnages.

Dans Princesse Mandapu, (P. Bamboté), récit raconté à la troisième personne, le narrateur occupe aussi une place de choix par le rôle de premier plan qu'il joue dans la conduite de la narration. Dans les dix premières séquences, on perçoit aisément la voix du narrateur lorsqu'il s'agit de décrire par exemple certains lieux ou décor, ou bien de présenter des personnages, alors que dans les dix dernières séquences, sa présence s'observe davantage par ses intrusions dans les discours des personnes. "D'une manière générale, l'écriture de Bamboté est régie par un jeu de présence-absence du narrateur" (1).

L'autre élément qui frappe dans l'écriture de Bamboté est l'usage assez singulier qu'il fait du dialogue et de la narration. D'abord, au niveau typographique, les scènes dialoguées se présentent à la façon de l'auteur. Elles sont introduites par des

1) Gabriel Danzi, "Princesse Mandapu de Makombo Bamboté ou la dialectique du tragique" in "L'Afrique Littéraire" n° 79, 1986

guillemets plutôt que par des tirets devenus traditionnels. Ensuite il y a une économie remarquable dans tout ce qui est dit. Il n'y a généralement pas de place pour les détails. Voici une scène de dialogue entre Monsieur Boy et la sage-femme qu'il soupçonne d'avoir été soudoyée par Monta afin qu'elle tue l'enfant de Ya (la petite Mandapu) à la naissance. La scène se passe dans la prison d'Uandja où elle a été conduite suite aux ordres de Monsieur Boy. C'est Monsieur Boy qui parle le premier :

"Bonjour Maman" dit-il

Il soupire avant de continuer

"On vient de te battre...un peu... Pour que ça aille"

Elle crie : "Dieu te voit !"

Il la bat à coups de pied et de poing tandis qu'elle crie

"Mon fils, mon fils"

"Répète, dit-il les poings aux hanches répète que Dieu me voit.

Crois-tu que je n'ai pas de Dieu, moi ?"

Le mien de Dieu.

Elle se tait, le regarde fixement

"Intelligente, pense-t-il

Nous allons signer un contrat, dit-il

Contrat de quoi ? Je n'ai pas d'argent.

Je suis dans le gouvernement

"Haut fonctionnaire" pense-t-elle

"Je n'ai pas besoin de ton argent

Ton petit argent", bien entendu

(Princesse Mandapu p. 101)

Et le dialogue se poursuit ainsi. Nous observons la liberté avec laquelle l'écrivain use de la graphie. Par exemple, il est des fois où le dialogue n'est pas introduit par les guillemets comme il est des cas où ceux-ci introduisent des monologues intérieurs. Avec la structure des phrases réduite au minimum telle qu'elle se présente ici, le jeu de l'ellipse est total. Ou peut-on peut-être parler de dialogue-monologué tant il est malaisé de dire qui parle entre le narrateur et le personnage!

Il est également des moments dans le récit où la narration devient purement et simplement poésie, non seulement par la présentation textuelle, mais aussi par tout un jeu de constructions syntaxiques combiné avec celui des anaphores, ou, reprise régulière de mots, groupes de mots et d'associations d'idées. Voici un extrait de la façon dont la prose romanesque s'insère dans la narration pour créer un effet poétique.

"Le piétinement s'allege, s'oriente vers une levée provisoire ou définitive"

Et puisque le commerce fait partie des activités humaines jusqu'à la prochaine occasion. Un "dimanche" prochain.

Le piétinement des dimanches. Les dimanches prochains. Toujours.

Le piétinement qui empoussière.

le Piétinement lourd s'oriente vers la levée du marché.

Le piétinement qui empoussière les chevilles.

Ah ! les chevilles ont des points brillants,  
la sueur colle, absorbée par la poussière  
rouge et ne s'évaporant pas.

La rosée de sueur immobilisée par la poussière.

Les chevilles dures comme des os, les chevilles  
souples.

Les chevilles. Les pieds.

Les pieds.

(Princesse Mandapu pp. 111-112)

Ces retours périodiques et quasi-identiques de mots et de phrases - exactement comme s'il s'agissait d'un poème ou d'un chant, ainsi que la forme elliptique du discours que caractérise l'écriture de Bamboté semblent provenir de l'influence de la langue nzakara. D'après Danzi, dans cette langue "souvent un groupe nominal ou verbal, ou une série de ces éléments suffisant à fonder le discours romanesque, à exprimer la pensée, ce qui explique la forme des versets et la forme quasi éjaculatoire et lapidaire de la prose de Bamboté. La prose procède souvent par ellipses (...) tout comme si l'écrivain s'adonnait à une sorte d'écriture automatique. Cette utilisation systématique de la langue localé rend forcément la pensée hermétique" (1).  
En voici un autre exemple :

"Les affaires c'est comme ça. La gorgée  
d'eau bue, et l'amertume se retrouve plus bas.

Inoubliable - Inoubliée - Plus bas.

Où ?

-----

1) Gabriel Danzi, op.cit., p. 40

Plus bas. Au niveau peut-être du coeur.

Mais boire où ? Boire plus loin. Au village encore qu'il faille aller chercher de l'eau Avec ces pieds-là.

Ces pieds qu'ont porté toute la matinée corps, corps humains, paniers, sacs, marchandises.

(Princesse Mandapu, p. 114)

Il existe donc dans cette oeuvre de Bamboté une richesse scripturale telle qu'on ne saurait entreprendre une étude exhaustive au niveau où se situe la nôtre. Il en sera question dans l'étude détaillée. Une chose à retenir à partir des observations que nous venons de faire à propos de l'oeuvre de Bamboté et les autres non moins importantes, est que la tendance étant pour un plus grand tissu narratif qui se moule dans une structure complexe et qui dépasse les conventions, du roman traditionnel, le récit linéaire est de plus en plus bousculé par le renforcement du rôle du narrateur et par, entre autres, l'utilisation des techniques comme le monologue intérieur qui à son tour peut bien être dialogué ou raconté; des jeux de présence/absence du narrateur; des jeux de dialogues monologués ou de faux dialogues et un tas d'autres possibilités qui apparaissent avec chaque nouvelle parution.

Aussi, une étude de l'axe du temps de la narration pourrait-elle révéler d'autres bouleversements au niveau de la narration. A travers cet axe, pourrions-nous dégager les options narratives qui se présentent à l'auteur?

## LE TEMPS NARRATIF

Etudier le temps de la narration est une activité complexe étant donné la nature elle-même complexe des récits tels qu'ils se présentent aujourd'hui. Nous nous bornerons ici à souligner l'essentiel car ce qui est important, ce n'est pas de scruter le détail du jeu chronologique dans un récit donné (ce qui serait une affaire futile vu l'indifférence de ces romanciers en matière d'organisation temporelle - (cf le chapitre sur le temps) mais de faire part de la façon dont le narrateur manipule l'histoire sur l'axe du temps. Ce faisant, nous prêtons attention uniquement aux aspects de l'ordre de présentation de l'histoire dans la narration.

## L'ORDRE DE LA NARRATION

Ceci concerne la comparaison de la disposition des événements dans l'histoire (la suite chronologique des faits) et la disposition de ces mêmes événements dans la narration.

Il peut arriver que ces deux dispositions coïncident, mais la plupart du temps ce n'est pas le cas. Pour nos récits, la non-coïncidence entre le temps de l'histoire et celui de la narration se manifeste par l'ouverture "in medias res" : la narration commence alors que l'histoire est déjà avancée, que l'action est engagée depuis longtemps. Le bel Immonde commence ainsi : Ya, un des personnages principaux, se trouve dans une boîte de nuit, bientôt elle est rejointe par son amant, le ministre. On apprendra par recoupements qu'ils sont amants depuis longtemps.

