

Nous exprimons nos très sincères remerciements à Madame Arlette Chemain-Degrange, chargée de la formation doctorale et de recherche, pour avoir accepté de diriger ce travail . Ses orientations, dès le départ, nous ont permis de bien circonscrire le sujet de notre recherche . Grâce à ses conseils, ses remarques et ses suggestions avisés, cette thèse a pu être préparée et rédigée dans des conditions favorables. Nous lui sommes très reconnaissante pour la gentillesse et la disponibilité qu'elle a manifestées à notre égard .

Nos remerciements s'adressent également à nos enseignants de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, particulièrement à ceux de littérature comparée qui ont contribué dans nos premières années universitaires à notre formation et à nous faire découvrir cette discipline .

A mes parents, M Abdelhamid DOUIDER et Mme Naïma EZAIDI DOUIDER

Je voudrais vous remercier pour votre patience, votre confiance et votre soutien qui m'ont permis de conclure ces études universitaires commencées il y a quelques années .

Merci également pour les efforts consentis pour nous permettre à tous, Nordine, Sihame, Younice et moi-même de mener à bien les études que nous avons choisies. Merci pour votre amour. Croyez en ma sincère reconnaissance .

Je remercie mes frères et ma soeur qui ont chacun à leur manière contribué à ce travail .

Mon frère Nordine, malgré ses propres occupations, a joué un rôle de trait d'union entre Mme Chemain et moi-même alors que je ne pouvais pas la rencontrer en personne .

Ma soeur Sihame a fait en sorte que mes premiers pas dans le domaine de l'informatique ne soient pas trop difficiles .
Merci pour ta patience .

Mon frère Younice a été l'oreille attentive qui a "écouté" tous mes états d'âme . Son soutien a été très important pour moi durant toutes ces années .

A tous les trois j'adresse mes sincères remerciements.

A Catherine et à Geneviève pour leur amitié
et leur soutien .

A mes amis et collègues avec lesquels j'ai
passé ces dernières années . Je garderai un
souvenir indélébile des échanges fructueux que
nous avons eus ensemble .

INTRODUCTION

Jusqu'à une période très récente la discipline de la *littérature comparée* était restreinte aux échanges littéraires entre les pays européens .

Habitante de Nice, ville européenne située sur la rive nord de la Méditerranée mais cependant très proche du continent africain sur lequel se développent également des expressions littéraires, il nous semble que la discipline sus-citée peut s'ouvrir à ces nouvelles littératures qui élargissent son horizon .

Nous distinguons sur ce continent deux aires géographiques, de part et d'autre du Sahara, qui correspondent à deux cultures et à deux littératures : le Maghreb et l'Afrique sub-saharienne . Lors d'un précédent travail consacré à l'image féminine dans ces deux

littératures, nous avons vu apparaître des similitudes et des contrastes entre elles .

Les points communs sont dus à des faits géographiques et historiques . Les deux littératures sont nées sur le continent africain et forment donc la littérature africaine . D'autre part, elles sont toutes les deux issues de l'expansionnisme français, en Afrique, au XIXème siècle . Elles résultent également d'une même langue qui a été imposée par l'histoire : l'Afrique subsaharienne et le Maghreb ont subi la colonisation de la France . Ceci s'est traduit par l'occupation des lieux par les colons . C'est ensuite la langue française qui a été imposée aux indigènes .

Au fil du temps, bien que cette langue ait été celle des occupants "Toubabs", elle a commencé à faire partie de la vie des indigènes, au point qu'aujourd'hui, après vingt ou trente ans d'indépendance, elle est la langue officielle de la plupart des pays d'Afrique noire ; elle continue à être largement utilisée dans la vie quotidienne dans les trois pays du Maghreb bien que la langue officielle, dans cette région soit l'arabe .

Les contrastes apparaissent dans les racines de ces littératures . Au Maghreb, le français est venu se greffer sur une langue de culture et de prestige : l'arabe . Cette langue a permis à l'Algérie, au Maroc, à la Tunisie d'acquérir une littérature écrite bien avant l'introduction du français. Ainsi il apparaît une première divergence sur les raisons du choix de la langue française comme langue d'écriture . En effet, le français

semble être une obligation en Afrique sub-saharienne alors qu'il est un choix au Maghreb où les écrivains auraient pu s'exprimer dans la langue première de leurs pays .

En Afrique noire, le texte écrit n'a jamais existé : c'est par voie orale qu'étaient transmis les récits du passé, par l'intermédiaire des griots . D'autre part, il n'existe pas de langue unique commune à ces peuples différents. De nombreux idiomes sont utilisés qui impliquent l'impossibilité d'une expression écrite unique, ce qui a favorisé l'introduction du français qui est devenu langue véhiculaire mais également langue de littérature puisqu'il peut être écrit . En effet, le français permet à de nombreux peuples africains et parfois d'un même état de communiquer . Ainsi le français a permis un échange entre eux .

Les similitudes sont également présentes dans la manière dont la littérature de langue française est née dans ces contrées . Au départ ce sont les colons français qui ont créé une littérature coloniale à la gloire de la colonisation .

" Cette "littérature coloniale" entend faire reconnaître sa spécificité en se distinguant de l'exotisme par la relation que l'écrivain entretient avec son sujet . " (1)

¹. Joubert, Lecarme, Tabone, Vercier, Les littératures francophones depuis 1945, Paris, Bordas, 1986, p. 33

Cette littérature a donc été un moyen de montrer "les servitudes et les grandeurs des tâches coloniales, mais aussi en révélant l'intimité des âmes indigènes " (2) .

Toujours à l'époque coloniale, ce sont ensuite les indigènes qui ont pris la parole, tout d'abord en s'éloignant très peu des routes tracées par leurs prédécesseurs européens . Les premiers auteurs indigènes ont tenté " d'exploiter le goût (de la littérature coloniale) pour la connaissance plus intime des réalités africaines " (3) . Ces auteurs seront critiqués par des compatriotes qui craignent que ces textes fassent le jeu de la colonisation passée .

Par la suite, après avoir montré leur bonne aptitude à pouvoir écrire en français, les auteurs sub-sahariens, comme les auteurs maghrébins, rédigent des textes de contestation dans lesquels ils font une critique de la colonisation qui devient, après les indépendances, une critique de la gestion des différents états .

Pour faire la comparaison ou mieux créer un dialogue entre ces deux littératures, nous nous appuyerons sur l'écriture . Nous avons intitulé notre travail "LITTERATURE MAGHREBINE, LITTERATURE SUB-SAHARIENNE DE LANGUE FRANÇAISE. SIMILITUDES ET CONTRASTES. ANALYSES TEXTUELLES" .

2. Id. p. 33

3. Ibid. p. 33

Pour cette étude, nous comparerons, dans un premier temps, chaque littérature à elle-même en considérant l'évolution des textes depuis les années cinquante jusqu'à nos jours, puis nous entreprendrons une comparaison des deux littératures entre elles .

Ce sujet très large, nous l'avons restreint en ne nous attachant qu'aux auteurs d'origine musulmane de part et d'autre du Sahara . Le choix de cette religion commune s'explique par notre propre origine musulmane qui permet un point de confrontation homogène .

Ce critère initial a été renforcé par des écrivains représentatifs par rapport à leur époque et par leur écriture . En effet, nous avons choisi dans chacune des littératures des auteurs et des textes caractéristiques de leur époque et de l'évolution de chaque littérature .

Enfin nous nous sommes limitée au genre du roman . Cette décision peut également se discuter dans la mesure où il ne s'agit pas d'un genre littéraire originel des régions concernées par notre sujet . En effet, le conte ou le théâtre auraient peut-être paru plus appropriés restant plus proches des civilisations locales . Le roman est le genre littéraire le plus occidental . Pourtant il est à noter que ce sont les auteurs, qui écrivent en langue française, qui ont choisi cette forme littéraire, option considérée par certains comme une trahison supplémentaire qui consiste à écrire dans une forme littéraire étrangère . Notre choix s'explique par la prolifération de ce genre dans la littérature maghrébine

ou sub-saharienne, et dans un deuxième temps par notre intérêt personnel pour cette forme littéraire .

Bien que les littératures maghrébine et sub-saharienne utilisent la même langue étrangère, le français, qu'elles soient toutes les deux le fait d'écrivains d'origine musulmane, elles représentent des cultures différentes . La question se pose donc de déterminer si ces romans produisent une littérature identique ou dévoilent des divergences ? Autrement dit est-ce que des origines communes produisent des effets communs ?

Le Marocain Driss Chraïbi a été le premier dans la littérature maghrébine à porter un jugement sur la société au travers du père . Son premier roman, Le passé simple, en 1954, sera renouvelé à deux reprises : la première fois, en 1969, par l'Algérien Rachid Boudjedra dans La répudiation qui traite du même thème mais sur un ton différent, une deuxième fois par un autre Marocain Tahar Ben Jelloun en 1973 qui, toujours dans son premier roman, Harrouda, fait une critique de la société, mais en ne créant pas un personnage principal, comme dans les deux romans précédents, qui porterait la responsabilité des idées émises .

Outre ce premier texte, nous avons retenu pour chaque écrivain un deuxième écrit qui a été publié une ou deux décennies plus tard . Ainsi nous pourrions mieux constater l'évolution éventuelle de l'écriture du romancier . Nous avons convoqué La civilisation, ma mère!... de D. Chraïbi

paru en 1972, qui décrit l'éveil d'une mère à la civilisation occidentale et au monde moderne ; L'escargot entêté de R. Boudjedra en 1977 est le journal personnel d'un fonctionnaire maniaque qui est obnubilé par un gastéropode ; enfin La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, publié en 1987, est la deuxième partie de l'histoire d'une jeune fille, Zahra, qui a été élevée comme un garçon selon la volonté d'un père qui en avait assez de n'avoir que des filles . Ceci est relaté dans le premier volume, L'enfant de sable, 1985 . Dans le deuxième tome, le père est mort et Zahra peut partir à la découverte de sa vie de femme, qu'elle n'a jamais connue auparavant .

Toujours pour les auteurs maghrébins, nous nous sommes intéressée à l'écriture d'une romancière, l'Algérienne Assia Djebar . Cependant en ce qui la concerne nous n'avons pas eu la possibilité d'étudier son premier roman La soif car il est épuisé . Nous avons donc retenu le deuxième qui s'intitule Les enfants du nouveau monde, paru en 1962, qui relate la vie d'une petite ville pendant la guerre d'indépendance .

Un autre auteur féminin a été choisi pour représenter l'écriture sub-saharienne : la Camerounaise Calixthe Beyala . En 1987, dans C'est le soleil qui m'a brûlée, cette jeune femme a bouleversé l'écriture féminine en introduisant un ton différent pour décrire la vie des femmes africaines . Il sera intéressant de confronter ces deux textes féminins distants de vingt ans . Ce sera l'unique texte de C. Beyala que nous étudierons étant

donné la proximité temporelle des romans de cette écrivaine .

La littérature d'Afrique noire sera également représentée par le premier et unique roman de Cheikh Hamidou Kane, L'aventure ambiguë, paru en 1961 qui décrit les difficultés que rencontre un jeune garçon lorsqu'il commence à prendre conscience de la multiplicité du monde des idéologies et des religions occidentales ; il est suivi par Les soleils des indépendances de 1970 et Monnè, outrages et défis publié quelques vingt ans plus tard en 1990, d'Ahmadou Kourouma : le premier roman décrit les difficultés qui existent après les indépendances dans les états africains, au travers d'un homme, Fama, qui était un prince dans le passé et qui se retrouve errant entre la grande ville et son village ; dans son deuxième roman, A. Kourouma revient à l'origine de la conquête de l'Afrique par les Français, en proposant une sorte d'historique au travers d'un roi local, Djigui . Nous analyserons également le premier roman d'Alioum Fantouré paru en 1973 Le cercle des tropiques qui est le récit picaresque de la vie de Bohi Di, un simple homme du peuple, dans les années qui préparent les indépendances .

Un certain nombre de romans de notre corpus ont obtenu des récompenses littéraires . Les soleils des indépendances d'A. Kourouma a été couronné par le prix de la Francité au Canada . La répudiation de R. Boudjedra a obtenu le prix des Enfants Terribles (4) . A Fantouré a

4. Cf. bibliographie de R. Boudjedra proposée dans L'escargot entêté, Paris, Denoël, 1977 .

été consacré par le grand prix de la littérature d'Afrique noire pour Le cercle des tropiques, enfin T. Ben Jelloun a été distingué par le prix Goncourt qui a couronné La nuit sacrée .

Les écrivains du sud du Sahara sont originaires de l'Afrique de l'Ouest où la religion musulmane est largement implantée : C. H. Kane habite au Sénégal, A. Kourouma est né en Côte d'Ivoire alors qu'A. Fantouré vient de la République de Guinée .

Les auteurs sub-sahariens semblent écrire moins que ceux du Maghreb . En effet, ils ont souvent publié un premier texte puis se sont tus un long moment avant d'exprimer autre chose, comme c'est le cas pour A. Kourouma . En ce qui concerne A. Fantouré, nous avons eu du mal à nous procurer son roman, Le voile ténébreux paru en 1985, aussi ne l'avons-nous utilisé que comme texte d'appoint . Seul ce dernier auteur, parmi les écrivains que nous venons d'évoquer, semble publier fréquemment . En effet, outre le premier livre que nous avons déjà cité et que nous avons intégré à notre corpus, il a publié trois romans : Le récit du cirque en 1975, L'homme du troupeau du Sahel en 1980 et Le voile ténébreux en 1985 . Ces deux derniers textes forment le début d'une trilogie que nous citerons occasionnellement .

Pour les auteurs du Maghreb, l'écriture semble avoir un rôle plus permanent du fait de leur régularité dans la production .

Après Le passé simple, D. Chraïbi a quitté le Maroc et a publié de nombreux romans : Les boucs et L'âne en 1956,

La foule en 1961, Succession ouverte en 1962, Un ami viendra et La civilisation, ma mère!... en 1972, Mort au Canada en 1975 et La mère du printemps en 1982, textes auxquels nous serons amenée à nous référer éventuellement.

R. Boudjedra a également écrit de nombreux romans : L'insolation en 1972, Topographie idéale pour une agression caractérisée en 1975, L'escargot entêté en 1977, Les 1001 années de la nostalgie en 1979, Le vainqueur de coupe en 1981, et Le démantèlement en 1982 .

T. Ben Jelloun, le plus connu des auteurs maghrébins en France, a publié en 1973 La réclusion solitaire, Moha le fou , Moha le sage en 1978, La prière de l'absent en 1981, L'écrivain public en 1983, L'enfant de sable en 1985, La nuit sacrée en 1987, Jour de silence à Tanger en 1990, Les yeux baissés en 1991, et L'ange aveugle en 1992. Ces écrits encadrent ceux que nous observerons en détail .

Nous remarquerons que les trois romanciers précédemment cités ont traité les mêmes sujets dans leurs premiers romans . En effet, après une critique envers la société patriarcale, ils se sont rendus en France et ont dénoncé l'exploitation qui y était faite des immigrés .

A. Djébar, l'unique écrivaine maghrébine dont nous observerons l'oeuvre, a publié : La soif en 1957, Les alouettes naïves en 1967, L'amour la fantasia en 1985, Ombres sultanes en 1987 .