"Tu as choisi ton homme (...) Tu le connais de longue date".

(Le bel Immonde, p. 24)

Une si longue lettre de Mariama Bâ commence avec le drame de la mort de Modou; c'est la fin de l'histoire pour ainsi dire car le reste du récit est un retour en arrière où on nous narre les problèmes menant à la mort de celui-ci, ainsi que tous les problèmes du couple en milieu musulman. Le passé de Ramotoulaye, la narratrice, et celui d'Aïssatou, le destinataire de la lettre, seront révélés petit à petit.

Amina (F. Gange) s'ouvre de la manière suivante; une jeune fille fuit son village en pleine nuit. Ce n'est que plus tard qu'on en explique les mobiles et la cause :

"Quand l'idée lui était venue, elle n'avait pas hésité (...) les autres femmes de village ne l'avaient jamais eue avant elles. Elles avaient continué, recommencé, chaque jour : le champ d'arachides à cultiver, le commerce de beignets, noix de cola ou dolo, le mari cultivateur ou éleveur de porcs et les enfants à la mamelle, un tous les deux ans, à cause du sevrage. La natte pour dormir Ca pour toujours. Elle non, ce serait autrement"

(Amina, p. 11)

De ces observations et de bien d'autres encore, il ressort que la tendance est pour un ordre de narration qui ne calque pas

celui de l'histoire". On dit que le narrateur commet des "anachromies narratives" (1) d'où les innombrables analepses. Des prolepses sont moins fréquents.

L'absence des indications temporelles rend ardue la schématisation du décalage entre le temps de l'histoire et celui de la narration, il sera donc difficile de mesurer la durée. Nous y renonçons mais il existe d'autres éléments de rythme tels la pause, l'ellipse et la scène qu'il serait intéressant d'interroger.

### LA PAUSE

Dans ce cas bien précis, aucun événement ne correspond à la durée de la narration. Ce sont des lignes qui correspondent aux descriptions et aux commentaires qui interrompent l'action.

Pour ce qui est des romans de notre étude, les descriptions sont intégrées au récit et suivent, pour la plupart, le regard du personnage. "Elles varient selon le mouvement des sentiments" (2) par exemple dans Les Soleils des Indépendances, la perception diffère selon que Fama est d'humeur optimiste ou angoissée.

Nous avons noté plus haut que des longues scènes descriptives sont absentes de nos récits et que la description des lieux appelle toujours une scène importante. D'après Gérard Genette: "l'évolution des formes narratives, en substituant les descriptions significatives à la description ornementale a tendu (...) à renforcer la domination du narratif : la description a sans

1) Dumortier et Plazanet, op.cit. , p. 22

2) Jean-Claude Nicolas, Comprendre les Soleils des Indépendances, Paris, Les classiques africains, 1985, p. 140

aucun doute perdu en autonomie ce qu'elle a gagné en importance dramatique" (1).

### L'ELLIPSE

C'est le mouvement inverse de la pause : des événements ont lieu mais le texte ne les relate pas. Ils sont tus. Les ellipses sont nombreuses dans ces romans.

Nos investigations nous incitent à soutenir que Princesse Mandapu est le roman le plus riche en ellipses. On dirait même que le roman entier est bâti sur une écriture elliptique car "il n'y a presque rien qui puisse renvoyer à ce que l'on attend généralement du roman, à savoir une action et une intrigue dont les éléments structurels seraient explicites, une typologie ou des personnages fortement typés, et surtout une composition rigoureuse et logique. Au total, au niveau de sa texture, le roman apparaît plutôt comme une simple succession d'épisodes dont on discerne assez difficilement les liens structurels. Quant à l'écriture, elle est souvent elliptique, voire hermétique, faite d'allusions brèves, de sous-entendus complices, de phrases laconiques (2).

Par exemple, il y a au centre de l'intrigue "une affaire" qui oppose le personnage principal, Monsieur Boy (un haut fonctionnaire), à Moĭta, commerçant riche et puissant. Monsieur Boy éprouve une grande angoisse qui l'oblige à porter en permanence un pistolet sur lui :

- 
- 1) Gérard Genette, "Frontières du récit", Communications n° 8, Le Seuil, 1966 p; 157, cité dans Jean Claude Nicolas, op.cit, p. 140
- 2) Gabriel Danzi, op.cit., p. 32

"Monsieur Boy à qui un Français avait donné ce nom significatif (...) profite de cette absence momentanée de sa femme pour armer ses deux fusils, un "calibre 12" et "un mauser" comme il le fait tous les soirs avant de se coucher.... C'est cela la fortune de Monsieur Boy , ces deux fusils. Mokta ne sait pas cela. Ce commerçant si grand soit-il "

(Princesse Mandapu p. 21)

Tout le long du récit, malgré les nombreuses allusions à "l'affaire" et à "une autorisation" on ne saura à coup sûr de quelle affaire il s'agit :

"Après demain, je viendrai au bureau. Nous traiterons l'affaire...

Sans autorisation, comment ferions-nous ?

(Princesse Mandapu, p. 15)

A propos de cette autorisation, le texte ci-dessus permet de déduire que Mokta veut devenir collecteur de pierres précieuses et pour cela il a besoin de papiers administratifs :

" L'autorisation , crie-t-il, Tu attends... Boy que tes amis les Blancs aient épuisé le sol ? Que, "les pierres.?"..

(Princesse Mandapu, p. 29)

### LA SCENE

"La scène où interviennent souvent les dialogues entre les personnages ou les réflexions que se fait l'un d'entre eux, réalisé par convention, l'égalité de durée entre le récit et l'histoire" (1). Le narrateur est censé dire tout ce qui se passe à un moment donné ou sinon de céder son rôle momentanément et mettre les deux personnages en face . Ici, comme ailleurs dans la narration, l'auteur a plusieurs choix. Nous avons déjà remarqué le jeu elliptique chez Bamboté (Princesse Mandapu) où des faux dialogues se mêlent aux discours juxtaposés.

Les dialogues sont devenus rares dans le roman nègre, les auteurs préférant le jeu de dialogues dont il a été question ci-haut.

Ces diverses opérations se rattachant à l'étude du temps narratif se révèlent propices à de nombreux travaux d'écriture. Elles peuvent se combiner les unes aux autres permettant ainsi à l'auteur les manoeuvres sur l'axe de la chronologie de la narration.

-----

1) Dumortier et Plazanet, op.cit. p. 95

## LE TEMPS

"Le roman africain est soumis au temps aussi bien par sa source d'inspiration que dans son évolution et dans sa structure interne". (1) A cet égard, la plupart de nos romans se trouvent impliqués dans un cadre temporel précis. C'est le temps historique ou le temps social qui, selon Balzac, "sert à dater bien qu'il se donne une allure de fiction. C'est celui qui fixe l'objectif du récit parce qu'il permet un dédoublement ou une superposition selon le cas, des événements, des personnages. C'est le temps que les romanciers appellent le temps de l'aventure", utilisé comme procédé de voilement ou de dévoilement" (2).

C'est de ce temps qu'use Nafissatou Diallo dans Le fort Maudit. L'oeuvre de Diallo met en scène une histoire tirée d'une tranche plus ou moins précise du XIX siècle, celle des relations sociales et hégémoniques entre deux provinces traditionnelles : le Cayor et le Baol" (3). Les faits d'histoire servent de toile de fond au roman :

"C'était un vendredi, septième jour du ramadan, le carême musulman, de l'an 1801".