Les auteurs maghrébins font de l'écriture un métier, ils sont plus productifs que les écrivains d'Afrique

noire . Pour ceux-ci, il semble s'agir d'une activité annexe qui n'est que le fait d'un accident : les écrivains sub-sahariens ont une activité principale . A. Kourouma a occupé un emploi d'actuaire; C. H. Kane est représentant de l'UNICEF depuis 1966, Ministre du Plan à Dakar après la présidence de L. S. Senghor; A. Fantouré a un rôle de spécialiste du développement industriel auprès des organisations internationales ; seule C. Beyala semble avoir fait de l'écriture sa principale activité .

Pour mener à bien notre étude, nous avons opté pour un mouvement progressif qui nous conduira du plus apparent au plus subtil . Nous avons basé notre travail sur l'analyse textuelle, ce qui permet de ne pas nous écarter du texte en lui-même, d'observer véritablement le texte, sa structure... Nous avons donc sélectionné quelques pages de chaque roman qui ont été à la base de notre travail .

Nous avons procédé à différentes lectures des textes axées sur des orientations variées . Les critiques Roland Barthes ou Gérard Genette, au travers de leurs écrits, principalement Le degré zéro de l'écriture (1953), S/Z (1970) pour le premier et Seuils (1987) ainsi que Figure III (1972) et Nouveau discours du récit (1983) pour le second, ont été à l'origine de nos études textuelles, particulièrement en ce qui concerne la structure et le paratexte .

Toutefois nos réflexions ont mûri grâce à des ouvrages de civilisation qui nous ont permis de mieux connaître les sociétés représentées dans les romans qui sont l'objet de notre travail . C'est ainsi que L'Islam noir de Vincent Monteil a été révélateur de la manière dont se vivait la religion musulmane en Afrique noire . D'autres livres nous ont découvert la personnalité de la femme musulmane . Ce sont le plus souvent des écrivaines qui, à une époque très récente, ont débattu de cette question qui les concerne en priorité : Fatna Aït Sabbah, Ghita El Khayat-Bennai, Fatima Mernissi ...

La psychanalyse a également été un moyen de clarification, particulièrement en ce qui concerne l'étude des thèmes . Elle intervient autant dans l'analyse de la religion, que dans l'analyse de la relation au père ou à la femme . Freud, le maître incontesté de cette discipline, nous a permis de découvrir des bases communes entre les nombreux romans . Toute une approche de l'imaginaire littéraire par des praticiens anthropologues ou comparatistes nous ont montré la voie .

D'autres auteurs, spécialistes des littératures qui nous concernent, ont offert des perspectives différentes à nos analyses . Nous citerons les ouvrages de Jean Dejeux, Charles Bonn, Roger Chemain...

Tous les moyens critiques mis en oeuvre ont favorisé des analyses polysémiques des romans qui ont été convoqués dans cette étude .

Nous désirons, au travers de notre étude, reproduire également le schéma de découverte du texte par le lecteur, alors que celui-ci ne connaît pas le livre . Nous commencerons par une première étude intitulée " Les seuils " qui analysera les différentes entrées possibles des romans . Nous accomplirons ces analyses en observant trois étapes : le paratexte, les incipit, les "chutes" . Le paratexte sera étudié en suivant les différentes phases décrites par Gérard Genette dans Seuils . L'analyse des incipit et des "chutes" est déjà une découverte plus profonde du texte même si nous ne nous intéressons, en priorité, qu'aux techniques utilisées pour ouvrir et fermer un roman .

Dans un deuxième temps, nous nous préoccuperons beaucoup plus du texte en lui-même, mais en privilégiant le caractère technique des récits . Cette deuxième partie s'intitulera " Ecritures et styles " et s'attachera principalement à montrer les particularités d'intertextualité des littératures maghrébine et subsaharienne, toujours à partir des études textuelles . Nous avons retenu quelques points d'analyses tels que la typographie, le vocabulaire local, le récit et enfin l'expression directe qui amène l'oralité . Toujours dans un souci de clarté, nous conserverons dans cette partie le mouvement progressif d'analyse qui permet d'aller du plus apparent au plus subtil .

Dans le troisième mouvement de notre étude, nous nous intéresserons à ce qui est donc le plus caché, les sens des romans . Nous avons appuyé cette analyse sur les

thèmes développés dans les nombreux textes . Nous avons donc intitulé cette partie " Ecritures et thèmes " . Nous avons retenu trois thèmes qui nous semblent primordiaux : la religion, le personnage du père, l'évolution du profil féminin à la sexualité . Ces trois sujets ont des points en communs dans la mesure où ils sont tous rattachés au problème de la religion . Le choix du premier thème était nécessaire du fait de notre prérogative d'étudier les auteurs d'origine musulmane . De ce fait, les deux autres thèmes découlent du premier . Le père a un rôle primordial dans la société musulmane comme c'est le cas dans la plupart des sociétés . La femme, personnage essentiel et mystérieux de la société musulmane, n'est souvent qu'un moyen de cacher ce qui intéresse en priorité les populations : le sexe . Aussi partirons-nous de ce personnage pour découvrir le sens caché de cette question .

Au risque de bouleverser l'ordre chronologique, nous nous sommes permis de commencer à traiter les auteurs qui appartiennent à notre propre origine .

PREMIERE PARTIE

LES SEUILS

Entrer dans le texte

Le texte, comme l'énonce Gérard Genette dans son étude intitulée Seuils, se présente rarement sous sa forme nue. En effet, il est accompagné d'un certain nombre d'indications qui permettent de le révéler au public potentiel . Le lecteur peut alors découvrir le roman, avant même d'en faire la lecture, grâce à toutes ces informations :

" Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public . Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil ou (...) d'un " vestibule " qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin." (5)

5. G. Genette Seuils, Paris, Seuil, 1987, p.7

Pour mener à bien notre étude portant sur l'écriture dans la littérature maghrébine et sub-saharienne, il nous semble qu'il faut d'abord commencer par l'analyse des signes qui permettent une approche antérieure à la lecture du texte même . Pour cela, nous suivrons le plan proposé par le critique précédemment cité et nous étudierons les textes dans l'ordre chronologique de leur publication .

1.1. Le paratexte .

Le paratexte comprend la mention de l'éditeur, du nom de l'auteur, du titre, des dédicaces et exergues, des sous-titres et intertitres .

1.1.1. Edition

Les textes qui composent notre corpus sont proposés par différents éditeurs . Lors de leur première édition, ils ont pour la plupart été publiés dans une collection de prestige : L'aventure ambiguë, et Les enfants du nouveau monde sont parus chez *Julliard*, *Denoël* a édité La répudiation et L'escargot entêté de R. Boudjedra, *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun, Le passé simple et La civilisation, ma mère!... de D. Chraïbi . Les éditions du *Seuil* ont publié La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun et Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma . Quant au premier roman de Calixthe Beyala, il est paru chez *Stock*, enfin *Présence Africaine* a édité Le cercle des tropiques d'A.

Fantouré. Seul Les soleils des indépendances, d'A. Kourouma a été d'abord publié au Canada par des éditions peu connues : *les éditions de la Francité* . Après ces premières éditions de prestige, ces textes ont été réédités dans une publication de poche : *Folio, 10/18, J'ai lu*, ce qui a permis au grand public d'accéder plus facilement à ces romans . Dans un même temps, cette publication montre le succès que rencontre le texte, remarque que fait également G.Genette :

" L'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration . Par cela seul, elle est en elle-même un formidable message paratextuel."⁽⁶⁾

Nous avons choisi, lorsque cela était possible, la version de poche des textes de notre corpus comme objet d'étude . Seuls Les enfants du nouveau monde d'A. Djebbar, Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma et La nuit sacrée de T. Ben Jelloun seront analysés dans leur édition originale, bien que pour ce dernier texte, l'édition de poche existe au Maroc où T. Ben Jelloun l'a demandée pour permettre à plus de Marocains de découvrir son roman :

"Jeune Afrique: Il (La nuit sacrée) paraît au Maroc, en même temps qu'à Paris, en édition de poche . Est-ce une réédition?

Tahar Ben Jelloun: Le Seuil a fait un tirage à part avec une jaquette poche et s'est arrangé avec Sochepress pour la distribution . Sochepress est une maison marocaine de diffusion . C'est aussi le représentant d'Hachette au Maroc . Le livre a été tiré à 5000 exemplaires et coûte 40 dirhams . C'est moi qui ai convaincu mon éditeur de faire cette opération à cause du prix élevé des livres importés."⁽⁷⁾

⁶. Seuils op. cit. , p. 25

⁷. In Revue Jeune Afrique repris par Le Matin du Sahara le 24 Septembre 1987

Nous noterons que pour ce livre, cette publication spéciale a été faite avant même le succès du roman et avant même qu'il ne soit primé par le Prix Goncourt . Cela est un cas unique puisque généralement cette deuxième édition ne paraît qu'après une bonne critique du monde littéraire . C'est donc le signe de succès d'un roman . Le passage à l'édition de poche des textes qui composent le corpus montre clairement qu'ils ont, pour la plupart, reçu un bon accueil du public .

La question de l'édition pose plusieurs problèmes dont celui concernant le public du roman . En effet, par les éditeurs occidentaux, il semble bien que le public privilégié soit l'Occidental . D'autre part, le choix de l'éditeur traduit le désir des auteurs de voir leur texte publié complètement et non pas avec des censures .

1.1.2. Nom de l'auteur .

Le nom de l'auteur participe également du paratexte puisqu'il est l'un des premiers éléments que découvre le lecteur et qui lui permet de mieux "recevoir" le texte . Certains écrivains utilisent un pseudonyme . En ce qui concerne les auteurs des textes de notre corpus, aucun n'a changé son nom . Notre remarque portera uniquement sur l'inscription, sur la couverture du livre, du patronyme seul ou accompagné du prénom chrétien : Calixthe Beyala, musulman : Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi, Rachid Boudjedra, ou local : Hamidou Kane, Alioum Fantouré, Ahmadou Kourouma . Ce dernier exemple

prouve que certains prénoms font à la fois partie du domaine local et islamique : par l'adjonction d'un suffixe local à un prénom musulman : Hamidou, Ahmadou viennent d'Hamid et d'Ahmed.

Sur les couvertures des romans, les auteurs d'Afrique noire indiquent leur nom complet alors que les Maghrébins, sauf Tahar Ben Jelloun et Assia Djébar, n'utilisent que leur nom patronymique . Ces présentations différentes ne sont certainement pas dues à un choix de l'auteur . Elles sont plutôt dictées par l'habitude, qui est née à la première édition, de désigner tel auteur de son nom uniquement ou de son nom accompagné du prénom . En effet, on est beaucoup plus habitué à parler d'Assia Djébar que de Djébar . D'autre part, le prénom sert également à distinguer plusieurs personnes portant le même nom . C'est le cas, par exemple, de Tahar Ben Jelloun qui porte un nom très courant au Maroc et qui, par son prénom, acquiert sa personnalité . Il faut également prendre en considération le fait que le nom inscrit sur la couverture du texte est celui qui va attirer plus facilement le regard du lecteur et faire distinguer rapidement de qui il s'agit .

Deux romans, La répudiation de Rachid Boudjedra et Le passé simple de Driss Chraïbi, ont pour héros deux jeunes garçons qui portent le même prénom que leurs auteurs . Cela confère au texte un genre autobiographique, bien que, comme le précise Philippe Lejeune dans Moi aussi (Paris, Seuil, 1986), ce ne soient pas véritablement des

textes autobiographiques. En effet, ces livres sont placés dans la rubrique du "roman" . D'autre part, les auteurs ont refusé cette image d'autobiographie, puisque seuls les prénoms sont identiques aux leurs : le héros de Driss Chraïbi est Driss Ferdi, et celui de Rachid Boudjedra s'appelle uniquement Rachid .

1.1.3. Le titre .

Il constitue le deuxième passage obligé pour atteindre le texte . C'est lui qui permet d'identifier le roman . Il a pourtant une fonction différente suivant les livres .

Certains de ces titres sont une sorte de résumé du contenu du récit . Ils l'englobent, comme dans Les soleils des indépendances, L'aventure ambiguë, Les enfants du nouveau monde, Le cercle des tropiques, Monnè, outrages et défis . Dans ce cas, les titres sont donnés après-coup .

Le titre peut également rappeler un événement important ou un personnage qui a marqué le récit . Il devient alors pré-texte et a un rôle fondamental, inaugural et contient par anticipation tout le récit, c'est alors le mot initial donné avant tous les autres mots : La répudiation de Rachid Boudjedra est accentué par la rupture des parents du jeune Rachid, ce qui a influencé l'enfance du narrateur, représenté dans le récit . La nuit sacrée de T. Ben Jelloun fait référence à la première nuit du roman qui va permettre la libération

de la narratrice et son passage du mensonge à la vérité, de sa vie d'homme à sa vie de femme . Harrouda désigne la femme énigme, qui tout au long de l'itinéraire, va être recherchée . Quant à L'escargot entêté de R. Boudjedra, ce titre attire l'attention sur le petit animal qui obsède le narrateur et le mène à une sorte de délire .

Le titre peut contenir enfin une énigme, et ne pas donner de véritables indications au lecteur, c'est le cas pour les textes de Driss Chraïbi : Le passé simple, La civilisation, ma mère !... bien que ce deuxième titre donne une petite idée au lecteur .

Calixthe Beyala, enfin, a emprunté son titre au Cantique des cantiques, acte premier, scène première : C'est le soleil qui m'a brûlée . Ce choix a-t-il été motivé par un désir de protection contre la censure ? En effet, par ce titre, C. Beyala peut arguer qu'elle ne savait pas ce qu'elle écrivait puisque " le soleil l'a brûlée " .

Les fonctions de ces différents titres montrent donc le large éventail qui peut être exprimé par les auteurs .

Après le titre que le lecteur découvre de prime abord, d'autres éléments paratextuels contribuent à lui faire percevoir le texte avant même d'en aborder la lecture elle-même . C'est le cas des inscriptions en tête d'ouvrage qui contribuent à donner un sens au récit .

1.1.4. Inscriptions en tête d'ouvrage.

Ces inscriptions sont principalement les épigraphes et les dédicaces . Leur emploi traduit un choix de l'auteur . Notre corpus indique cette liberté par le fait que certains écrivains les utilisent et d'autres non . En effet, des textes parus à la même époque ne présentent pas toujours des dédicaces ou des épigraphes . D'autre part, le même livre peut-être réédité sans son épigraphe ou avec une épigraphe différente, c'est le cas du Passé simple de D. Chraïbi dont nous étudierons les différentes épigraphes un peu plus tard . Dans des romans aussi divers que ceux que nous citerons, il y a absence totale de ces inscriptions : L'aventure ambiguë, 1961, de Cheik Hamidou Kane, La répudiation, 1969, de Rachid Boudjedra, Les soleils des indépendances 1970, d'A. Kourouma, L'escargot entêté, 1977, de R. Boudjedra et La nuit sacrée, 1987, de T. Ben Jelloun .

L'aventure ambiguë est l'unique écrit de son auteur, aussi ne nous est-il pas possible de savoir s'il s'agit d'une habitude stylistique ou d'un choix délibéré qui ne concernerait que ce livre . La même remarque aurait pu être faite pour Les soleils des indépendances, mais depuis Janvier 1990, Ahmadou Kourouma a édité un second roman qui contient une dédicace . Nous pouvons donc en conclure que c'est l'auteur qui a choisi de ne pas dédicacer et de ne pas mettre d'épigraphe à son premier roman .

Quant aux textes maghrébins, les deux auteurs concernés, R. Boudjedra et T. Ben Jelloun ont une importante bibliographie . Les deux livres de R.

Boudjedra, qui rentrent dans notre corpus, n'ont ni dédicace ni épigraphe . Nous pouvons donc en conclure qu'il s'agit là d'un choix délibéré et que R. Boudjedra emploie souvent cette formule qui permet au lecteur d'entrer directement dans le texte, sans idée préconçue.

En ce qui concerne T. Ben Jelloun, seul le livre La nuit sacrée présente cette absence . Habituellement, cet auteur dédicace ses textes ; aussi, sommes-nous étonnés et attribuons-nous cette absence, peut-être, au genre différent du livre qui semble rejoindre le conte .

1.1.4.1. La dédicace .

Nous entendons par cette appellation l'expression qui destine une oeuvre à une personne ou à un groupe de personnes . Cet hommage n'est que symbolique puisque la dédicace ne concerne que " la réalité idéale de l'oeuvre elle-même " (8) .

Cependant, cette inscription n'est pas définitivement liée à l'oeuvre comme le souligne G. Genette dans Seuils:

" Un auteur peut en effet, toujours (...) supprimer ou modifier une dédicace d'oeuvre lors d'une nouvelle édition ." (9)

Nous en avons un exemple dans Le passé simple de D. Chraïbi . En effet, dans notre exemplaire édité en 1987, l'auteur écrit une dédicace qui date de 1985 et qui s'adresse aux étudiants marocains :

" Je dédie ce livre à tous les étudiants marocains qui m'ont accueilli chaleureusement dans mon pays

8. Seuils op. cit., note 5, p.110

9. Id. p.129

natal, en février 1985, après vingt-quatre années d'absence . " (10)

Comme la date nous l'indique cette dédicace est récente et diffère par son contenu de celles des éditions précédentes . En étudiant les différentes dédicaces du Passé simple, nous pouvons constater un changement d'intention de l'auteur en trente ans . En effet, en 1954, D. Chraïbi s'adressait à François Mauriac :

" Il y avait alors la révolte et l'espoir." (11) .

Le choix de cet auteur est étrange du fait du profil de ce catholique traditionaliste ; mais c'est certainement le caractère de révolte, qui est intervenu dans la vie de F. Mauriac, qu'a voulu souligner l'écrivain marocain . En 1977, l'auteur s'adresse à Hassan II et aux autres valeureux leaders du monde arabe :

" et y aurait-il plus que la révolte ? " (12).

Il apparaît donc trois dédicaces pour le même roman. Elles traduisent une évolution des pensées de l'auteur . Beaucoup plus que leur contenu, ce qui est primordial, ce sont les personnes auxquelles elles s'adressent . En effet, F. Mauriac a symbolisé à la fois la révolte (peinte dans Thérèse Desqueyroux, 1927) mais également l'espérance et la paix, particulièrement à partir de 1930. La deuxième dédicace adressée à " Hassan II et aux autres valeureux leaders du monde arabe " est exprimée sous forme d'interrogation dont la réponse positive semble être sous-entendue . Après la parution de son roman, Driss Chraïbi avait quitté sa patrie . Cette

10. Le passé simple, Paris, Denoël, 1954

11. Id.

12. Ibid.

dédicace, datée de 1977, semble exprimer une réconciliation avec son pays, dans la mesure où elle s'adresse à son dirigeant qui est qualifié de valeureux ce qui est un compliment . La réconciliation est complète dans la dernière dédicace, puisque l'auteur est retourné au Maroc .

Nous noterons l'expression académique de la dédicace de 1985 qui apparaît dans la formule " je dédie " et l'explication qui suit le nom des destinataires . Cette dernière dédicace exprime un certain espoir, par ses destinataires, les étudiants qui symbolisent l'avenir du pays .

Dans un autre ouvrage paru en 1972, La civilisation, ma mère ! ..., Driss Chraïbi utilise une dédicace avec une forme plus classique, que nous retrouverons à plusieurs reprises :

" A H. Zwitten, ma mère
à ma soeur Sheena
et à Francis Antoine, mon ami . "

L'emploi de la préposition "à" suivie d'un nom de personne est classique mais Driss Chraïbi innove en précisant la fonction des personnes citées . Nous comprenons la dédicace à la mère et à la soeur qui sont des femmes et qui ont certainement été à l'origine de ce texte : en effet, ces deux femmes représentent deux générations différentes et ont probablement permis la conception du personnage de la mère dans ce roman de Driss Chraïbi, l'une étant le prolongement de l'autre .

La dédicace à l'ami est beaucoup moins claire puisque ce dernier n'est pas connu du lecteur .

Les détails apportés par Driss Chraïbi, dans ces dédicaces, ne se retrouvent pas chez les autres auteurs . Ceux-ci font, pour la plupart des dédicaces privées mais sans préciser qui sont les personnes auxquelles elles s'adressent, ce qui n'apporte rien au lecteur . C'est le cas d'Assia Djébar qui destine son texte "à Ahmed" . Calixthe Beyala dédie également son roman à une personne: "Pour Asseze S." mais sans indiquer qui elle est, cependant elle explique pourquoi elle a fait cette dédicace : " Toi la Femme dont le silence a su si bien me parler " . La majuscule au mot "Femme" marque l'importance de ce terme pour C. Beyala et indique déjà l'intérêt qui sera porté à ce personnage .

D'autres écrivains, tout en faisant une dédicace privée, n'indiquent pas le nom de la personne, mais sa fonction, ce qui est une information pour le lecteur . T. Ben Jelloun dans Harrouda dédie son texte "à (sa) mère". Nous savons que Ben Jelloun écrit souvent pour sa mère :

" Elle a toujours été dans l'ombre de tout ce que je fais . Je ne pouvais pas, littérairement, ne pas témoigner sur sa vie." (13) .

De même, Ahmadou Kourouma offre son texte, Monnè, outrages et défis " à (sa) fille Aïssata, Nathalie." par une dédicace privée qui a une formulation tout à fait classique.

13. T. Ben Jelloun "A ma mère" in 60 écrivains parlent de leur mère. M. Bisiaux, C. Jajoli, Paris, Ed P. Horay, 1988

Ces dédicaces sont pour la plupart privées et s'adressent le plus souvent à des femmes . En effet, sur les treize romans qui composent notre corpus, seuls sept produisent une dédicace dont quatre sont adressées à des femmes . Ainsi 60% des dédicaces sont destinées à des femmes qui ont le plus souvent un lien étroit avec l'auteur : il s'agit soit de la mère, de la soeur ou de la fille. Cela montre les rapports étroits qu'entretiennent ces écrivains avec la femme et anticipe le rôle que tiendra ce personnage dans les différents romans .

1.1.4.2. L'épigraphe

Ce terme vient du grec "épigraphe" qui signifie "inscription" . On note son emploi depuis 1694, il représente une courte citation qu'un auteur met en tête d'un livre, d'un chapitre, pour en indiquer l'esprit .

Dans la plupart des textes du corpus, après la dédicace, se trouve une épigraphe, sauf dans Harrouda où l'épigraphe précède la dédicace et dans Le cercle des tropiques en raison de l'absence de dédicace dans ce roman .

L'épigraphe est très peu utilisée dans le roman moderne et confère une valeur classique au texte . Son usage donne un certain poids à l'oeuvre et à son auteur . Etudions ces différentes épigraphes dans l'ordre chronologique de publication des romans . Commençons par celle du Passé simple de Driss Chraïbi .

" Et le pasteur noir me dit:
 -- Nous aussi, nous avons traduit la Bible . Nous y
 avons trouvé que Dieu a créé les premiers hommes de
 race noire . Un jour le Noir Caïn tua le Noir Abel .
 Dieu apparut à Caïn et lui dit: : " Qu'as-tu fait de
 ton frère?" Et Caïn eut une telle frayeur qu'il en
 devint blanc . Et depuis lors tous les descendants de
 Caïn sont des Blancs .

Albert Raymond Roche . (propos
 recueillis par l'auteur .) "

Le nom de l'auteur de cette citation rappelle l'un des
 amis du jeune Driss dans Le passé simple, ami qui semble
 avoir une certaine influence sur le jeune garçon : "Roche
 me l'a dit." (14)

Le choix de cette épigraphe étonne tout d'abord le
 lecteur car elle se réfère à la Bible, alors que l'auteur
 du roman est un musulman . C'est certainement le
 caractère particulier de l'interprétation de cet
 événement biblique qu'a voulu accentuer Driss Chraïbi :
 en effet les Evangelies ne précisent pas de quelle ethnie
 sont les personnages bibliques, pourtant, il semble
 entendu, d'un commun accord, qu'Abel et Caïn sont blancs.
 L'épigraphe du Passé simple remet en cause cette idée
 reçue et redéfinit l'existence des races: " Qu'as-tu fait
 de ton frère? et Caïn eut une telle frayeur qu'il en
 devint blanc " . L'intérêt de cette épigraphe est
 concentré dans la dernière phrase qui est la plus
 importante : " Et depuis lors tous les descendants de
 Caïn sont des Blancs " . Cette réplique n'est guère
 élogieuse pour les Blancs puisqu'ils seraient descendants
 de Caïn, qui a causé le premier fratricide qui l'obligera
 à fuir toujours . Dans un deuxième temps elle montre les

14. Le passé simple, p.15

Blancs comme ayant pour ancêtre un Noir. Cette hypothèse s'oppose à la notion de racisme car elle montre que tous les hommes sont issus de la même ethnie .

Par cette épigraphe, Driss Chraïbi souligne un point qui sera développé dans Le passé simple au travers du personnage de Driss Ferdi . En effet, celui-ci ressemble physiquement à un Européen :

" Tu as le teint clair, les cheveux blonds, les yeux bleus . (...) A te voir, qui te prendrait pour un Arabe ." (15)

Mais malgré ces traits physiques il est mal accepté par la société européenne :

" Epluchons: vous ne m'acceptez pas . Je ne puis être votre égal . Car c'est cela votre peur secrète : que je le sois . Et que je vienne revendiquer ma place à votre soleil . Eh oui ! " (16)

Le personnage de Driss Ferdi illustre donc l'idée qu'un Arabe peut réussir et qu'en fait, ce n'est pas l'apparence physique qui compte mais ce qui est caché à l'intérieur de l'homme . Le prénom du personnage principal rappelle celui de l'auteur qui a dû subir les mêmes désagréments du fait de son apparence physique qui se rapproche de celle d'un Européen .

Assia Djebar a choisi, pour introduire Les enfants du nouveau monde, en 1962, une épigraphe d'auteur : un passage de Poèmes pour tous de Paul Eluard . Le choix de ce poète reconnu de la littérature française, donne une valeur considérable au roman de l'écrivain algérienne .

15. Id. p.30

16. Ibid. p. 201

" Et pourtant de douleurs en courage en confiance
 S'amassent des enfants nouveaux
 Qui n'ont plus peur de rien pas même de nos maîtres
 Tant l'avenir leur paraît beau . "

Il est évident que cette épigraphe constitue un "éclaircissement et par là (une) justification non du texte, mais du titre " (17) . En effet, deux mots principaux du titre s'y retrouvent : " enfants ", "nouveau" . Cette citation donne en même temps un message d'espoir qui se prolongera dans tout le roman .

Tahar Ben Jelloun place une épigraphe au début d'Harrouda, dont l'auteur n'est pas indiqué, ce qui laisse supposer qu'elle est de T. Ben Jelloun lui-même, et qui est également une explication du titre :

" Harrouda
 un oiseau
 un sein
 une femme
 une sirène
 taillés dans le livre . "

La disposition verticale des différents éléments de cette épigraphe donne une construction parallèle qui semble présenter les différents éléments comme synonymes du nom " Harrouda " . Tous ces termes, sauf le mot " oiseau ", ont en commun la représentation de la féminité . Le masculin pluriel de " taillés " montre qu'il s'agit bien de synonymes et qu'Harrouda signifie bien tout ce qu'indique chaque terme, mis en apposition . Cette épigraphe donne à Harrouda toutes les dimensions puisqu'elle appartient à la fois aux airs, par l'oiseau,

17. G. Genette. Seuils. op. cit., note 5, p.145

à la mer, par la sirène, à la terre, par la femme et le sein . Par les indications qu'elle contient, cette épigraphe constitue une ouverture sur le récit, dans la mesure où elle montre ce qu'est le roman . Elle oscille entre le réel et l'imaginaire, ce qui sera également un trait du récit .

Mohamed Alioum Fantouré présente, dans son texte de 1972, deux épigraphes, l'une personnelle et l'autre empruntée à Nicolas Guillen . La première explique ce qu'est le récit : en effet, A. Fantouré utilise la première personne et indique les difficultés qu'il a rencontrées lors de la rédaction de son roman :

" 'La difficulté d'écrire ce roman n'a pas été de construire mon histoire, le problème pendant des mois a été " le moi " de Bohi Di ... Etre l'un de ces centaines de millions d'hommes anonymes du Tiers Monde dont personne ne connaît le visage et qui soudain murmure comme gêné de déranger le monde : "... vous ne savez rien de moi, rien, je vous prie, écoutez mon histoire, celle que je vais vous raconter... Mon nom est Bohi Di, dans ma langue natale, cela signifie " fils de la terre ..." ' "

Par cette mention de Bohi Di, cette épigraphe devient une sorte de prélude au roman . Elle annonce ce qui va suivre.

La deuxième citation est de Nicolas Guillen, poète cubain . Elle reste une énigme pour le lecteur par son manque de précision :

" Le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'aux roses . "

L'adverbe " ici " n'indique pas véritablement de quel lieu il s'agit. Cette épigraphe peut être rapprochée du

titre du premier roman de C. Beyala : C'est le soleil qui m'a brûlée . En effet, le soleil grille, brûle le cerveau, qui est symboliquement l'intelligence, la faculté de penser et simultanément, il grille les roses, qui représentent la douceur, le coeur, la richesse sentimentale de l'homme . C'est peut-être, là encore, une manière pour l'auteur de se protéger des critiques .

Driss Chraïbi, dans La civilisation, ma mère!..., en 1972, propose une citation de Lester Ward, sociologue, extraite de Dinamic sociology, qui se présente sous forme interrogative :

" Est-il vrai que l'homme parviendra finalement à dominer l'univers entier, à l'exception de lui-même?"

Mais cette interrogation est une fausse question . En effet, si elle apparaît comme laissant l'alternative de la réponse, en fait, elle répond déjà à la question posée. Elle permet également de montrer l'impuissance de l'homme qui n'arrive pas à se dominer lui-même . Cette épigraphe est développée par le roman qui donne également une réponse .

En 1987, Calixthe Beyala, dans son premier roman, C'est le soleil qui m'a brûlée, a choisi comme épigraphe un passage du Cantique des Cantiques . Outre le lien que nous avons déjà pu constater avec le titre du roman, ce paragraphe est également un prélude au récit et annonce déjà la thématique centrale :

" Les fils de ma mère se sont emportés contre moi, ils m'ont mise à garder les vignes .