(Le Fort Maudit, p. 11)

mais "la date de 1801 avancée par l'auteur est fictive bien qu'elle corresponde à la fin du règne de 23è Damel du Cayor, règne marqué pour une très courte période, il est vrai, - deux

- 1) B. Kotchy La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié, Paris, Harmattan, 1984 p. 143
- 2) B. Kotchy, Ibid.
- 3) Papa Samba Diop, le roman sénégalais au carrefour de la tradition orale et de l'histoire écrite in "l'Afrique Littéraire n° 83.84 4è trimestre 1988, p. 45

années - par une solide union du Cayor et du Baol, cherchant alors à résister à l'invasion des troupes musulmanes fanatisées d'Abdos Kader l'Almany (1)"

Dans l'oeuvre de fiction de Diallo, près de sept siècles d'histoire, sont réduits en un seul et c'est bien évident que l'écrivain n'a pas voulu faire oeuvre d'historien, c'est-à-dire, tracer chronologiquement et fidèlement des événements. Le lecteur comprendra dès lors l'aspect fictif de la date de 1801.

Le bel Immonde est aussi inspiré par des événements historiques précis - La guerre de sécession du Katanga : "L'insurrection dont il est fait état tout au long du récit, prend prétexte des rébellions qui ont effectivement eu lieu (...) (mais) là s'arrête l'essentiel de ce que j'ai repris aux faits historiques . Le récit comme les personnages qui apparaissent sont fictifs et imaginaires" (2).

Wirriyamu (W.Sassine) et La Carte d'Identité" (J.M Adaffi) se replongent dans l'ère coloniale alors que Violent était le vent (C. Nokan) et Les Soleils des Indépendances (A. Kourouma) se situent dans le temps de l'évolution historique apportée par les indépendances.

Ce qui intéresse notre étude c'est le temps dans ses rapports avec la structure interne du récit; c'est-à-dire, le temps vu sous l'angle de la chronologie des événements narrés. Ce temps fait l'objet de recherches depuis qu'on a remarqué des tendances fort curieuses que subit son traitement. Il implique la succession des événements dans une durée ou dans un ordre donné.

-----  
1) Papa Somba Diop, op.cit., p. 48

2) cf post-face de "Le bel Immonde"

## LA CHRONOLOGIE

Il peut arriver qu'un roman présente des séquences temporelles assez particulières et qu'au récit linéaire caractéristique du conte africain et du roman africain de jadis viennent s'ajouter d'autres traitements de temps inattendus : plus d'un lecteur non averti. Par exemple La vie et demie (Sony Labou Tansi) où l'on "voit défiler plusieurs générations de guides providentiels sur une durée indéterminée (ainsi que) Le Pleurer-Rire (H. Lopes) qui nous met en présence d'un temps fragmenté et recomposé a posteriori par l'écrivain démiurge "(1).

D'autres encore, sont plus rigoureux quant au découpage temporel : Jean-Marie Adiaffi (La carte d'Identité) adopte le calendrier rituel de la semaine sainte agni doublant ainsi le sens du livre et celui de sa forme. La composition chronologique rigoureuse de Wirriyamu avec des notations temporelles précises échelonnées sur trois jours permet de rapprocher les deux mondes au conflit en une convergence des plus dramatiques.

Mais il est encore des romans où la confusion temporelle se traduit par une sorte d'indifférence goguenarde à l'égard des questions de temps : c'est le temps de la monotonie /du C'est le soleil qui m'a brûlée (C. Beyala) : En voici un extrait de l'attitude du personnage principal :

"Le temps s'est désaxé, l'homme s'est désaxé, qu'importe le reste : Elle a perdu le décompte des années, il y a bien longtemps quand, la mémoire toujours tournée vers le

-----  
1) J. Chévrier, Grands Ecrivains de l'Afrique Noire et du Maghreb in Jeune Afrique Plus n° 7, Mai 1984, p. 97

passé, elle attendait le retour de sa mère. Elle guettait l'aube qui apportait les vacances, les pluies, le maïs, ils venaient, Betty ne venait pas. Janvier, février, mars, elle ne comprenait plus. Les mois se ressemblaient tellement pour elle ! Pourquoi janvier avant février ? Pourquoi Octobre avant décembre ? Elle aimait bien juin . Elle aurait voulu que l'année commence et finisse par juin. L'homme avait fauté dans son classement des mois. Elle attendait qu'il s'en rende compte, et, chaque jour, elle espérait de façon insensée, le moment où l'homme compterait la lune à rebours... Elle disait "les morts ne sont pas morts. Betty n'est pas partie. Il n'y a jamais eu de guerre. L'homme s'est trompé d'heure !" Et tout a passé. Le temps s'est brûlé. Sans elle, sans rien... (p. 22)

Le temps écoulé ? Une minute ? cinq minutes ?  
Le temps pour Ateba n'existe plus.

(C'est le Soleil... p. 56)

Le temps présent n'existe pas dans ce quotidien bouché où les gens vivent dans la monotonie et dans une absence totale d'avenir. Les seuls points de repères temporels sont des événements tels la mort d'Ekassi :

- "Voilà trois jours que la maman endeuillée radote sa peine dans les bureaux de la mairie (...)"

- Dimanche le Sadako d'Ekassi (...) sept  
jours ont passé depuis sa mort (...)

(p. 137)

et le temps de son enfance auprès de Betty :

"Ce mot a une résonance familière, Elle a neuf  
ans. C'est le matin- Betty est dans son bain

(p. 81)

" 1961 Betty est assise sur un banc..."

(p. 88)

"1966 Betty en mini-robe

(p. 88)

"Voilà dix ans qu'elle n'a plus de nouvelles  
de Betty. Dix ans pendant lesquels la vie  
assiégée par la vie se serait broyée grain  
par grain.

(p. 116)

D'autres repères situent l'atmosphère de l'action :

"Il est dix heures du soir... Ateba essaye de  
dormir. Ateba n'y arrive pas. A la place du  
sommeil se masse tout autour d'elle une  
obscurité angoissante •

(p. 28)

"Cette nuit là, le sommeil a rôdé et s'est  
tenu à distance..."

(p. 30)

"Ce matin-là, il fait chaud... c'est dans  
ce climat de lassitude que d'abords lointains,  
les cris ont retenti puis se sont rapprochés

(p. 48)

C'est le temps qui annonce la mort d'Ekassi.

Le temps de l'avenir est très peu utilisé mais il est présent dans les marques du futur des monologues intérieurs de Jean Zepp et dans les lettres qu'Ateba écrit aux femmes :

" Il prendra la mer... Et il en fera voir à  
à tous ces taxis qui refusent de l'amener

(p. 17)

" Je continuerai ma quête jusqu'à trouver  
l'obstacle (...) J'invoquerai la pitié pour  
mes morts présentes et à venir (...). Je  
me tournerai vers vous pour retrouver  
la flamme du savoir ...

(pp. 57-58)

Malgré les références temporelles qui ponctuent le récit, il n'est pas possible de reconstruire l'axe temporel de façon à ce qu'il ait un rapport logique avec le déroulement de l'histoire. Il est impossible de déduire quel jour l'histoire commence par exemple.

Figure parmi les romans d'incertitude temporelle la Princesse Mandapu (P. Bamboté) où l'ellipse est l'ordre du jour. On y discerne assez difficilement les liaisons structurelles. Malgré un souci apparent d'une composition rigoureuse et logique, comme chez Bayala (c'est le soleil...), les repères temporels sont nombreux :

"Ce soir-là Monsieur Boy se sent irrésistiblement envahi puis soulevé par la nostalgie du pays natal".

(p. 17)

Et s'ensuivent ses souvenirs des temps anciens :

"Il y serait reçu comme un roi bien qu'il soit parti à l'âge de quatorze ans et cela fait vingt cinq ans qu'il est loin de son pays natal".

(p.17)

L'action des séquences 6.7.8.9 se déroule dans la seule journée de dimanche.

"Dimanche jour de grâce et de repos. Paix dans le coeur de Monsieur Boy".

(p. 31)

"Ce dimanche religieux, plein comme un oeuf... Monsieur Boy saute sur sa bicyclette. il pédale comme il n'a jamais pédalé. Puis saute à terre et à juste le temps de bondir dans "l'arbre à Bangasu"

(p. 35)

S'ensuit l'incident de l'arbre à Bangasu avec cette conséquence que Monsieur Boy a failli être tué par un bufle mais, grâce à la rescousse de ses concitoyens, le voici de retour à Uandja où on fête son salut :

" En ce dimanche on ne prévoyait pas de discours à Uandja".

(p. 53)

L'action est linéaire jusqu'à la séquence 10 :

" Ce lundi - c'est bien lundi - quel beau dimanche. Pour Ya un vrai dimanche

(p. 61)

Après on perd à nouveau le fil temporel. La confusion temporelle se traduit dans l'intrigue où les événements ne se construisent pas dans une succession rigoureuse non plus et il en était question dans le chapitre sur la narration.

Cette construction temporelle invisible et confuse qui caractérise particulièrement le roman africain de ces dernières années est certainement un emprunt et une prolongation du discours négro-africain, ce discours que Kotchy caractérise de "non-linéaire", au mouvement sinusoïdal et au rythme interrompu et agrémenté par un conte, une chanson, un proverbe ou une allégorie qui apparemment n'a pas de rapport avec cette période du discours alors même que le conte intervient pour éclairer, puis on reprend le fil normal du récit" (1). Mais dans la prolongation du discours traditionnel dans le roman nègre, celui-ci, avec des champs élargis par l'écriture peut facilement ajouter d'autres techniques : "les retours en arrière, les projections dans l'avenir, les enchevêtrements d'actions (car) un lecteur du roman peut parfaitement s'accomoder puisqu'il a la possibilité de retrouver plus facilement qu'un auditeur du conte le fil de l'intrigue au terme de quelques digressions" (2).

En plus, nos romanciers, pour la plupart des jeunes intellectuels participent au temps de leur écriture, un temps marqué par des changements dans les moyens et des manières de communiquer, donc il n'est pas rare que tel ou tel élément du quotidien

1) Kotchy, op.cit., p. 144

2) Locha Mateso, La littérature africaine et sa critique, Eds. Karthala, Paris, 1986, p. 252

nouveau soit inclus dans un texte romanesque créant ainsi des effets cinématographiques, avec des "flash-backs" et des "flash-forwards", auxquels ses romans ressemblent de plus en plus.

Il est aussi des emprunts qu'on ne peut qu'attribuer au "Nouveau Roman" occidental et il devient de plus en plus évident que "l'on ne peut aborder une bonne partie du roman africain francophone sans tenir compte de ces apparentements avec le nouveau roman et il n'y a rien de surprenant au demeurant de cette situation. La profusion de retours en arrière, de délires, de rêves et de rêveries qui caractérisent ces oeuvres n'offrent aucun moyen de conservation d'une chronologie claire" (1). Les monologues intérieurs qui suivent le gré du personnage ou du narrateur concerné ne peuvent aucunement être déchiffrés de façon logique et cohérente. Ce n'est donc pas étonnant que le Bel Immonde où l'analyse psychologique des personnages prend le devant se passe de cet axe temporel ; et que Elle sera de Jaspe et de Corail est réduite à une durée imprécise.

Ces recours qui engendrent une logique de lecture différente est le moyen de relier le passé au présent car selon Senghor, "l'oeuvre doit être une participation (sensible) à la réalité qui sous-tend l'univers, qu'elle soit du présent ou du passé. Le recours au passé (aux rêves) permet de détacher les événements du présent et de projeter dans un passé résolu les vices du moment. Nous vivons en réalité dans un passé présent et sommes parfois propulsés dans le futur. Cette vision du temps tend à brouiller les pistes tout en suggérant... les problèmes brûlants

-----  
1) Sewanou Dabla, op.cit. , p. 218

de l'heure (1). C'est ainsi qu'Ateba, en réfléchissant sur la situation de sa tante battue par un de ses amants se projette dans un avenir meilleur tout en se souvenant du passé :

"Elle sait qu'Ada dit toujours cela entre deux pères. Mais ce soir, elle la transformera en héroïne virtuelle d'aventures mystérieuses... Betty reviendra. Elles vivront toutes les deux (...) Betty aussi pensait qu'une maison ne pouvait vivre en l'absence de l'autre.

(C'est le soleil.... p. 120)

Si les romanciers africains d'aujourd'hui se soucient très peu des détails, de la logique des faits, "c'est qu'ici comme dans le discours africain, ce qui importe le plus, c'est la logique psychologique plutôt que la logique raisonnante, cartésienne des événements (2)."

-----  
1) Citation dans Kotchy, op.cit. , p. 145  
2) Kotchy op.cit., p. 143

## L'ESPACE

"Les événements qui composent une histoire outre qu'ils affectent des personnages - se déroulent dans un certain cadre, un certain milieu" (1).

L'espace est pour ainsi dire le réceptacle dans lequel se développent tous les rapports" (2)

Il se présente donc comme un micro-univers. Parfois ce décor de l'action est indifférent et le récit n'y insiste guère. L'espace physique dans Une si longue lettre (M-Bâ) est moins important que son espace sociologique par exemple. Parfois, au contraire, ce décor est d'une importance capitale, soit en ce qui concerne l'histoire elle-même soit en ce qui touche à la narration et dès lors les références y abondent. Que resterait-il de C'est le soleil (C. Beyala) sans la peinture de la misère du Q.G.

Ici comme là, l'espace est un acteur, un personnage essentiel de l'histoire : il est important de bien le connaître car il détermine le cours de l'action. Pour les romans de notre étude, nous pouvons dresser des typographies diverses concernant le cadre spatial. L'espace, comme le temps, développe son champ d'action par juxtaposition ou extension des faits et revêt une signification plus profonde. Les typographies que nous élaborons débouchent sur des espaces vrais - normalement moins significatifs, ainsi que des espaces symboliques.

-----  
 1) Dumortier et Plazanet, op.cit., p. 29  
 2) Kotchy, op.cit., p. 147

### LIEUX VRAIS OU LIEUX DE L'HISTOIRE.

Il s'agit des lieux, qui, dans l'histoire se situent dans un cadre géographique identifiable.

La carte d'Identité (J.M. Adiaffi) et Les Soleils des Indépendances (A. Kourouma) se situent dans les lieux identifiables à Abidjan en Côte d'Ivoire et au-delà de la frontière Ivoirienne pour le deuxième où les déplacements de Fama le mènent à Wikinai (La Guinée). Les fleuves mentionnés, Bandana et Bafina existent en réalité et ce, malgré la volonté de l'auteur (ou de l'éditeur) qui déclare forfait ces ressemblances.

Dans Une si longue lettre (M. Bâ), on identifie aussi des lieux vrais à Dakar comme l'école Willian Ponty (p. 24) ou l'Ecole Africaine de Médecine (p. 28). Ni l'auteur de Princesse Mandapu (P. Bamboté) ni celui de Le bel Immonde (V. Mudimbe) ne dissimule l'identification des lieux de leurs histoires. C'est la "petite ville d'Uandja située à plus de 700 kilomètres de Bangui (p.23) pour le premier et Kinshasa (cf post-face de l'auteur) pour ce deuxième, mais comme pour les questions de temps, l'identification des lieux vrais ne retiendra pas notre attention dans cette rubrique. Nous nous intéressons plutôt à l'espace qui a un rapport avec le récit en ce qui concerne les influences sur l'action les personnages et la structure. Pour la plupart, les romanciers gardent toujours l'opposition spatiale, manichéenne, village/ville.