Ma vigne à moi je ne l'avais pas gardée ! "

Ce passage est symbolique car la vigne représente ce qui est précieux, ce qui a de la valeur . Qu'est-ce qui est si précieux pour une jeune fille ? Certainement sa virginité qu'elle n'a pas su garder, ce qui a mis en colère ses frères . Ce thème sera également au centre du roman de C. Beyala . L'emploi d'une litote et d'un symbole permet de rendre la pensée plus frappante . D'autre part il y a insistance par l'expression " Ma vigne à moi " . Cette citation évoque également la confiance accordée à la femme : étant extraite d'un texte religieux, elle impose une image de la femme dont celle-ci aura du mal à se défaire .

Ahmadou Kourouma place en exergue à Monnè, outrages et défis, en 1990, un texte qui pourrait être inclus dans le roman et qui est un développement du titre :

" Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot monnè . "Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement", répondit le Toubab qui ajouta: " En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le monnè malinké . "

Parce que leur langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les Français ne connaissaient pas les monnew . Et l'existence d'un peuple, nazaréen de surcroît, qui n'avait pas vécu et ne connaissait pas tous les outrages, défis et mépris dont lui et son peuple pâtissaient tant, resta pour lui, toute la vie, un émerveillement, les sources et les motifs de graves méditations . "

Contrairement aux autres auteurs, Ahmadou Kourouma ne place pas son épigraphe sous le patronage d'une personne célèbre, ce n'est donc pas la renommée qu'il recherche .

Par cette épigraphe, il veut donner le ton du roman : il précise la distance qui sépare les indigènes d'Afrique des Blancs nazaréens . Ce passage est une sorte de résumé de tous les " Monnew : outrages et défis " que subiront les indigènes et que les Blancs nazaréens ne connaissent pas . Il souligne, également, l'incompréhension de l'indigène croyant, face à la vie moderne .

Ainsi ces épigraphes montrent deux tendances différentes des écrivains du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne . Les premiers semblent exprimer un ton d'espoir et de poésie, alors que les seconds montrent un monde terrible et violent où il n'y a pas de concorde entre les hommes . Là où les Maghrébins nous font sourire où nous intriguent, les Africains nous alarment . Ceci donne le sentiment, à la première lecture, d'un optimisme des auteurs du Maghreb contrairement à ceux de l'Afrique. Il faudrait par la suite vérifier si cette impression est justifiée par le contenu des romans .

Les " prétextes " extérieurs au texte ne sont pas tous consignés avant le commencement du récit . Certains s'intercalent dans son développement ce sont par exemple les intertitres .

1.1.5. Les intertitres

De tous les éléments du paratexte que nous avons étudiés, l'intertitre est certainement le plus proche de

la substance du texte . En effet, c'est par lui que le lecteur se rapproche véritablement du récit . Pourtant ce titre intérieur n'est pas nécessaire et indispensable comme l'est le titre général . D'ailleurs certains auteurs omettent complètement son existence, alors que d'autres insistent sur sa présence . Dans notre corpus apparaissent différents types de présentations que nous analyserons .

1.1.5.1. L'absence totale .

Certains écrivains n'ont pas jugé nécessaire de donner des intertitres à leurs différents chapitres . Ce choix et cette absence peuvent également avoir un sens dans l'oeuvre . En effet, comme l'indique G. Genette, "L'absence peut être, ici comme ailleurs, aussi significative que la présence " (18) . C'est ce que nous essayerons de déterminer dans les deux romans de notre corpus qui ne présentent pas d'intertitres : La répudiation de R. Boudjedra et C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala, à vingt ans d'écart .

Dans les différentes étapes de l'analyse du paratexte, nous avons pu constater que R. Boudjedra ne développe guère, dans ses romans, le paratexte . En n'utilisant pas d'intertitres, il reste fidèle à lui-même. Ainsi il ne laisse rien présager de ce que sera son récit . Le lecteur pénètre, dans son roman, sans aucune arrière-pensée . Il découvre le récit au fur et à mesure

¹⁸. Seuils op. cit. , p. 274

de sa lecture . Seul le titre général lui a donné une petite indication sur le contenu du roman, tout en laissant planer des interrogations .

Ainsi, dès le premier abord, le texte de R. Boudjedra est donc une énigme pour le lecteur, à qui l'auteur ne donne aucun élément de repère . L'absence totale d'intertitres peut également s'expliquer par le désir de R. Boudjedra de ne pas se conformer à des règles d'écritures préétablies .

Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, l'absence des intertitres a des origines différentes : en effet, jusqu'à présent, le roman de Calixthe Beyala présentait un paratexte riche et bien construit . C'est certainement le désir de ne pas dévoiler le récit, avant la lecture du texte, qui a motivé cette absence, d'autant plus que le titre général n'apporte aucun élément sur la teneur du roman . le lecteur pourra donc découvrir pas à pas, le récit, sans idée préconçue .

1.1.5.2. Les intertitres thématiques .

Ce type d'intertitres, composé uniquement d'un groupe nominal, l'intertitre thématique, ne figure dans aucun texte de notre corpus .

1.1.5.3. Les intertitres rhématiques .

D'autres écrivains donnent à leurs chapitres des intertitres rhématiques . G. Genette, dans Seuils, page 82, désigne ainsi les chapitres qui n'ont qu'une indication numérale, qui doit son sens aux mathématiques.

Cet emploi est très proche de l'absence d'intertitre puisque, là encore, l'auteur ne donne aucun indice sur le contenu de son récit . Plusieurs textes de notre corpus appartiennent à cette catégorie .

Dans L'aventure ambiguë, Cheikh Hamidou Kane reste fidèle à la sobriété que nous avons déjà pu constater . Les intertitres rhématiques qu'il utilise se présentent sous la forme suivante : " Première partie ", " Chapitre premier " etc... Par la discrétion de ce paratexte, Cheikh H. Kane montre qu'il ne veut rien laisser apparaître de son récit : le lecteur le découvrira au fil de sa lecture . Cela donne une tournure académique à ce texte dont seul le titre général laisse entrevoir le thème du roman, thème qui reste toutefois énigmatique .

R. Boudjedra, dans L'escargot entêté propose le même genre d'intertitres . Bien que plus précis, celui-ci laisse planer des interrogations par sa formulation : "Le premier jour ", " Le deuxième jour" (...) " Le sixième jour " . Ce texte se présente comme un journal qui relate la semaine d'un fonctionnaire . Mais celle-ci est incomplète puisqu'elle n'est composée que de six jours . Ces intertitres indiquent donc seulement que le roman a la forme d'un journal .

Driss Chraïbi utilise également les intertitres rhématiques, dans La civilisation, ma mère !... . Il ne distingue les différents chapitres que par une simple numérotation . Les parties de ce roman sont signalées par une notation différente que nous analyserons par la suite.

Gérard Genette explique la présence de ces divers intertitres par l'hypothèse que les auteurs réserveraient

" La simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire . " (19)

Cette idée est judicieuse, bien que l'ensemble des textes de notre corpus soient sérieux et posent des problèmes importants . Toutefois, le choix de tel ou tel type d'intertitre correspond certainement aux sentiments de l'auteur au moment de la rédaction du texte ou lors de sa publication. Ce peut être également un moyen de mieux capter l'attention du lecteur en ne le détournant pas de l'élément principal que constitue le texte .

1.1.5.4. Les intertitres mixtes .

Une autre catégorie, l'intertitre mixte, allie à la fois des intertitres rhématiques et thématiques . Elle regroupe la plupart de nos textes .

Dans Le passé simple, Driss Chraïbi utilise ces intertitres mixtes :

" Chapitre premier / Les éléments de base . "
 " Chapitre II / Période de transition . "
 " Chapitre III / Le réactif . "
 " Chapitre IV / Le catalyseur . "
 " Chapitre V / Les éléments de synthèse . "

Ce sont des intertitres qui se posent en tant que résumés de chapitres . En les observant, on y retrouve la formation de l'auteur qui a fait des études de sciences . En effet, ces intertitres semblent être une démonstration scientifique . Le premier chapitre est à relier au

19. Seuils op. cit. , p. 281

dernier : d'abord " Les éléments de base ", qui est l'exposition puis "Les éléments de synthèse " qui est la conclusion . Entre temps, il y a eu une " Période de transition ", alors que " le réactif " et "le catalyseur" correspondent complètement à un lexique scientifique .

A ces intertitres mixtes, Driss Chraïbi joint des citations en italique, très significatives et qui sont souvent extraites du Passé simple . C'est une manière pour l'auteur de préciser sa pensée et d'éclairer les intertitres .

" Le silence est une opinion . " (qui se trouve page 61) .
 " Mehr Licht . " qui signifie " plus de lumière ."
 " Il faut que l'herbe pousse et les enfants meurent."
 (à la page 119) .
 " Les faux-monnayeurs . " (à la page 201) .
 " Lève toi et marche . "

Ces citations, ajoutées aux intertitres, donnent une image classique du texte . Elles montrent que l'auteur n'est pas seulement intégré dans la culture marocaine mais qu'il appartient, également, à d'autres cultures : la citation en allemand en est un fier exemple ainsi que la formule " Lève toi et marche ", expression chrétienne biblique .

Dans Les enfants du nouveau monde, Assia Djebar propose également des intertitres mixtes :

" Chapitre I - Chérifa . "
 " Chapitre II - Lila . "
 " Chapitre III - Salima . "
 " Chapitre IV - Touma . "
 " Chapitre V - Hakim . "
 " Chapitre VI - Hassiba . "
 " Chapitre VII - Khaled . "
 " Chapitre VIII - Bob . "
 " Chapitre IX - Ali . "

Chaque chapitre a pour titre le nom d'un personnage . Il semble donc que le récit se construise autour des différents protagonistes du roman . Ainsi Assia Djebar reconstitue le schéma classique qui donne au personnage la place centrale dans le texte .

Tahar Ben Jelloun, dans Harrouda, utilise une dénomination mixte qui lui est très particulière : en effet, seules les grandes parties sont désignées de manière mixte :

- " 1. Fass : lecture dans le corps . "
- " 2. Entretien avec ma mère . "
- " 3. Vendredi les cendres . "
- " 4. Tanger -la-Trahison . "
- " 5. Syllabes voilées . "

Ces intertitres se rapprochent des titres d'articles de journaux par leur concentration .

Dans ces chapitres, les sous-parties ne sont délimitées et marquées que par une page blanche; mais dans la table des matières, chaque mouvement est indiqué par un titre . Observons-les en ce qui concerne la première partie :

- " 1. Fass : lecture dans le corps .
Harrouda .
Le vieil homme .
Le jardin argenté .
J'allais être sans .
Nous n'avions pas la mer . "

Ces intertitres sont de type thématique . En ne les indiquant pas au fur et à mesure que le récit se développe, l'auteur, tout en dirigeant son texte, laisse au lecteur, la liberté de la découverte, alors que la table de matière reste un point de repère .

Le même type de présentation apparaît dans La civilisation, ma mère !... de Driss Chraïbi . En effet, il a déjà été établi, que les différents chapitres de ce livre avaient une dénomination rhématique mais que les deux parties qui composent ce texte ont des intertitres mixtes :

- " Première partie / Etre . "
- " Deuxième partie / Avoir . "

Les titres de ces deux ensembles, qui sont les seuls intertitres de tout le roman, cernent bien le récit et montrent que la première partie est passive, descriptive, alors que, dans la deuxième, la mère devient active . A la lecture du roman, il apparaît que les intertitres de chaque partie ne sont pas véritablement nécessaires, dans la mesure où ils semblent faire double emploi : chaque sous-partie montre ce qui a été annoncé dans le titre général de la partie concernée .

Dans Les soleils des indépendances, A. Kourouma introduit également des intertitres . Il indique, tout d'abord chaque partie de manière rhématique : " Première partie " . Dans ces ensembles se répartissent différents chapitres qui utilisent une dénomination mixte . Observons-la dans la première partie :

- " 1- Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir . "
- " 2- Dans la senteur de la goyave verte . "
- " 3- Le cou chargé de carcans hérissés de sortilèges comme le sont les piquants acérés, les colliers du chien chasseur de cynocéphales . "
- " 4- Où a-t-on vu Allah s'apitoyer sur un malheur ? "

Le titre de chaque chapitre est une phrase extraite du texte et qui le résume . Cela crée une mise en abîme

du récit . Cet emploi rappelle le roman picaresque. Très utilisé au XVIII^{ème} siècle par Lesage, Voltaire, Diderot... , ce type d'intertitre est exceptionnel pour un texte du XX^{ème} siècle dans lequel l'usage est de donner un seul mot ou un groupe nominal comme intertitre. Ces pré-textes, qui se présentent comme des résumés du texte à venir, repris à la fin de l'ouvrage, permettent au lecteur de découvrir le récit, uniquement en observant la table de matière .

Ahmadou Kourouma renouvelle ce procédé dans son deuxième et dernier roman, Monnè, outrages et défis. Comme dans Les soleils des indépendances, l'auteur indique les parties avec une dénomination rhématique et chaque mouvement est composé de plusieurs chapitres qui ont des intertitres mixtes :

" Première partie .

1. Un homme façonné avec de la bonne argile, franc, charitable et matineux .
2. Nos larmes ne seront pas assez abondantes pour créer un fleuve, ni nos cris de douleur assez perçants pour éteindre des incendies .
3. Les hommes sont limités, ils ne réussissent pas des oeuvres infinies .
4. Chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symboles, les Diabaté retournent réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses . "

Contrairement à ce qu'il pratique dans son premier roman, A. Kourouma n'extrait pas les intertitres directement du texte mais ils constituent, le plus souvent, un résumé de la sous-partie . Il s'agit alors d'un pré-texte au chapitre, d'une " annonce " . Par ces intertitres, A. Kourouma donne envie au lecteur de lire le roman mais ils

semblent toutefois avoir un double emploi . Ils répètent ce qui va être développé dans le cours du récit .

Alioum Fantouré n'a pas développé les intertitres dans Le cercle des tropiques : seuls deux grands chapitres sont signalés en des formules suggestives :

" I. Porte océane "

" II. Le cercueil de Zinc . "

Dans ces deux grands chapitres, les sous-parties sont indiquées par des astérisques . Ces deux intertitres, brefs mais lourds de sens, correspondent à deux grandes parties, aussi peuvent-ils être assimilés à des titres généraux . Dans ce cas, le lecteur n'a pratiquement aucun repère, sinon indirect et symbolique, pendant sa lecture.

L'analyse des premiers éléments paratextuels permet de cerner l'esprit des romans . C'est par exemple le cas lors du recensement des éditions qui a permis de constater une prédominance d'éditeurs européens qui sous-entend les difficultés que rencontrent les auteurs au moment de la parution de leurs écrits : un réseau très peu développé de l'édition et d'autre part les craintes concernant la censure qui poussent les écrivain vers des maisons d'édition européennes .

L'étude des dédicaces et des épigraphes a permis de distinguer l'annonce de certains thèmes qui seront au coeur des écrits . Cependant, dans certains romans, où les éléments paratextuels facultatifs ne sont pas développés, le lecteur discerne un certain hermétisme

qu'a voulu l'auteur de manière à ce que son texte ne soit pas dévoilé avant la lecture .