### LE VILLAGE

Même dans les romans où la ville est le lieu d'action le village reste toujours représenté. Fama, le héros de Les Soleils

des Indépendances ressent la nostalgie du village qui fait alors figure de paradis perdu" (1). Nafissatou Diallo (Le Fort Maudit) en construisant son histoire sur des sociétés sénégalaises d'avant la colonisation évoque le "vert paradis d'une enfance insouciante à Keur Fallène et exprime dans un rythme mélodieux une existence paisible et une vie équilibrée " (2). L'enfance de Kossia (Violent était le vent) dans son village est romantique.

Par contre, depuis presque dix ans maintenant, une autre image du village commence à paraître. C'est que le village devient de plus en plus un lieu qu'on abandonne. Amira (Amira-F. Gange) a fui son village : "Dans les villes, il y avait les filles enfuies des villages. C'étaient elles surtout qui dansaient la Samba dans les bars restaurants" p (133). Ya, (Le bel Immonde) fait partie de ces filles qui ont fui le village parce que "pour une femme (...) il n'y avait que le mariage, seul possible dans une absence totale d'avenir" (p. 56). Ailleurs, dans l'oeuvre de Beyala (C'est le soleil...) tous ont déserté leurs champs au village avec juste assez d'argent pour payer le train" (p. 110). Et tous sont venus se réfugier dans les villes.

### LA VILLE

La ville constitue un espace important. Par souci de réalisme, nos auteurs situent l'action dans des villes connues et identifiables. La ville n'est jamais le fruit de l'imagination. La

1) Jacques Chevrier, op.cit, p. 100

2) Papa Samba Diop, op.cit., p. 49

description des lieux permet d'établir avec certitude l'identification de chaque ville mais le réalisme ne doit pas être pris au pied de la lettre. Dans cette approche réaliste, d'autres facteurs entrent en jeu. La réalité perçue par l'auteur est souvent déformée en accord avec son engagement incarné dans les diverses perceptions des personnages. Ainsi, des représentations contraires de la ville sont dégagées.

La ville attire parce que les conditions de vie y sont meilleures qu'à la campagne et dans les villages. La ville s'illustre par le progrès et apparaît, pour les uns, comme l'espace idéal où les citadins s'épanouissent. En ville on peut chercher du travail au lieu de rester au village "où il n'y avait rien à faire d'autre que se marier, faire des enfants et cultiver des arachides". (Amina - p. 50)

(Amina - p. 50). Ce serait pour Amina une fuite hâtive vers un milieu inconnu. Voici ses sensations en s'y dirigeant :

"Elle se sentait bien. En sécurité. Et après ce serait la ville. Quand elle y pensait, ses jambes fourmillaient de l'envie d'y être déjà, de marcher, dans les rues avec les gens nouveaux"

(Amina p. 13)

Mais la ville ne possède pas seulement des points positifs. Les personnages tels Amina et Ateba se rendent vite compte que la ville renferme beaucoup d'illusions. Ils traduisent leurs déceptions à travers les passages repris ci-dessous :  
Les impressions d'Amina :

"Arrivée devant une concession (...) des morceaux de tôles, des pièces rouillées (...) un bébé assis par terre (...) deux petits cochons noirs fouillaient, côte à côte un tas d'ordures amoncellées".

(Amina p. 25)

Et Béttié

"le quartier indigène (...) enterré dans le cloaque de la terre... gît pêle-mêle dans le désordre empuati de cadavres d'animaux (...) qui ont trainé toutes les misères du monde (...) c'est ici dans cet enfer, dans cette damnée damnée".

(La carte d'Identité p. 17)

Le Quartier Général est "le quartier le plus misérable de la ville d'Awu (cf couverture de C'est le Soleil...). Ce sont les "taxis graisseux, sales négligés, débraillés (qui résument) l'image du Q.G, (un quartier) là-bas, loin, caché derrière une colline d'ordure (et), c'est là qu'Ateba est née. C'est là que Betty l'a laissée (...). C'est là-bas que, la tête toujours pleine d'autres vies elle s'englué dans la misère" (p. 73)

C'est cette misère qui poussera Ya (Le bel Immonde) à mener la vie de femmes de trottoirs à Kinshasa pour y exercer un métier ignominieux.

"Et pendant que, découverte, elle adorait ton corps, tu pensais, honteuse, à ton métier. Un métier salissant parmi beaucoup d'autres

(p. 24)

Le Béttié où le noir malade de blanc va se dresser contre lui est un Béttié "constitué de deux quartiers principaux comme toutes les villes coloniales (...) les deux quartiers se tournant le dos pour éviter de se regarder dans les yeux rendus farouches par deux volontés opposées" (La Carte d'Identité- p. 17). C'est une opposition qui nous lance directement dans le discours romanesque qui consiste pour le noir de s'affirmer face au regard réducteur des Blancs.

Tout compte fait, il ressort de nos romans que ce n'est pas dans ces lieux clos qui ne mènent nulle part et où l'avenir reste immobile telle "une montagne dévastée de flammes" que nos protagonistes entendent rester. Ils ont des espaces de leurs rêves, des espaces meilleurs.

#### L'ESPACE DE L'AVENIR, L'ESPACE DES REVES.

Voici le rêve d'un des personnages :

"Et devant Jean, il y a la route du Nord (...)  
Il prendra la mer, il rapportera des  
voitures, des meubles, des frigos, des  
gazinières.

(C'est le soleil... p. 17)

Ateba aussi rêve d'être ailleurs... sentir d'autres odeurs la mer, le sel (p. 23). Et quand elle se trouve compromise pour avoir succombé aux avances sexuelles de Jean Zepp, elle songe à la mer. "A moins de remonter la mer. Mais la mer n'est plus. L'homme l'a emprisonnée dans sa mémoire, il n'y a plus de mer, la mer est devenue un mythe..." (C'est le Soleil...p.43).

D'autres héroïnes ne se contentent pas de rêver de ces lieux meilleurs mais entreprennent des démarches pour les atteindre. Amina aussi, comme Jean Zepp et Ateba, cherche la mer : "Un jour elle serait aubord du plus grand des marigots. Ce serait la mer. Elle pouvait presque l'imaginer. L'eau bougerait parce qu'elle venait de loin (...). Peut-être avait-elle vu des images de la mer sur des livres (...) en tout cas par moments, elle voyait l'eau, immense (...) ça lui faisait un peu peur évidemment mais ça n'empêchait pas qu'un jour elle serait au bord de la mer" (Amina, p. 66).

La mer des rêves d'Amina prend des signifiés divers. Après le départ de Souleymane, le chauffeur de camion qui l'avait emmenée de son village natal, la mer va s'opposer au village pour représenter un lieu d'avenir; un lieu où on peut faire des projets :

"Mais le camion c'était hier.... maintenant c'était presque déjà demain. Les choses étaient en ordre . Demain c'était comme la mer... Elle voudrait toujours demain... Au village les choses étaient toujours les mêmes qu'hier."

(Amina - p. 67)

Pour Amina, la mer et la ville sont synonymes l'une et l'autre. Elles se retrouvent parfois dans un même contexte sans qu'elles s'opposent alors que toutes les deux s'opposent au village :

" On ne pouvait pas rester au village... elle pensait ...elle était à nouveau dans la ville et elle pouvait entrevoir la mer " (p. 70). Cette mer, elle la

cherche, car elle représente aussi le lieu de la liberté :

"Et puis très vite l'idée s'en alla, noyée par ces autres idées immenses, irrésistibles de la liberté complète des journées et du corps, des hommes nouveaux et de la mer " (Amina p. 26).

Si elle fuit son village natal c'est qu'elle cherche cette liberté car "les corps des femmes étaient comme tués tout de suite après l'enfance dès qu'elles recontraient l'homme et que les corps des enfants se formaient en elles (...) puis les alourdisaient et les empêchaient de marcher vraiment loin et d'imaginer la mer" (Amina p. 101).

Et pour Amina c'est une très longue marche contournant des pays inconnus qui l'emmène à atteindre l'espace de ses rêveries :

"De la terrasse où ils avaient mangé on apercevait aussi la mer qui brillait dans le soleil exactement comme les rêves d'Amina" (p. 108). Amina tombe en extase : "Elle était restée longtemps (...) tout près de l'eau. On ne pouvait pas détacher le regard. C'était de l'eau libre en mouvement, à perte de vue. la liberté était partout, près de l'eau. La mer donnait raison à Amina d'avoir quitté le village. Pas seulement pour les corps des hommes. Pas seulement pour la danse et la liberté de ces mouvements à elle. Pour quelque chose de bien plus profond. De définitif : l'élargissement du monde et la libération de son regard. Amina pouvait regarder là où elle voulait, ce qu'elle voulait maintenant (...). Amina savait depuis longtemps que la mer était comme ça, pas seulement une étendue d'eau immense... mais quelque chose qu'en réalité on porte en dedans de soi, quelque chose de nécessaire.

C'était comme si tous les rêves d'Amina se trouvaient devant ses yeux" (p. 111).

De ces observations, il découle que les romanciers s'intéressent davantage au cadre et au parcours de l'espace qu'à celui du temps. L'espace se présente comme un thème. Tout le trajet d'Amina a été propulsé par la quête des espaces nouveaux alors qu'Ateba est restée prisonnière dans le trou de la misère du Q.G. Dans ces deux romans l'espace de l'histoire occupe une place importante. On dirait même qu'on connaît mieux le QG que la plupart des personnages qui parcourent le roman. Il est à la fois un personnage et une thématique.

Après avoir étudié cet aperçu global sur le temps et l'espace, le prochain volet de cette étude se propose d'examiner, de façon générale, les caractéristiques des acteurs qui rendent possible leur mouvance d'autant plus que le temps et l'espace permettent de présenter des rapports avec les personnages.

## LE PERSONNAGE

Malgré tous les courants novateurs que nous avons remarqués au niveau de la narration, du temps et de l'espace, le roman africain n'a pas encore évacué le personnage comme support principal du récit. Toutes les histoires se passent autour des personnages : Monsieur Boy dans Princesse Mandapu, Kossia dans Violent était le vent; Ateba dans C'est le soleil qui m'a brûlée. Seulement la façon dont ces personnages se présentent a changé.

"Pendant longtemps, le personnage du roman n'a pas été distingué de l'individu effectivement vivant dans la réalité quotidienne (1). Le personnage n'était pas un il quelconque anonyme et translucide simple sujet de l'action exprimée par le verbe (mais portait) un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il (avait) des parents, une hérédité. Il (avait) une profession (...). Enfin, il (possédait) un "caractère", un visage qui le (reflétait), un passé qui (avait) modelé celui-ci et celui-là. Son caractère (dictait) ses actions, le (faisait) réagir de façon déterminée à chaque événement (...). On (pourrait) varier un peu (le personnage) pour se donner quelque impression de liberté... (mais) on (n'exagérerait) pas cependant, dans cette voie (...)"(2). En tout, tout a été fait pour "renforcer le processus d'identification du personnage livresque à la personne humaine". (3)

Aujourd'hui, malgré la persistance de certains caractères

1) B. Valette, op.cit., p. 85

2) Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 27

3) B. Valette, op.cit., p. 85

traditionnels, on assiste à de curieuses altérations de personnages. Et ça, à commencer par la façon dont ils sont présentés. Sont absents des récits, de longs passages descriptifs où on résume tous les traits caractéristiques. Le personnage d'aujourd'hui n'est nullement préconstitué. En tant que signifiant, le personnage peut-être désigné par une série de marques différentes et c'est au lecteur de procéder à un processus de construction à partir des informations dispersées dans le récit. Dans la construction des personnages, les trois sortes de réseaux d'informations possibles proposés par Dumortier et Plazanet sont particulièrement pertinents (1).

Ces trois réseaux d'informations sont :

1. Les informations données par l'auteur ou l'éditeur.

Ce sont des renseignements qu'on trouve au dos des couvertures et en préface ou en post-face. En voici quelques exemples :

"Elle s'appelle Ateba. Elle a dix-neuf ans et elle vit dans le QG, le quartier le plus misérable de la ville d'Awu, quelque part en Afrique. Elevée par une tante despotique après avoir été abandonnée par sa mère, une prostituée, elle se demande pourquoi les femmes acceptent la loi, le joug de l'homme /...

(C'est le soleil...)

Le bel Immonde présente :

"Un couple exemplaire, le Ministre et la putain... ces deux êtres.. complexes... constituent un envers possible des prostitutions"

1) Dumortier et Plazanet, op.cit., p. 72

Quant à Princesse Mandapu, c'est :

" Monsieur Boy, fonctionnaire terrible et grotesque  
... l'autre force s'appelle Mokta, commerçant  
puissant et rusé... il y a aussi la petite  
Mandapu."

Mais il est des cas où aucune information de ce type n'est donnée ni au dos ni en préface. C'est le cas par exemple de Wirriyamu, Violent était le vent, et Une si longue lettre. Dans ces cas, le lecteur est obligé d'entrer dans le roman et d'y puiser ce qu'il peut. A l'intérieur du récit le lecteur aura accès à des :

## 2) Informations données par le narrateur

Le narrateur représenté ou pas, peut fournir de l'information sur les personnages. Nous avons relevé que dans la plupart des cas le narrateur est lui-même impliqué dans le récit et la reconstitution des personnages à partir de telles révélations n'est pas chose aisée car toute information n'est pas donnée d'emblée.

Ainsi dans Une si longue lettre (Mariama Bâ) "tous les personnages sont vus et décrits à travers les yeux de la narratrice, Ramatoulayé, elle-même connue d'après son propre récit" (1). "A cause de sa portée éducative trop évidente parfois, les personnages de ce roman apparaissent plus porteurs d'une idéologie qu'intéressants comme individus. Ainsi, les femmes sont avant tout des épouses trompées ou des proies de l'amour masculin; alors que les hommes sont responsables par leur faiblesse, d'immenses drames familiaux" (2).

1) Marie Grésillon, Une si longue lettre de Mariama Bâ Paris, Editions Saint Paul, 1986, p. 32

2) Marie Grésillon, op.cit., p. 43

De manière générale, à partir de l'information donnée par le narrateur, il reste au lecteur à procéder à un travail de sélection et d'organisation avant d'arriver à un portrait quelconque. D'autre part, à partir des récits complexes tels les nôtres, la narration n'est pas faite par le narrateur seul. Ce dernier partage son rôle avec d'autres personnages qui peuvent eux aussi fournir de l'information sur eux-mêmes et sur d'autres protagonistes.

### 3. informations données par les personnages.

Les personnages, qu'ils soient ou non eux-mêmes narrateurs peuvent se révéler les uns aux autres, et à nous. C'est la méthode la plus fréquemment utilisée et Mudimbe en fait le plus grand usage.

En effet, dans Le bel Immonde, l'auteur met en face deux personnages anonymes - "Le Ministre n'est jamais désigné que par sa fonction; quant à Ya, son prénom n'en est pas un, qui signifie simplement soeur" (1), mais l'auteur réussit à traduire leurs portraits psychologiques de façon frappante par le jeu de monologues intérieurs et de dialogues ainsi qu'a travers de nombreuses lettres que le Ministre adresse à sa maîtresse.