Après la présentation des différents " seuils " qui permettent au lecteur de pénétrer dans une oeuvre, nous nous attacherons à l'étude du " seuil " principal: le passage obligé que constitue le premier chapitre . En effet, celui-ci sert, en général, d'introduction à l'oeuvre ; c'est en quelque sorte une scène d'exposition. Par lui, l'auteur fait connaître au lecteur les circonstances, les personnages de l'action, les principaux faits qui vont permettre l'intrigue, du moins dans le roman habituel, ceci est différent dans le nouveau roman .

Nous étudierons donc les premiers chapitres des textes qui constituent notre corpus, avec l'objectif d'observer comment les auteurs introduisent leurs romans.

1.2. Les incipit

Par incipit, on entend habituellement les premiers mots ou les premières phrases d'un texte . Nous élargirons ce terme aux premières pages du récit. En effet, il paraît plus logique de délimiter un passage, dont le sens est homogène, plutôt qu'une simple phrase . D'autre part, ces premières pages des romans nous

permettront de mieux cerner comment l'auteur introduit son récit . En effet, ces premiers paragraphes d'un récit sont tantôt différents tantôt équivalents des scènes d'exposition au théâtre . Nous observerons, tout d'abord, les incipit des textes maghrébins .

1.2.1. Les textes maghrébins .

Jusqu'à présent, nous avons choisi, pour étudier les différents textes, l'ordre chronologique de parution des romans . Pour cette étude des incipit, il nous paraît plus pertinent de les regrouper autour des idées fortes que ces pages veulent exprimer .

Le premier élément commun, caractéristique des différents incipit, est la manière dont l'auteur procède: par un texte général ou par un texte très particulier . En effet, à la lecture des incipit, il apparaît que certains textes commencent par un passage qui semble extérieur à l'action alors que d'autres, dès les premières lignes, introduisent le lecteur dans le vif de l'action . Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar, Harrouda et La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, La civilisation, ma mère !... de D. Chraïbi semblent faire partie des textes dont l'ouverture se présente de façon générale . A partir de ce point commun nous confronterons ces romans .

1.2.1.1. Les incipit généraux .

Le premier point commun est l'absence, dans ces différentes ouvertures, des personnages de l'action . C'est habituellement un élément d'exposition qui n'est pas apparent dans ces récits .

1.2.1.1.1. L' absence de personnages .

Assia Djebar a intitulé le premier chapitre des Enfants du nouveau monde " Chérifa " du nom d'un des personnages du roman . Le lecteur s'attendrait donc à ce que le récit débute par l'introduction de cette personne. Mais, tout au contraire, le premier paragraphe de ce texte conserve la valeur d'une certaine généralité . Il est consacré à la description d'un village qui pourrait être n'importe quel village. Sa situation actuelle est expliquée par un retour au passé : " Dans ces lieux où s'étendaient autrefois, de la ville maintenant agrandie, le seul faubourg " (20) . Après la description du lieu, la narration s'arrête à celle des habitants qui restent dans l'anonymat : " Des enfants que les mères voudraient en vain retenir chez elles " (21) . La description de ce lieu et de ses habitants permet l'introduction du thème de ce début de roman : le " spectacle " de la guerre . A la fin du paragraphe est annoncé le thème central par l'expression : " La montagne dans les feux de la lutte. " (22) qui indique l'existence du conflit . La suite de l'incipit sera, en grande partie, consacrée à l'épisode guerrier . Cependant, lors de cette description, un personnage est évoqué : Aicha . Ce prénom est le premier

20. Les enfants du nouveau monde , Paris, Julliard, 1962, p. 13

21. Id. p. 13

22. Ibid. p. 13

qui apparaît dans le texte après soixante lignes de récit :

"... et le silence de la maison, un instant suspendu, car on craint qu'un reste d'obus ne tombât sur la terrasse . Cela s'est produit à maintes reprises, la dernière fois, en tuant la vieille Aïcha qui était accroupie dans la cour..." (23)

Rien de précis n'est indiqué concernant cette personne, si ce n'est qu'elle est décédée . C'est là l'unique évocation d'un personnage dans cet incipit .

Les trois autres romans ne présentent pas, dans leurs premiers paragraphes, de personnages . Cela s'explique certainement par la structure particulière de ces incipit. Les auteurs les ont signalés, par une indication typographique . T. Ben Jelloun, indique clairement un texte dans sa différence : dans La nuit sacrée, il intitule le premier texte de son roman " Préambule " . Dans Harrouda, les deux premiers paragraphes du récit se distinguent du reste du texte par un espace blanc . Driss Chraïbi a, quant à lui, souligné l'incipit de La civilisation, ma mère !... par l'emploi de caractères en italique .

Beaucoup plus que le point de départ de l'action, ces incipit semblent constituer un art de présenter, de manière symbolique, les thèmes qui seront abordés au cours du récit . En effet, dans Les enfants du nouveau monde, A. Djébar peint la guerre avec un regard extérieur. Elle semble placer le décor et donner l'ambiance dans lesquels ses personnages se mouvront .

23. Ibid. p. 15

Dans Harrouda, T. Ben Jelloun débute son récit par un thème fort : la sexualité . Ce sujet permet à l'auteur d'annoncer différents épisodes qui seront développés dans son roman. Dans La nuit sacrée, T. Ben Jelloun crée l'espace dans lequel le récit se déroulera et permet au conteur de se présenter . Enfin, dans La civilisation, ma mère!..., D. Chraïbi, au travers d'un texte symbolique, qui décrit un paysage marin, montre ce qu'est la vie : un éternel recommencement .

1.2.1.1.2. De l'apport de l'incipit .

Nous nous proposons d'étudier ces différentes ouvertures de façon à en déterminer les conséquences pour l'ensemble des récits .

L'incipit Des enfants du nouveau monde d'A. Djebar se caractérise donc, par une certaine généralité, qui est accentuée par l'emploi du pluriel comme élément de généralisation . En effet, dès le premier paragraphe, nous observons ce pluriel :

" Chaque demeure est le fond d'une impasse où l'on fait halte après qu'on s'est perdu dans un dédale de ruelles, de silence qui ne se troublent à présent que des chuchotements, coupés soudain de cris stridents, des enfants que des mères voudraient en vain retenir chez elles . " (24)

Ce pluriel est relevé tout au long du passage, lorsque le narrateur omniscient décrit les femmes, les hommes, les enfants ... du village .

²⁴. Ibid. p. 13

Pourtant malgré cette généralisation, le narrateur fournit quelques détails sur la vie quotidienne des habitants du village tout en privilégiant l'exposition de leurs sentiments alors qu'ils vivent dans la guerre, dans les années 1954 à 1962 . Ces indications apportent dans ce texte, une certaine particularisation : elles font vivre aux lecteurs les sentiments des habitants, donnent une idée d'ensemble de ce qu'est une journée de guerre . Cette particularisation se traduit par la reproduction des paroles des spectateurs lors de la description des combats . Ces propos sont parfois exprimés au style direct :

" ' Cette fois, ils ne les auront pas ! ' -- 'Quand il y a tant d'avions et qu'ils sont tous massés ainsi sur un même lieu, c'est un douar qu'ils bombardent !' -- ' Regardez, les nôtres répondent ! (un hurra !) Oui, vous avez vu, vous avez bien vu n'est-ce pas, ils viennent d'abattre un avion . Un avion, vous avez bien vu! (...) Un avion abattu par nos combattants ! Faut-il qu'ils visent bien ! ' " (25)

Les réactions des spectateurs peuvent être rapportées:

" Il se trouve toujours une femme, jeune, vieille, peu importe, qui prend la direction du chœur : exclamations, soupirs, silences gémissants . " (26).

Ce sont également des exclamations qui interviennent dans le récit :

" Les avions, points noirs dont on distingue de là les courbes et le sillage blanc du vol, arabesques éphémères que le hasard semble tracer, comme une écriture mystérieuse mais qui tue . -- "Ah Dieu ! " crie une femme quand l'un d'entre eux plonge droit au milieu des étincelles et de balles qu'on imagine, puis, jaillissant d'une fumée qui court au sol (" La mort, il a apporté la mort, le maudit ! "), le voici dans une nouvelle volute longue, haut dans le ciel ;

25. Ibid. p. 14

26. Ibid. p. 14

intervient ensuite la canonnade proche, si proche que les murs en sont secoués . " (27)

L'introduction de ces propos au style direct permet, tout en faisant participer le lecteur au spectacle de la guerre, de rendre le texte plus vivant . La particularisation, qui est entreprise ici, s'accroît par l'évocation d'un chef de famille qui subit la guerre . Alors que depuis le début, ce n'était qu'un spectacle qui était décrit, désormais le narrateur introduit le lecteur dans la guerre en lui faisant vivre les péripéties de ce chef de famille :

" Qu'importe la peur qui l'a saisi tout le jour, au milieu de cette chaîne d'hommes dressés, mains sur la nuque, les yeux éblouis par le soleil, -- et un officier s'approche, fait un choix parmi ces suspects d'être suspects ; derrière lui, un soldat, la face durcie de haine (" trois des nôtres sont morts aujourd'hui dans cette sale guerre, pense-t-il, trois, ce matin encore ") s'arrête : il a envie, lui aussi de tuer, là, en plein midi, ces vieux qui tremblent, silhouettes dérisoires . " (28)

La description d'un cas individuel montre l'hostilité qui existe entre les habitants du village et ceux qui l'occupent . Elle introduit donc un des thèmes du roman . Bien que les protagonistes ne soient pas nommés, le narrateur porte à la connaissance du lecteur leurs préoccupations .

L'étude de l'incipit des Enfants du nouveau monde montre qu'il ne se présente pas avec la structure d'une exposition traditionnelle : en effet, seules les circonstances sont décrites . Les personnages, quant à eux, sont à peine évoqués . Par cet incipit, A. Djébar

27. Ibid. p. 14

28. Ibid. p. 17

plante donc le décor et crée l'ambiance . Comme dans un plan cinématographique, le premier mouvement du roman, que constitue l'incipit, donne une idée d'ensemble de ce qu'est la vie du village et le reste du récit fournit différents plans qui détaillent le plan général . Cet incipit constitue donc une approche impartiale du roman : il donne une vue d'ensemble du texte alors que les autres chapitres donneront un aspect détaillé de la vie dans le village en guerre .

Le caractère général de l'incipit est également présent dans Harrouda de T. Ben Jelloun . Pourtant, cette caractéristique est différente de celle observée dans le roman d'A. Djébar . En effet, dans Les enfants du nouveau monde, l'incipit était une approche extérieure de ce qui serait développé dans le coeur du récit .

Le roman de T. Ben Jelloun apparaît comme général. D'autre part le narrateur introduit le texte sur un thème fort : la sexualité . Pour imposer ce sujet, il commence le roman par un paragraphe où le terme "sexe" apparaît à chaque phrase, soit directement, soit au travers d'un pronom :

" Voir un sexe fut la préoccupation de notre enfance. Pas n'importe quel sexe . Pas un sexe innocent et imberbe . Mais celui d'une femme . Celui qui a vécu et enduré, celui qui s'est fatigué . Celui qui hante nos premiers rêves et nos premières audaces . Le sexe qu'on nomme dans une rue déserte et qu'on dessine dans la paume de la main . Celui par lequel on injurie . Celui qu'on rêve de faire et de réinventer. Les rues de notre quartier le connaissent bien . Les murs l'ont apprivoisé et le ciel lui a fait une place. Sur l'effigie de ce sexe nous éjaculons des mots. " (29)

29. Harrouda, Paris, Denoël, 1973, p. 13

Par ce paragraphe, le narrateur donne le ton de son texte: il y exprime ce qu'habituellement on tait . En imposant ce thème, le narrateur crée un malaise par les images utilisées : ce sont des fantasmes que l'on ne crie pas au monde mais que l'on cache plutôt au fond de soi . En les mettant ainsi aux premières lignes de son roman, Tahar Ben Jelloun semble vouloir attirer l'attention du lecteur en ne lui proposant pas un incipit classique . Il y parvient en intriguant celui qui poursuit sa lecture pour mieux comprendre de quoi il s'agit .

Tout en imposant ces images fortes, le narrateur crée l'espace dans lequel évoluera son récit ; il introduit des scènes qui seront développées dans le cours du texte, comme le thème de la circoncision . Ce sont principalement la douleur et la souffrance qui dominent cette évocation et qui en donnent une image négative :

" Nous faisons l'apprentissage de la douleur et nous baptisons le sang dans les mains chaudes . Tôt ils ont fêté notre, passage à l'âge d'homme . Réelle l'hémorragie . Réel le plaisir de la chair écorchée . Nous traversons la rue avec une nouvelle blessure et nous guettons la solitude pour de nouveaux fantasmes." (30)

La douleur se traduit par l'emploi de termes véhéments: "le sang, l'hémorragie, chair écorchée, blessure " . L'espace créé est caractérisé par la phrase qui ouvre le deuxième paragraphe : " Nous caressons l'odeur moite que nous imaginons " (31). Cette phrase associe quatre éléments qui ne sont pas habituellement liés : "caressons" et " moite " relèvent du toucher, alors que

³⁰. Id. p. 13

³¹. Ibid. p. 13

le terme " odeur " représente le sens olfactif . L'association de ces différents termes crée une figure stylistique . Très rapidement le narrateur rétablit une certaine harmonie en évoquant l'imagination qui crée un espace fantastique .

Après ces deux paragraphes symboliques, le narrateur semble se conformer à la structure traditionnelle de l'incipit en introduisant un personnage : Harrouda . Pourtant ce n'est qu'illusoire, car, bien que le narrateur dévoile l'existence de ce profil, les détails fournis ne permettent pas de le définir clairement . En effet, par une interrogation directe, le narrateur indique qui est Harrouda : " Mais qui ose ? Qui ose parler de cette femme ? " (32) . Le paragraphe suivant commence alors par " Harrouda n'apparaît que le jour " (33) . Pourtant au lieu de détailler ce qui se passe durant cette apparition, c'est plutôt ce que cette femme fait la nuit qui est exprimé : " Le soir elle disparaît quelque part dans une grotte " (34). L'indétermination qui accompagne cette phrase n'éclaire pas vraiment le lecteur : " quelque part ", "une grotte". Ce manque de précisions est accentué par le fait que les occupations nocturnes d'Harrouda sont associées à des lieux sombres, tels que la grotte, la trappe . D'autre part, ils semblent représenter un autre monde, au-delà de la terre, sous la terre . Ainsi la nuit devient symbole d'actions malsaines et illégales . Comme c'est l'aspect nocturne

32. Ibid. p. 14

33. Ibid. p. 14

34. Ibid. p. 14

d'Harrouda qui est développé, nous en concluons que c'est une femme de la nuit : une prostituée.

C'est ensuite le caractère diurne d'Harrouda qui est décrit . C'aurait pu être un aspect rassurant car le jour est le symbole de la vie, de la lumière . Pourtant c'est un monde fantastique et violent qui apparaît . En effet, le passage semble, au premier abord, exprimer une certaine réalité . Cependant, certains détails lui donnent une dimension fantastique:

" (Harrouda) Fait venir l'âme de l'Ogre et la transperce avec les doigts . En avale le sang blanc et se tourne vers nous le sourire complice . " (35)

En effet, l'association de facteurs, qui ne sont pas habituellement rapprochés, crée ce caractère fantastique: " âme de l'Ogre ", " transpercer avec les doigts " . Tout le personnage d'Harrouda semble faire partie de ce monde fantastique par son irréalité : " Elle (...) serre ses seins entre ses mains et nous invite à y boire la sagesse " (36) . Cependant ce personnage reste mythique: "Mais Harrouda sort des murs . Nue et laide . Sale et ironique " (37) . Les symboles s'inscrivent dans le paradoxe de l'association des différents qualificatifs qui, en effet, ne se placent pas sous le même registre .