Leurs portraits physiques sont sommaires. Voici celui du Ministre donné par un des monologues intérieurs de Ya :

"Tu as choisi ton homme... Il est grand  
bien nourri. Un brillant homme politique...  
Tu le regardes. Un bel homme. D'un beau  
noir. Une puissance physique. Des yeux  
de fauve d'une patience tranquille. Les doigts

-----

1) Sewanou Dabla, op.cit. p. 157,

de sa main gauche, un peu fous, tapotent un verre..."

(Le bel Immonde pp.24-25)

A travers ses monologues intérieurs , on reconstitue le portrait psychologique du Ministre. Lorsque le coup d'Etat a lieu, le personnage réagit : "La chute du gouvernement me concerne à peine" (p. 45). Il est follement amoureux de Ya : "Je n'ai jamais cru qu'une liaison pourrait un jour me démolir à ce point" (p.46) La mort de son fils le bouleverse : "Pour quelle cause peut-on mourir à quatre ans ? Pourquoi, Dieu de mes ancêtres?" (p. 105)

La complexité psychologique des deux protagonistes occupe le devant de la scène. A cette analyse psychologique se soumet la narration qui n'est pas le fait d'un conteur démiurge, qui nous informant sur la totalité de l'univers romanesque, mais plutôt une véritable assumption de l'acte par les personnages. Le Ministre parle beaucoup pour se confier et livrer aux autres actants, sa perception des choses. Il expose à travers ses ambitions personnelles son patriotisme exacerbé et son appréciation de la relation qu'il entretient avec Ya.

Quant à Ya, elle ne parle presque pas : "Des hésitations écoeurées assiègent sa conscience et les miasmes troublants ne lui laissent aucune possibilité d'une claire conception de la conjoncture"(1). Aussi, les séquences narratives la concernant se réalisent -elles curieusement, plus souvent à la seconde personne :

"Tu as choisi ton homme.... Tu le connais de longue date. L'aimes-tu? (p.24)

-----

1) Séwando Dabla, op.cit. , p. 160

"Tu le regardes ,... Tu souris, ennuyée... (p.25)

C'est ainsi que le lecteur procède à l'enregistrement des traits constitutifs des personnages. Plusieurs réseaux sont mis en jeu, ce qui fait que : "le héros se définit aussi bien par ce que l'auteur dit que par ses gestes, ses pensées et ses discours. Le point de vue des autres personnages contribue de même à sa caractérisation. Les éléments pertinents du portrait ne sont donc pas des signes facilement localisables" (1).

Il est un autre réseau d'information que nous ne "décortiquons" pas car, il se situe à un niveau non linguistique. Ce sont des informations déduites par le lecteur à partir du comportement des personnages. Ce sont là des jugements qui ne "s'inscrivent pas dans les perspectives de l'analyse structurale, car ils font intervenir des opinions, des catégories, des valeurs que le texte lui-même n'ordonne pas, ni même ne reconnaît" (2).

Après avoir évoqué ces différents types de réseaux de caractérisation, on observe que les auteurs de romans se gardent bien de décrire de façon trop précise leurs personnages et échappent aux stéréotypes habituels, chacun modulant sa technique en fonction des nécessités de la narration et déplaçant le centre de focalisation selon le point de vue du narrateur. Toutes ces techniques sont en accord avec celles de l'écriture contemporaine où le personnage... se construit sous les yeux et avec le lecteur (3).

-----  
1) B. Valette, op.cit. p. 87

2) Dumortier et PLazanet, op.cit., p. 77

3) B. Valette, op.cit., p. 98

Ce sont là les techniques qui, en changeant de temps à autre le point de vue, brisent la linéarité classique du récit et participent dans la logique de la narration telle quelle est reconnue dans le roman africain d'aujourd'hui qui, en multipliant les points de vue, amène une part de subjectivité à la lecture car il reste au lecteur associer mentalement des données dispersées et <sup>de</sup> construire, à partir de ses habitudes <sup>et</sup> de sa compétence littéraire, le portrait qui est annoncé de façon tacite.

Avec le "Nouveau Roman" la réalité du personnage achève de se dissoudre .L'absence des détails de caractérisation fréquemment rencontrée dans ces romans est considérée comme plus réaliste car "c'est justement l'abus de précisions qui crée un climat de suspicion (par) une imitation trop parfaite. (1)

Si l'analyse au sens classique de cohérence, de vraisemblance du comportement tend à disparaître, l'expression des sentiments, des angoisses ineffables, voire pathologiques qui s'incarnent dans les personnages demeure vivante. Ce serait le domaine de l'émotivité !

-----

1) B. Valette, op.cit., p. 102

## CONCLUSION

Nous voici au terme de notre dissertation de D.E.A. Un regard sur le chemin parcouru s'impose.

Notre travail a consisté à étudier les phénomènes de l'écriture dans le roman africain. Cette ébauche a gravité autour de cinq chapitres. Dans le premier chapitre, nous avons élaboré le projet de l'écriture entrepris par les auteurs. Celui-ci a apporté quelques éclaircissements sur l'orientation des éléments de paratextes.

Le second s'est penché sur le choix des techniques de narration adoptées par les auteurs au niveau de la présentation de l'histoire.

Les troisième et quatrième chapitres ont traité respectivement de l'évolution de la narration dans l'espace et dans le temps. A cet effet nos auteurs sont plus préoccupés par les questions de l'espace; celui-ci étant bien défini, voire personnifié alors qu'ils sont indifférents en matière d'indications temporelles.

Le dernier a examiné la présentation des personnages dans la nouvelle perspective. Celle-ci est marquée par l'absence des indications sur des traits constitutifs.

Nous aimerions, pour mieux appréhender notre étude, élargir notre corpus. Nous comptons, en effet approfondir notre sujet lors de la rédaction doctorale, en nous appuyant sur les éléments de l'oralité qui entrent en ligne de compte dans la construction du roman africain.

Au cours de l'élaboration de cette première partie de notre travail, certaines questions se sont posées à savoir quelle est la logique de l'orientation de cette écriture ? Au niveau où se situe cette étude nous ne pouvons répondre à cette interrogation de façon convaincante. Par exemple ces auteurs africains suivent-ils les chemins amorcés par le "Nouveau Roman Européen" ou était-ce une orientation purement africaine, ou personnelle ? Les réponses à toutes ces interrogations, nous nous évertuerons de les donner au cours de nos prochaines recherches.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. ROMANS AFRICAINS

1. BA, Mariana, Une si longue lettre, Dakar, NEA, 1986, 131 p.
2. BAMBOTE, Pierre, Princesse Mandaba, Paris, Présence Africaine Nathan, 1972, 160 p.
3. BEYALA, Calixthe, C'est le soleil qui m'a brûlée, Paris Stock, 1987, 174 p.
4. DIALLO, Nafissatou, Le fort maudit, Paris, Hatier, 1980, 125 p.
5. GANGE, Françoise, Amina, Paris, Denoël, 176 p.
6. KOUROUMA, Ahmadou, Les soleils des indépendances, Paris Seuil, 1976, 205 p.
7. MUDIMBE, V.Y, Le bel immonde, Paris, Présence Africaine, 1976, 169 p.
8. MWANGI, Meja, Kill me quick, Nairobi, Heinemann, 150 p.
9. NOKAN, Charles, Violent était le vent, Paris, Présence Africaine, 1966, 176 p.
10. SASSINE, William, Wirriyamu, Paris, Présence Africaine, 1976, 207 p.