Cet aspect fantastique et symbolique se trouve lié, dans ce passage, à la violence . Elle s'exprime par un vocabulaire intense :

" Certains ne réapparaissent plus . Ils sont avalés par une chair qui ne tressaille jamais . (...) Tout

35. Ibid. p. 14

36. Ibid. p. 14

37. Ibid. p. 14

en poussant des râles, Harrouda serre la tête des enfants entre ses cuisses . Les os craquent, se dissolvent . " (38)

Cette violence, que les enfants subissent, est suivie par une image positive alors qu'ils " s'en vont en chantant".

La brutalité est alors le fait des adultes :

" Les adultes rient, la provoquent, lui enfoncent le poing dans le vagin, le retirent ensanglanté puis s'en vont . Ils la font pleurer . " (39)

Cette violence se traduit par des images peu habituelles. Par opposition à celle des adultes, la présence des enfants signifie un moment de calme et de douceur, symbolisé par le sucre et les oranges qu'ils offrent à Harrouda .

" Nous au moins nous lui donnons des oranges et du sucre . Elle dit que nous sommes tous ses enfants et que nous pouvons dormir entre ses jambes . " (40)

Harrouda semble donc être le trait d'union entre le monde des adultes et celui des enfants, le monde violent et le monde fantastique . L'incipit d'Harrouda de T. Ben Jelloun est donc une énigme pour le lecteur . Celui-ci y aperçoit les thèmes qui seront traités dans le roman mais n'arrive pas à faire le lien entre les différents facteurs, aussi le mystère reste-t-il entier et ce n'est que par la lecture du texte complet que le lecteur parviendra, peut-être, à répondre à ses interrogations .

Driss Chraïbi, dans La civilisation, ma mère!..., respecte la généralité de l'incipit, en constituant un premier chapitre, qui est symbolique et se situe en

38. Ibid. p. 14

39. Ibid. p. 15

40. Ibid. p. 15

dehors de l'action du roman . Cette extériorité du premier chapitre, par rapport au reste du texte, se traduit par une typographie différente : en italique .

Ce passage est exprimé à la première personne : ainsi la présence d'un personnage, qui ne parle pas de lui-même mais plutôt du lieu où s'est déroulée son enfance, est suggérée . C'est donc la description d'un paysage mais beaucoup plus que cela c'est celle de la vie : symboliquement le paysage représente la vie .

L'intérêt de cette page s'inscrit dans le jeu stylistique . En effet, les deux premiers paragraphes sont construits symétriquement : ils commencent par la même phrase :

" Voilà le paradis où je vivais autrefois . "
 " Voilà le paradis où nous vivions autrefois . "

La première phrase a pour sujet la première personne du singulier, alors que dans la deuxième, le sujet est au pluriel . Ceci révèle que le premier paragraphe traite de faits personnels, alors que dans le second l'auteur introduit son entourage :

" Voilà le paradis où je vivais autrefois : mer et montagne . Il y a de cela toute une vie . Avant la science, avant la civilisation et la conscience . Et peut-être y retournerai-je pour mourir en paix, un jour ... " (41)

Ce premier paragraphe se présente comme une sorte de confession du narrateur adulte : en effet, de nombreux facteurs autobiographiques y apparaissent . L'évocation de la science rappelle que Driss Chraïbi a suivi des études scientifiques . D'autre part la "civilisation"

41. La civilisation, ma mère!..., Paris, Denoël, 1972, p. 13

semble représenter l'Europe dans laquelle il a vécu une grande partie de sa vie, et la " conscience ", le monde des adultes . L'expression " avant la science, avant la civilisation et la conscience " résume donc bien la vie de Driss Chraïbi. Le deuxième paragraphe développe la première phrase du premier : " Voilà le paradis où je vivais autrefois : mer et montagne " . Le côté scientifique du narrateur y apparaît à nouveau par cette expression : " La terre entière, humanité comprise, prenant source de vie dans l'eau " (42) .

Le jeu stylistique se traduit par deux facteurs : l'oralité, l'expression d'images et de symboles . L'oralité apparaît dès la première phrase par le terme "voilà" qui suppose le geste du narrateur pour faire découvrir le paysage . D'autre part le narrateur impose une ponctuation qui suit le rythme de l'oral beaucoup plus que celui de l'écrit, ce qui augmente l'emploi de phrases nominales : " Il y a de cela tout une vie . Avant la science, avant la civilisation et la conscience " (43). L'emploi constant de participiales crée également cette oralité :

" L'océan montant à l'assaut du ciel le long de la falaise et, jusqu'aux cimes, le long de cèdres hérissés . " (44)

Outre l'oralité, le jeu stylistique s'inscrit également dans l'expression d'images symboliques : au

42. Id. p. 13

43. Ibid. p. 13

44. Ibid. p. 13

travers d'un tableau de mer, le narrateur fait naître l'image de la vie qui se renouvelle .

" Une vague vient du fond du passé et, lente, dandinante, puissante, déferle . (...) Une autre vague vient par dessus la première et fulgure . Etincelle et ruisselle d'une vie nouvelle . Sans nombre, débordant par delà les rives du temps, de l'éternité à l'éternité d'autres vagues naissent et meurent, se couvrant et se renouvelant, ajoutant leur vie à la vie . D'aussi loin qu'on les entende, toutes ont la même voix, répètent le même mot : paix, paix, paix ... " (45)

Ces images sont renforcées par de nombreuses homéotéleutes qui parsèment le texte :

" Une vague vient du fond du passé et, lente, dandinante, puissante, déferle . " (46)

" Faire et parfaire une existence . " (47)

" Etincelle et ruisselle d'une vie nouvelle . " (48)

Cet incipit de La civilisation, ma mère !... s'inscrit donc comme un pré-texte dans lequel le narrateur adulte, donne une image symbolique de la vie et de ses espoirs . Aucun élément d'exposition de la narration n'y apparaît . Ce sera donc le deuxième chapitre qui tiendra ce rôle . Le premier chapitre reste toutefois remarquable par la beauté des images qu'il présente et par les emplois stylistiques qui y sont faits, ce qui le rapproche du poème . Seul l'aspect symbolique y est prédominant .

Comme Driss Chraïbi dans La civilisation, ma mère!..., Tahar Ben Jelloun a choisi d'isoler, dans La

45. Ibid. p. 13

46. Ibid. p. 13

47. Ibid. p. 13

48. Ibid. p. 14

nuit sacrée, l'incipit . Ce n'est pas la typographie qui le distingue, cette fois-ci, mais le titre " Préambule " qui lui est donné . Ce préambule est suivi du premier chapitre du roman qui est également une ouverture du texte, aussi nous proposons-nous d'étudier ces deux passages .

Le préambule s'adresse à ceux qui vont découvrir la narration qui va suivre, en l'occurrence, aux lecteurs, que la narratrice nomme " Amis du Bien " . Ce texte se présente comme la mise en place de la conteuse qui délimite son espace : " un cercle fermé par le ciel et entouré d'hommes " . Ce passage est une sorte de trait d'union entre L'enfant de sable, qui constitue la première partie de ce récit éditée en 1985, et La nuit sacrée, la seconde partie parue en 1987 . En effet, les premières pages constituent une sorte de résumé de ce qui sera raconté dans le roman de T. Ben Jelloun et, d'autre part rappellent ce qui s'est passé dans la première partie . L'évocation des événements primordiaux de La nuit sacrée se fait au travers de l'image de la ride :

" L'histoire de ma vie est décrite là . Chaque ride est un siècle, une route par une nuit d'hiver, une source d'eau claire un matin de brume, une rencontre dans une forêt, une rupture, un cimetière, un soleil incendiaire ... " (49) .

Le rappel du texte passé se traduit par l'interpellation directe du lecteur :

" Rappelez-vous ! J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante . J'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué,

49. La nuit sacrée, Paris, Seuil, 1987, p. 5

humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils . Comme vous le savez, j'ai été ce fils dont il rêvait ." (50)

Cet incipit participe aux ouvertures à caractère général dans la mesure où il n'est pas à l'intérieur de l'action mais à l'extérieur : il résume le roman précédent qui est à l'origine de La nuit sacrée et donne une idée de ce que contient le deuxième roman . De plus, il indique l'objectif qui a conduit à l'écriture de la deuxième partie . Il commence par une phrase dont le contenu a été bafoué durant tout L'enfant de sable : " Ce qui importe c'est la vérité " (51) . L'objectif est donc de rétablir la vérité . Ce préambule est enserré dans cette idée de vérité . Elle forme, en effet, comme un cercle qui ouvre et ferme le texte . La dernière phrase du passage sera " J'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret " (52) .

Ce préambule se place donc sous la lumière de la vérité . C'est l'un des intérêts de ce texte . Dans un même temps il délimite l'espace du récit . En effet, la narratrice devient la conteuse et, le lecteur, son public, se trouve inclus dans le récit :

" J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à vous . Amis du Bien ! La place est toujours ronde . Comme la folie . Rien n'a changé . Ni le ciel ni les hommes ." (53)

D'autre part le rythme du récit tient de l'oral . De nombreuses propositions indépendantes, ainsi qu'une liberté dans la ponctuation, reproduisent ce rythme :

⁵⁰. Id. p. 6

⁵¹. Ibid. p. 5

⁵². Ibid. p. 7

⁵³. Ibid. p. 5

" Là sur le dos de la main gauche, cette ride est une cicatrice ; la mort s'est arrêtée un jour et m'a tendu une espèce de perche . Pour me sauver peut-être. Je l'ai repoussée en lui tournant le dos . "

(⁵⁴)

Enfin nous remarquerons le récit imagé qui annonce déjà le conte .

Le premier chapitre de La nuit sacrée constitue la deuxième entrée dans le récit . Nous noterons tout d'abord que ce chapitre est beaucoup plus long que le préambule : il contient certainement de nombreux détails qui n'apparaissent pas dans le premier passage . Cette section intitulée " Etats des lieux " indique clairement le contenu de cette partie . Ce chapitre est constitué de nombreuses sous-parties . La première a un lien avec le préambule dans la mesure où elle décrit le personnage d'un conteur qui a voulu raconter l'histoire de l'enfant de sable . Comme cela était déjà indiqué dans le préambule, " ceux qui se sont risqués à raconter la vie de cet enfant de sable et de vent ont eu quelques ennuis" (⁵⁵) . Ce passage est exprimé à la troisième personne . C'est le regard de la narratrice sur l'autre conteur .

La suite du récit se fera à la première personne lorsque la conteuse commencera à se raconter . Cela constitue la deuxième sous-partie du chapitre, dans laquelle la narratrice décrit les différents conteurs, qui se trouvent sur la place Jamaa El Fna, comme si elle faisait le tour de la place . La dernière sous-partie de ce chapitre montre que la narratrice s'est transformée en

⁵⁴. Ibid. p. 6

⁵⁵. Ibid. p. 6

conteuse autour de laquelle un public s'est rassemblé .
Elle ne peut le décevoir et doit commencer son récit :

" Il m'était difficile de me lever et de quitter la place . Lorsque j'ouvris les yeux, ils firent silence et tendirent l'oreille . Je résolus de leur dire quelques mots pour ne pas les décevoir totalement . "
(⁵⁶)

Cette sous-partie correspond au préambule qui a déjà été étudié . Nous y retrouvons de nombreux points caractéristiques du préambule : le thème de la vérité est également rappelé . Cette idée est transmise au travers du symbole d'une maison dans laquelle seule la vérité peut être exprimée :

" L'âme qui pénètre dans cette maison est nue . Elle ne peut mentir ou se travestir . La vérité l'habite . Toute parole fausse prononcée volontairement ou par erreur, est une dent qui tombe . J'ai toutes mes dents parce que je suis au seuil de cette maison . "
(⁵⁷) .

Par cette image la narratrice informe son public de ce qu'il risque de rencontrer dans ce récit . Ce texte est une sorte d'avant-propos comme l'était le préambule .

La narratrice prend donc la place du conteur originel qui aurait dû narrer cette histoire ,

" Amis, je vous dois cette histoire . Je suis arrivée au moment où le conteur chargé de la dire est tombé dans une de ces trappes, victime de son propre aveuglement . " (⁵⁸)

Ce semble être une invitation à écouter le récit qui va suivre . Cette sous-partie, comme le préambule, s'exprime au travers d'un discours proche de l'oral . En effet, la narratrice s'adresse directement à son public en

⁵⁶. Ibid. p. 19

⁵⁷. Ibid. p. 20

⁵⁸. Ibid. p. 20

l'interpellant : " Amis ! " (59) La ponctuation suit les groupes de souffle du récit oral, ce qui augmente le nombre des propositions indépendantes et des nominales :

" Amis ! La nuit s'est prolongée derrière mes paupières . Elle faisait le ménage dans ma tête qui s'est beaucoup fatiguée dernièrement . Des voyages, des routes, des ciex sans étoiles, des rivières en crue, des paquets de sable, des rencontres inutiles, des maisons froides, des visages humides, une longue marche ... Je suis là depuis hier poussée par le vent... " (60)

L'emploi d'images est également un trait caractéristique du langage oral .

Le préambule, comme le premier chapitre, est donc une invitation à l'écoute du récit et une mise en place du conteur . La question qui se pose est : pourquoi y-a-t-il deux entrées dans le texte qui expriment le même contenu? Nous tenterons de répondre à cette interrogation en indiquant les destinataires différents des deux discours. En effet, le préambule est en exergue au roman et s'adresse directement au lecteur . Quant au premier chapitre, avant d'être destiné au lecteur, il s'adresse au public qui entoure le conteur . Il fait déjà partie du roman . Par lui, la narratrice se donne un public direct représenté dans le récit .

Après avoir prêté attention aux incipit à caractère général, symbolique, nous oserons dire poétique, nous

⁵⁹. Ibid. p. 19

⁶⁰. Ibid. p. 19

observerons des introductions qui engagent plus directement, plus explicitement, le récit qui suit .

1.2.1.2. Les incipit particuliers .

Le passé simple de Driss Chraïbi, La répudiation et L'escargot entêté de Rachid Boudjedra, se distinguent des autres textes par des incipit différents dans leur structure . En effet, les premières ouvertures, que nous avons étudiées, étaient en marge de l'action des différents romans . Ces dernières, au contraire, permettent au lecteur de pénétrer rapidement dans le corps du récit . En effet, ils donnent au lecteur des indications qui l'introduisent progressivement dans l'action .

La première phrase de chacun de ces romans montre que l'auteur a le souci de placer le lecteur dans un axe temporel, bien que le moment de l'action ne soit pas toujours indiqué clairement : dans Le passé simple cette annonce temporelle s'inscrit dans une formule empruntée au Coran : l'expression " distinguer un fil noir d'un fil blanc " est tirée du verset 183 de la sourate II du Coran. Elle indique le moment précis où le jour finit et où la nuit commence . Ce récit débute donc à la fin d'une journée . Celle-ci sera clairement désignée dans la suite du roman par la phrase : " Le vingt-quatrième soir de Ramadan m'engloutit " (⁶¹) .

⁶¹. Le passé simple, Paris, Denoël, 1954, p. 14

Dans La répudiation, le facteur temporel est également présent dans la première phrase du roman :

" Avec la fin de l'hallucination venait la paix lumineuse, malgré le bris et le désordre, amplifiés depuis le passage des Membres Secrets ." (62)

Bien que le moment ne soit pas clairement précisé, il indique qu'il a été précédé par une période de violence et qu'il est donc une accalmie .

Dans L'escargot entêté, R. Boudjedra renouvelle cet effet, mais en y apportant plus de précisions : ce roman commence par " Aujourd'hui, je suis arrivé en retard à mon bureau " (63) . " Aujourd'hui " est un adverbe qui, par son actualisation, place le lecteur dans une sphère temporelle qui reste toujours valable : quel que soit le moment auquel le lecteur lit le texte, le facteur temporel reste toujours cohérent, alors que dans les autres romans, le lecteur doit se plier à l'espace temporel qui lui est proposé par le narrateur . Cela provient certainement de la structure particulière de L'escargot entêté : en effet, ce texte se présente sous la forme d'un journal intime dans lequel le premier chapitre correspond au premier jour relaté .

Le lieu, élément important de l'incipit d'un roman, est introduit différemment selon les textes . En effet, seul R. Boudjedra, dans La répudiation, indique le nom du lieu, à la quatrième page de son roman, par la phrase suivante : " jeter l'épouvante et la lascivité des foules

62. La répudiation, Paris, Denoël, 1969, p. 9

63. L'escargot entêté, Paris, Denoël, 1977, p. 9

somnolentes déambulant à travers les rues d'Alger " (64). D. Chraïbi, dans Le passé simple, ne donne pas du tout, dans les premières pages, le nom du lieu dans lequel se déroule son récit . Toutefois, le lecteur comprend qu'il doit s'agir d'un pays musulman . En effet, dès le début du roman, le Ramadan est évoqué et de nombreux termes rappellent les pays arabes : "le muezzin", " le chergui", " les pantalons annamites", "ce derb ", enfin le nom de "Maghreb " est clairement indiqué. Ce sont là les seules indications fournies au lecteur en ce qui concerne le lieu . Dans L'escargot entêté, R. Boudjedra va plus loin en ne donnant aucune précision concernant le lieu, si ce n'est qu'il s'agit de " la capitale " et de " la plus grande ville du pays " (65) . Là encore l'auteur n'a pas jugé nécessaire d'indiquer de quel pays il s'agissait .

Nous remarquerons, donc, que ces trois textes ne donnent pas de nombreuses précisions en ce qui concerne l'élément spatial, cependant il est clair, d'après des détails paratextuels, que ces actions se déroulent dans des pays arabes .

Beaucoup plus que le lieu ou le temps, ce sont les personnages qui sont au centre de ces incipit . En effet, ces éléments permettent l'introduction des protagonistes de manière originale . C'est le cas dans Le passé simple, dans lequel l'exposition se fait sous forme d'itinéraire, ce qui permet au lecteur de découvrir, au fur et à mesure qu'il progresse dans la lecture, divers personnages qui

64. La répudiation, p. 12

65. L'escargot entêté, p. 12

participent aux événements narrés . Ce sont tout d'abord les noms des personnages secondaires qui sont introduits: " Dans le concert consécutif des muezzin, nous nous levâmes Berrada, Roche, moi " (66) . Dans les premières pages quelques détails sont fournis au sujet de ces personnages . Nous apprenons en effet, que Roche est un "chrétien " (67) et que le narrateur est appelé " Tête de Boche " (68) . Ce nom étonne le lecteur mais des précisions apparaîtront dans la suite du roman . Bien que ces personnages semblent secondaires, dans le contenu du récit, ils semblent, particulièrement Roche, être très importants pour le narrateur . Il indique en effet : "Roche est pour moi un adultère, deux heures par jour et trois jours par semaine " (69) . Cependant, le personnage primordial, dans la vie du narrateur, est introduit: " Le Seigneur m'attend " (70) . La majuscule au nom "Seigneur" indique l'importance de ce personnage. C'est d'autre part la traduction du terme arabe " sidi ", qui est habituellement attribué à une personne respectée . Tout au long du parcours, qui lui permettra d'atteindre la demeure familiale, le narrateur montre combien il dépend du "Seigneur" :

" Je ne lui fais pas l'aumône . Je n'ai rien sur moi. Le Seigneur ne me donne pas d'argent de poche . Il n'est pas avare . Il juge que je n'en ai pas besoin, voilà tout . " (71)

66. Le passé simple, p. 15

67. Id. p. 13

68. Ibid. p. 13

69. Ibid. p. 14

70. Ibid. p. 14

71. Ibid. p. 15

Les relations du "Seigneur" et du narrateur montrent que ce dernier est complètement dépendant du premier . Cet assujettissement, principalement matériel, est accentué par l'emprise psychique que le "Seigneur" détient sur le jeune homme . En effet, celui-ci fait toujours référence au "Seigneur" pour appuyer ses propos: " Pour une telle insolence dix mille ans de géhenne me sont promis . C'est le Seigneur qui me l'a dit " (72) . Cette sujétion apparaît également dans la reprise, au style direct, des propos du "Seigneur" tels que celui-ci les a exprimés :

" Le Seigneur dit :

-- Le téméraire oeuvre pour la témérité à partir d'une témérité et ne récolte que l'inutile des actes téméraires . " (73)

Cette sentence du "Seigneur" a la valeur d'un dogme par la répétition des mêmes termes . Le "Seigneur", par ses propos, semble austère, ce qui est accentué par l'emploi de la première personne du pluriel à la place du " je " . Ce pronom personnel est un " nous " royal qui est utilisé en arabe littéraire . C'est une sorte de glorification personnelle : " Fils, assieds-toi à notre gauche nous t'en formulons le désir " (74) . Les rapports entre le jeune homme et le "Seigneur" sont alors clairement établis: ceux de père et de fils . N'y aurait-il pas là une parodie du thème catholique : le fils assis à la droite du père ? En effet, le "Seigneur" demande à son fils de s'installer à sa gauche et non à sa droite . D'autre part, si ce thème est positif dans la religion

72. Ibid. p. 15

73. Ibid. p. 16

74. Ibid. p. 17

chrétienne, du fait de la concorde qui règne entre Dieu et le Christ, il n'en est pas de même dans le roman de D. Chraïbi qui dénonce une relation hypocrite entre le père et le fils .

Au moyen de ces quelques pages, le narrateur a centré le récit sur le personnage du "Seigneur" et a introduit le thème principal du texte : la relation d'un père et de son fils . La suite du chapitre, sous couvert d'un dialogue, développera l'opposition des deux personnalités. Cet affrontement se fera au travers d'un grand respect que semble porter le fils à son père ; mais ce n'est qu'illusoire et de nombreuses remarques intérieures du jeune homme le prouvent . Au début du roman, seuls les commentaires du narrateur informent le lecteur, par la suite, celui-ci pourra se faire une idée personnelle, en assistant à une conversation entre les deux hommes . Ces quelques premières pages permettent au lecteur de cerner l'ambiance du récit qu'il va suivre .

De même R. Boudjedra, dans La répudiation, introduit petit à petit les personnages qui font partie de son récit . Il propose un narrateur qui emploie le pronom personnel pluriel " nous " dont le sujet qu'il représente n'est pas dévoilé immédiatement. Ce n'est que quelques lignes après qu'il apparaît que ce " nous " représente deux personnes dont l'une est une femme : " Pourquoi me pressait-elle ? " (75) . Et en effet, à la fin de la première page, son prénom est introduit : Céline, "et voyant Céline pleine de reconnaissance, je palpais

75. La répudiation, p. 9

obscurément mes muscles " (76) . Avant que ce prénom n'apparaisse dans le récit, les relations des deux personnages sont indiquées implicitement par le qualificatif d'" amante " (77) . Dans ce premier paragraphe, est également évoqué, sans être explicité, le nom de " Ma " : " Elle voulait que l'on parlât à nouveau de Ma " (78) . Ainsi, progressivement, le narrateur dévoile les différents personnages . C'est principalement celui de Céline qui est ici décrit, ce qui laisse apparaître les relations très proches qu'entretiennent le narrateur et Céline . Par ce personnage, le narrateur se crée un auditeur direct, qui lui permet d'exprimer son récit .

D'autre part, comme Céline est étrangère à la culture et aux moeurs arabes, elle devient une oreille attentive qui peut tout entendre : le narrateur peut tout dire à Céline, il ne peut pas y avoir de pudeur qui aurait pu l'empêcher de s'exprimer. Ainsi par cette ouverture, qui ne met en scène que Céline et le narrateur, le texte de R. Boudjedra se rapproche de ceux que nous avons étudiés précédemment : en effet, cet incipit annonce le récit qui sera le corps du roman . C'est une sorte de préambule au récit qui va relater l'enfance de Rachid .

Ce préambule annonce cette narration par une même phrase déjà citée ci-dessus qui revient en leitmotiv : "Elle voulait que l'on parlât à nouveau de Ma " (79),

76. Id. p. 9

77. Ibid. p. 9

78. Ibid. p. 9

79. Ibid. p. 9

"(Inutile de remâcher tout cela, disait-elle, parle moi plutôt de ta mère) " (80), " Parle-moi encore de ta mère" (81) . Ainsi le récit qui est au centre du roman est attendu et demandé par Céline qui représente l'auditeur et en l'occurrence le lecteur .

D'autre part, cet incipit, tout en décrivant les relations entre le narrateur et son auditrice, anticipe l'exposé des événements en découvrant des sentiments qui marqueront le récit ; la douceur et la violence y sont juxtaposées :

" Elle venait froter contre mon corps la douceur contagieuse de son épiderme, laissant sur ma peau, non point les traces d'un parfum subtil, mais la fraîcheur nécessaire à mon état calamiteux, fraîcheur qui me rappelait quelques senteur d'airelle et de girofle brûlées . " (82)

C'est un monde de fraîcheur et de douceur qui est décrit dans ce passage . Très rapidement ces moments sont détruits et ce sont alors, l'agressivité et la violence qui prédominent, par l'apparition d'un insecte, le cafard, et l'émoi qu'il provoque . La violence et l'agressivité sont accentuées par les sonorités de termes tels que " herbeux ", "dru " (83) . La violence est également présente dans l'acte sexuel qui opposera les deux partenaires . La violence s'inscrit dans un vocabulaire très réaliste et imagé :

" Il fallait, en effet, que ma chair molle allât dévaster la chair molle de Céline, et elle alors,

80. Ibid. p. 14

81. Ibid. p. 16

82. Ibid. p. 9

83. Ibid. p. 10

bénissant le va-et-vient flagrant, s'écartait encore plus . " (84)

Cet incipit, tout en exposant les circonstances du récit, reste énigmatique dans la mesure où il présente des personnages qui sont extérieurs à ceux qui participeront au récit . Mais il annonce toutefois, l'atmosphère dans laquelle se déroulera le roman, ainsi que quelques thèmes chers à l'auteur comme celui qui apparaît dans la phrase suivante :

" Il fallait que je la défende, car elle était, elle aussi, une victime au même titre que les autres femmes du pays dans lequel elle était venue vivre . " (85)

Notre troisième partie nous permettra de commenter ce thème .

Dans L'escargot entêté, R. Boudjedra entraîne rapidement le lecteur dans le coeur du récit . Cela se fait si vite que le narrateur ne prend même pas la peine de préciser à qui renvoient les pronoms personnels . En effet, après le " je " narratif, apparaissent des pronoms personnels à la troisième personne dont les personnages qu'ils représentent ne sont pas clairement déterminés :

" C'est alors qu'il commence à se manifester sérieusement . Je ne m'en soucie pas trop, mais l'idée que je peux le rencontrer en sortant de chez moi me rend nerveux . " (86)

L'emploi de ces pronoms personnels confère un caractère énigmatique au début de ce texte et peut donner le sentiment d'un manque de précision . Cette idée est

84. Ibid. p. 10

85. Ibid. p. 13

86. L'escargot entêté, p. 9

rapidement écartée par les nombreux détails qui enrichissent le texte . En effet, le narrateur est très précis dans son récit . Il indique l'heure exacte à laquelle se déroule chaque action :

" Je rate souvent celui de 8h 30 . Jamais celui de 8h 45 . Avec un peu de chance, je pourrais être à l'heure mais le chauffeur de l'autobus n° 21 n'est pas angoissé par l'horaire (...) Je suis donc venu en retard . 9h 07 . " (87)

Mais ces précisions sont tellement nombreuses que cela devient fastidieux et presque absurde . En effet, le narrateur répète à de nombreuses reprises les mêmes faits et explique tout, même ce qui semble parfaitement logique, à l'exemple de cette comparaison, dont le sens est clair, mais que le narrateur juge nécessaire de développer :

" Ma mère disait le chameau ne voit pas sa bosse . La secrétaire non plus . Elle n'est pas bossue . Mais c'est tout comme . " (88)

D'autre part le narrateur fournit de nombreux détails concernant le chauffeur de l'autobus, alors qu'il apparaîtra, rapidement, que ce n'est qu'un personnage secondaire . Toutefois, il semble qu'au travers du chauffeur de l'autobus, le narrateur peut se définir lui-même : en effet, il nous permet de mieux cerner sa personnalité :

" Le chauffeur de l'autobus n° 21 n'est pas angoissé par l'horaire . La ponctualité n'est pas son souci majeur . Il se plaint de la vie chère . Grâce à lui je me rends compte que la viande n'est plus accessible . " (89)

87. Id. p. 10

88. Ibid. p. 10

89. Ibid. p. 9

Il semble donc que le narrateur n'ait pas de relations sociales et qu'il vive coupé du monde . D'autre part, il a la manie, assez curieuse, de noter, sur des bouts de papier, tout ce qu'il ne veut pas oublier :

" Je suis donc venu en retard . 9h 07 . Je l'ai noté sur un bout de papier . (...) Les employés ont regardé l'horloge quand je suis entré . La secrétaire a même souri . je l'ai écrit aussi sur un autre bout de papier que j'ai mis dans la poche gauche de mon veston . Celui sur lequel j'ai marqué mon retard, dans la poche droite . Comme je consigne tout je n'oublie rien . " (90)

Le peu d'importance de ce qu'il ne veut pas oublier donne le sentiment que le narrateur est maniaque . Et en effet, tous les éléments, relevés jusqu'à présent, confirment cette idée .

Cet incipit n'est donc, pour R. Boudjedra, qu'un moyen d'introduire le personnage principal de L'escargot entêté qui sera en même temps le narrateur . Il permet au lecteur de cerner son " caractère " . R. Boudjedra le présente de manière anodine, mais ce premier chapitre est primordial pour la suite du récit.

Les trois derniers textes observés répondent aux caractéristiques de l'incipit traditionnel : leurs narrateurs respectifs guident le lecteur pas à pas dans le récit . Au contraire, les premiers textes maghrébins étudiés laissaient une certaine liberté au lecteur et ne le menaient pas rapidement au coeur de l'action . Celui-ci doit lui-même participer au récit pour y pénétrer . Il doit faire l'effort qui le mènera vers le texte .