## B. DU NOUVEAU ROMAN ET L'ART DE LA NARRATION

1. BLANCHOT Maurice, L'espace littéraire (essais)  
Cou. Folio 89
2. BREMOND Claude "Le message narratif" dans  
Communications n° 4, le Seuil, 1964; "La logique  
des possibles narratifs" dans Communications n° 8.  
Le Seuil, 1966
3. BORDAS ETUDES, Les nouveaux romanciers, Etude critique  
Bordas, Paris , 1976, 256 p.
4. BOURNEUF Roland/OUELLET Réal, L'univers du roman, DUI  
(France) 1985, 250 p.
5. Les cahiers du groupe, le héros dans le roman, 1967 , 80 p.
6. CORMEAU Nelly, Physiologie du Roman, A.G. NIZET, Paris  
1966, 220 p.
7. DUMORTIER et Plazanet, pour lire le récit,  
Bruxelles, 1989
8. ELAHO Raymond Osemnegie, entretiens avec le nouveau roman  
Editions Naaman, Québec, 1985, 72 p.
9. FORTASSIER Rose, "Le roman français aux XIX siècle",  
Que sais-je ? PUF, Paris, 1982, 128 p.
10. GOLDENSTEIN J-P, Pour lire le roman, Ed. A. de Boech,  
Bruxelles, 1985, 128 p.
11. ISSACHAROFF Michael, L'espace et la nouvelle, Librairie  
José Corti - Paris, 1976, 121 p.
12. KIRSTEVA Julia, Le texte du roman : Approche sémiologique  
d'une structure discursive transformationnelle, éd. MOUTON,  
the Hague, 1970, 209 p.

13. LAGARDE André - MICHARD Laurent, XIX siècle : les grands auteurs français au programme, Bordas, Paris, 1969, 577 p.
14. Muir Edwin, The Structure of the Novel, Harbinger, New York, 151 p.
15. RAIMOND Michel, Le roman depuis la révolution Armand Colin, Paris, Collections U, 1971 - 411 P.
16. RICARDOU Jean, Nouveau Roman : hier, aujourd'hui Problèmes généraux, V.G.E Paris, 1972 , 444 p.
17. RICARDOU Jean, Nouveau Roman : Hier, aujourd'hui, Pratiques 10/18 (inédit) Paris, 444 p.
18. ROBBE-GRILLET Alain, Pour un nouveau roman, Ed. de minuit, Paris, 1963, 144 p.
19. VALETTE Bernard, esthétique du roman moderne : Le roman en France : XIX - XX siècles Ed. Nathan, 1985, 168 p.

### C. CRITIQUES DU ROMAN AFRICAIN

- BA Hampaté A, "Aspects de la civilisation africaine  
in Présence Africaine, 1972, 140 p.
- BLAIR Dorothy , The Negro-African novel in French,  
Cambridge, University Press, 1976, 348 p.
- CHEVRIER Jacques, Littérature nègre, Armand Colin, Collections  
U, Paris, 1984,
- CLAVREUIL Gérard, Erotisme et Littératures :  
afrique Noire, Caraïbes - Océan Indien, Acropole,  
Paris, 1987
- DABLA Séwanou, Nouvelles Ecritures Africaines  
Harmattan, Paris, 1986, 255 p.
- DATHORNE Oscar Ronald, The Black mind : a history of  
African Literature, 197 p.
- DANZI Gabriel : "Princesse Mandapu de Manombo Bamboté  
ou la dialectique du tragique" in Afrique Littéraire n° 70  
1986.
- DIOP Papa Samba, "Le roman africain au carrefour de la  
tradition orale et de l'Histoire écrite" in L'Afrique  
Littéraire" n° 83.84, 4è trimestre 1988 p. 45
- ECHENIM Kester, Aspects de l'écriture dans le roman  
africain in PA n° 139, 1986
- ELAHO O'Raymond, A la Recherche du "Nouveau Roman"  
africain : "Le Polygone Etoile" de Kateb Yacine in  
PA N° 91, 1974
- FALQ KANE M., Littérature Africaine : Textes et Travaux  
Tome I, NEA Nathan Afrique, 1974, 349 p.

- MAYES James A. - Bernard Dadié and the Aesthetics of the chroniques : An Affirmation of Cultural Identity in P'A n° 102 - 1977
- M'BOUKOU Makouta J.P, Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires N.E.A 1980
- MBOUKOU Makouta J.P , Spiritualités et Cultures dans le prose romanesque et la poésie négro africaine NEA, 1983, Abidjan 247 p.
- MIDIOHOUAN Ossito Guy, L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française, Harmattan, Paris, 1986, 249 p.
- MILOLO Kembe, L'image de la femme chez les romanciers de l'Afrique Noire francophone Editions Universitaires Fribourg, Suisse, 1986, 303 p.
- MOURALIS Bernard, Pour qui écrivent les romanciers africains. Essai de titrologie romanesque in P.A.
- MUDIMBE Valentin Y, Interview in Poésie 1 n° 43-45, 1976,
- NICOLAS Jean-Claude, Comprendre "Les Soleils des Indépendances, d'Ahmadou Kourouma, Editions Saint Paul, 1985, 192 p.
- NKASHAMA D.N, Littérature Africaines de 1930 à nos jours, eds. SILEX, Paris, 1984, 672 p.
- NKASHAMA D.N., Comprendre la Littérature africaine écrite, Eds Saint Paul, Paris, 1979, 125 p.
- NZUJI-Kadina Mukala, La littérature Zaïroise de langue française, Ed. Karthala, Paris, 1984

- GRANEL Nicolas-Martin, Le Crier-Ecrire in Notre Librairie  
n° 78, Janvier - Mars 1985 , p. 52
- GRESILLON Marie, Une si longue lettre de Mariama Bâ, Ess.  
Saint Paul, Paris, 1986, 94 p.
- HOWLETT Jacques, Préface au "Bel Immonde" in P.A  
Paris, 1976
- JOPPA Francis, Anani, L'engagement des écrivains africains noirs  
de langue française : du témoignage au dépassement,  
Editions Noaman, Sherbroire Canada, 1982, 328 p.
- KANE Mohamadou, Les formes traditionnelles du roman africain,  
in Revue de Littérature Comparée n° 191.2 , 1974
- KANE Mahoamadou, Roman Africain et Tradition, NEA,  
1982, Dakar, 519 p.
- KANE Mohamadou, Les paradoxes du roman africain in PA  
n° 139, 1986
- KAWATA Ashem Tem " Le bel Immonde" par Y.V. MUDIMBE, in  
Presence Africaine n° 107, 1978
- KERN Anita, On "Les Soleils des Indépendances" and "Le Devoir  
de Violence" in PA n° 85, 1973
- KOTCHY, La critique Sociale dans l'oeuvre théâtrale de  
Bernard Dadié, Harmattan, Paris 1984
- LEZOU Dago Gérard, La création romanesque devant les transforma  
tions actuelles en Côte d'Ivoire  
NEA, 1977, 260 p.
- MATESO Locha, La littérature africaine et sa critique  
Eds. Karthala, Paris, 1986, 399 p.
- MAYER Jean, Le Roman en Afrique Noire francophone  
Tendances et Structures in Etudes Littéraires III, 2.

OHAEGBU Aloysius U, "Les soleils des indépendances"

ou le drame de l'homme écrasé par le destin in

PA n° 90, 1974

PAGEAUX Daniel Henri, Entre le renouveau et la modernité

in Notre Librairie n° 78, Janvier - Mars 1985

TIDJANI-SERPOS Nouveini, Evolution de la narration africaine :

l'exemple de "l'Etrange Destin de Wangrin" de Ahmadou Hampaté

Bâ in Présence Africaine n° 116, 1980