⁹⁰. Ibid. p. 10

Si nous considérons ces éléments, La répudiation de R. Boudjedra fait alors partie des deux catégories observées . En effet, son incipit est à la fois général et particulier : général puisqu'il invite à l'écoute du récit de l'enfance du jeune Rachid, particulier dans la mesure où il dévoile les conflits qui existent entre Rachid et Céline, et certaines conséquences de l'enfance qu'a vécue le jeune homme . Cette ambivalence ne conduit qu'à susciter la curiosité du lecteur, comme nous l'avons déjà observé dans les textes de la première catégorie . Ceux du deuxième groupe attisent également la curiosité du lecteur mais de façon différente, plus brutale .

Un art de conter propre à la culture arabe, un substrat traditionnel propre au Maghreb n'affecte pas de manière déterminante ce premier contact écrit avec le lecteur, sauf, exceptionnellement, dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun en 1987 .

Les exemples, pris au Sud du Sahara, permettront-ils des observations, des analyses différentes ?

1.2.2. Les textes d'Afrique sub-saharienne .

Comme nous l'avons précisé précédemment, nous entendons par incipit, les quelques premières pages qui permettent l'ouverture du roman . Parfois cet incipit est clairement délimité par la structure du texte . C'est le cas du Cercle des tropiques d'Alioum Fantouré qui isole

le premier mouvement de son roman par un espace blanc . De même, Calixthe Beyala ouvre C'est le soleil qui m'a brûlée, par deux voies : un premier texte en italique, qui précède le reste du roman et qui semble se suffire à lui même, et le début du chapitre qui introduit le lecteur dans l'action . Ces deux textes sont séparés par une page blanche . En ce qui concerne les deux romans d'Ahmadou Kourouma, Les soleils des indépendances et Monnè, outrages et défis, nous avons limité l'incipit au premier chapitre, car il était difficile de faire autrement étant donné l'intensité de ces ouvertures . Pour L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane, nous nous sommes attachée aux cinq premières pages, qui constituent un ensemble dans le premier chapitre .

L'étude de ces différents incipit montre que certains d'entre eux sont proches par leur composition, aussi les étudierons-nous en soulignant ces points communs . L'incipit du Cercle des tropiques et la première ouverture de C'est le soleil qui m'a brûlée se rapprochent par leur caractère général .

1.2.2.1. Les incipit généraux.

Le cercle des tropiques est relaté à la première personne ; malgré cet élément, l'ouverture de ce roman a un caractère général dans la mesure où aucun renseignement n'est fourni concernant les personnages, le moment auquel l'action se passe, les thèmes qui seront traités dans le récit . Tous ces éléments permettent habituellement au lecteur de se familiariser avec un

texte nouveau . Dans celui-ci, seuls deux mots, relevés dans le cours du développement, donnent une indication sur la situation géographique de l'action : " singe " et "tam-tam " (⁹¹) . Avant leur apparition, il était difficile de déceler où l'action se passait .

A la lecture de cette ouverture du Cercle des tropiques, il apparaît que l'auteur a choisi d'introduire son texte différemment : en effet, au lieu d'amener directement le lecteur au coeur de l'action, il préfère lui faire découvrir une scène dans laquelle chaque facteur sera symbolique et aura un sens pour la suite du roman . La scène retenue par A. Fantouré est celle d'un homme travaillant la terre . Ce travail est pénible et fatigant pour l'homme . Aucun élément naturel ne vient à son aide, au contraire :

" Le soleil chauffait à blanc, nous brûlait le corps; persévérants dans leur tyrannie, ses rayons devenaient un calvaire (...) Il fallait que le labour soit terminé avant les premières grandes pluies . "
(⁹²)

Symboliquement ce travail est l'un des premier qui mène de l'homme vivant seul vers l'homme organisé en société . D'autre part, par l'image des labours, A. Fantouré présente le travail dans son sens originel de "labor": la peine . Par cette scène symbolique, cet incipit donne une image forte de la vie des hommes où la souffrance est toujours présente :

" Je haletais, mesurais mètre après mètre ma progression, calculais la position du soleil,

⁹¹. Le cercle des tropiques, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 12

⁹². Id. p. 11

inventoriais les douloureuses boursouflures de mes paumes teintées de sang . " (93)

Des termes comme " douloureuses boursouflures " ou "sang" confèrent au récit une certaine tristesse . Cependant un élément positif apparaît au travers de ce texte : l'union des hommes pour lutter . Dès le premier paragraphe, elle apparaît :

" Le premier sillon . Un creux laborieux tranché dans la terre . L'un après l'autre parallèlement soudés, ils se multipliaient jusqu'à se confondre avec ceux de mes voisins . " (94)

Cette entraide entre les hommes apparaît dans le mot "voisin" . Elle s'inscrit également, dans le cours du récit, dans le passage du "je" singulier au "nous" pluriel :

" Pendant la période de germination, je fis partie du groupe de garde . Nous arrivions avant le lever du jour et rejoignons le hameau tard dans la nuit . " (95)

La formation du groupe devrait permettre une lutte plus efficace . Cependant, les résultats n'étant pas apparents, l'homme retourne à sa solitude . C'est ainsi que se conclut cet incipit :

" Nous avons perdu nos dernières économies . Peu de temps après, abandonnant tout espoir, je prenais congé de mes compagnons . " (96)

Cette scène présente un rythme cyclique . Tout d'abord par sa structure : l'homme est seul pour lutter contre la nature et les éléments, puis il s'associe à d'autres et ensemble ils se regroupent pour mieux mener cette lutte,

93. Ibid. p. 11

94. Ibid. p. 11

95. Ibid. p. 12

96. Ibid. p. 16

enfin, comme les résultats ne sont pas satisfaisants, il retourne à sa solitude . La vie commence donc et finit par l'évocation de la solitude de l'homme .

Le rythme cyclique apparaît également dans le thème choisi pour symboliser cette idée : les labours. Ils ne sont qu'un éternel recommencement . Quels que soient les résultats, chaque année le laboureur doit refaire son travail . Il revient donc toujours à son point de départ. Cette scène semble bien être le symbole des différentes étapes de la vie du héros d'A. Fantouré : en effet, ce personnage principal devra, à de nombreuses reprises recommencer tout à zéro, après beaucoup d'échecs . L'image du cercle sera donc prédominante dans ce texte où elle apparaît déjà dans le titre . Alioum Fantouré a donc choisi de placer son incipit du Cercle des tropiques sous un patronage symbolique : par son unité, ce passage constitue un ensemble qui pourrait être extrait du reste du récit . Aucun facteur concret ne le rend nécessaire au texte qui va suivre .

La première ouverture de C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala pourrait être placée sous le même signe . En effet, ce passage est extérieur au récit lui-même mais il constitue, en fait, une sorte de résumé de ce qui apparaîtra dans le roman . En effet, bien que le premier paragraphe de ce texte ait un caractère très général et imprécis, les autres paragraphes, et particulièrement le deuxième, entraînent le lecteur dans

ce qui sera le coeur de l'action . Observons ceci plus attentivement .

Le premier paragraphe marque une certaine distance par rapport au reste du texte : tout d'abord, parce qu'il est isolé par un espace blanc, puis parce qu'il est encadré par des guillemets, ce qui montre qu'il reproduit les propos d'une personne, qui est représentée par le pronom personnel " nous " . Le locuteur n'étant pas clairement désigné, cela confère au paragraphe un caractère impersonnel qui sera accentué par une certaine imprécision . En effet, le premier terme " ici ", qui ne renvoie à rien de connu par le lecteur, souligne cette imprécision . Cet adverbe de lieu ne permet pas de déterminer de quel endroit il s'agit . De même l'emploi de pronoms personnels, dont les sujets qu'ils représentent ne sont pas clairement établis, souligne le caractère d'impersonnalité du paragraphe :

" Ici il y a un creux, il y a le vide, il y a le drame . Il est extérieur à nous, il court vers des dimensions qui nous échappent . Il est comme le souffle de la mort . " (97) .

Ces phrases qui sont très symboliques ne deviennent claires qu'après la lecture de l'ensemble du roman .

Le deuxième paragraphe de cette première ouverture semble se rapprocher de l'incipit traditionnel . En effet, des personnages sont dévoilés : tout d'abord, le narrateur, " je " dont il apparaît au troisième paragraphe qu'il s'agit d'une femme : " J'étais la seule

⁹⁷. C'est le soleil qui m'a brûlée, Paris, Stock, 1987, p. 5

à comprendre son désarroi " (98) . C'est là la seule indication donnée à son sujet . C'est ensuite le personnage d'Ateba qui est décrit durant tout le paragraphe . L'importance qui lui est accordée montre combien ce personnage sera primordial dans le cours du récit . D'autres personnes sont nommées et qualifiées par leur fonction : " Combi la voisine " (99), " Ada sa tante " (100) . Ce deuxième paragraphe résume également les thèmes qui seront abordés dans le roman :

" Et tous les jours, (...) Ateba recevait sa dose d'ordres thérapeutiques qu'Ada sa tante lui administrait . Sa tante clamait qu'à les suivre elle aboutirait (...) Ateba se tenait immobile, les bras croisés, le regard couché ailleurs, elle l'écoutait ou feignait de l'écouter . Elle marchait raide . Ada en était fière . " (101)

Le deuxième paragraphe est le résumé de faits, alors que le troisième veut donner au lecteur le véritable sens de ces éléments :

" Mais Moi, Moi dont les ténèbres avaient rendu la présence aussi invisible que l'invisible, je savais que la bouche mentait, je savais que (...) Car tous ignoraient que derrière la jeune fille de dix-neuf ans (...) trottinait l'ombre de la femme... " (102)

Dans le troisième paragraphe, le narrateur va plus loin en donnant le véritable sens du personnage d'Ateba . Alors que le quatrième et dernier paragraphe lui permet d'exprimer son désir de raconter : " J'ai envie de parler... J'ai terriblement envie de parler " (103) .

98. Id. p. 6

99. Ibid. p. 5

100. Ibid. p. 6

101. Ibid. p. 6

102. Ibid. p. 6

103. Ibid. p. 7

Ce premier incipit de C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala se présente donc bien comme un préambule qui annonce le récit . Il explique les raisons pour lesquelles le récit est fait . Il donne une connaissance différente : ce sont les désirs et les aspirations de la femme qui y apparaissent . Il constitue également une sorte de résumé des différentes étapes . Ce texte est à la première personne, ce qui personnalise le narrateur qui dans la suite du récit apparaît épisodiquement, puisqu'il s'agit alors d'un récit à la troisième personne. Il conviendrait, certainement, de rappeler le début de La répudiation de R. Boudjedra, différent, certes, mais qui, pourtant, présente les mêmes caractéristiques .

Les deux incipit du Cercle des tropiques et de C'est le soleil qui m'a brûlée, que nous avons observés précédemment, abordent le récit différemment, bien que tous les deux aient été considérés comme généraux . Ils sont proches par le symbolisme qu'ils expriment; cependant, celui de C'est le soleil qui m'a brûlée se rapproche de l'incipit particulier dans la mesure où il nomme les personnages principaux . Cet aspect nous permet une transition vers l'étude d'incipit auxquels nous reconnâtrons le caractère particulier de manière dominante .

1.2.2.2. Les incipit particuliers

Ces incipit sont caractérisés par le fait qu'ils introduisent directement le lecteur dans l'action du roman au travers d'une scène très précise . Le narrateur crée un espace temporel dans lequel il fait évoluer ses personnages ce qui oblige le lecteur à accepter cet espace, bien que celui-ci ne renvoie pas toujours à un moment précis . Dans L'aventure ambiguë, Cheikh Hamidou Kane limite cet espace temporel à l'expression " ce jour-là " . Quant à Ahmadou Kourouma, il introduit Les soleils des indépendances par " Il y avait une semaine ", et Monnè, outrages et défis par " Déjà " . Pour C. Beyala dans le deuxième texte qui ouvre C'est le soleil qui m'a brûlée, c'est beaucoup plus le lieu que le moment qui est mis en relief : le long passage dans lequel le personnage, J. Zepp, tente de se faire conduire au "Q. G." le montre :

" ' Au Q. G., s'il vous plaît .
 -- Bad luck ! s'exclame le chauffeur indigné . Tu as vu mon taxi ? Aller dans un trou pareil ? Jamais ! ' Il démarre en trombe . (...)
 "Je vais au Q. G.
 -- T'es malade ou quoi ?
 -- Je vais au Q. G.
 -- Fais toi porter par ta maman .
 --Je vais au Q. G.
 -- Pourquoi pas à Paris . ' " (104)

Mais beaucoup plus que par ces indications temporelles ou spatiales, ces incipit se caractérisent par la présence, dès les premières phrases, des personnages principaux .

1.2.2.2.1. Les personnages .

¹⁰⁴. Ibid. p. 10

Dans L'aventure ambiguë, les personnages apparaissent dès les deux premières phrases qui constituent le premier paragraphe et qui résument la scène qui sera développée dans les paragraphes suivants : " Ce jour-là, Tierno l'avait encore battu . Cependant Samba Diallo savait son verset " (105). Dans Monnè, outrages et défis, le nom du roi Djigui est annoncé dès le premier paragraphe

" ' Du sang ! encore du sang ! Des sacrifices ! encore des sacrifices ! ' commandait toujours le roi Djigui . " (106)

Dans les deux textes cités, rien ne précise que ces personnages sont au centre du récit, mais nous remarquerons que les deux auteurs ont jugé nécessaire de les nommer rapidement .

Au contraire, dans les autres romans, ce sont les personnages secondaires qui apparaissent au début du récit . C'est le cas dans C'est le soleil qui m'a brûlée, qui présente le personnage de Jean Zepp lequel centralise l'attention dans les premières pages mais n'est en fait qu'un personnage secondaire . Cependant celui-ci est également important dans la mesure où il constitue le prétexte pour faire connaître au lecteur les habitants du "Q. G." et plus particulièrement Ateba et sa tante . C'est par lui que C. Beyala a choisi de faire découvrir le lieu dans lequel va se dérouler le récit, de faire connaître la mauvaise réputation de ce quartier ainsi que les aspirations des habitants que le personnage secondaire représente . Cependant dans les premières

¹⁰⁵. L'aventure ambiguë, Paris, Julliard, 1961, p. 13

¹⁰⁶. Monnè, outrages et défis, Paris, Seuil, 1990, p. 13

phrases du roman il est difficile de discerner s'il s'agit véritablement d'un personnage important, d'autant plus que la narratrice le décrit de manière à nous laisser le croire :

" Jean Zepp dévale quatre à quatre les escaliers de la scierie . Il traverse au pas de course le grand portail de fer forgé, se précipite dans la rue est hèle un taxi . " (107)

Toutes les précisions apportées dès les premières phrases, au portrait de Jean Zepp, par l'emploi d'articles définis, laissent penser qu'il s'agit d'un personnage primordial . Aussi le lecteur focalise son attention sur lui . D'autant plus que le passage du personnage de Jean Zepp à celui d'Ateba se fait lentement, aussi, le lecteur n'est-il pas étonné lorsque tout l'intérêt est placé sur Ateba : le lecteur accepte ce changement car il connaît déjà Ateba . Ainsi par ce personnage secondaire, l'auteur amène ingénieusement le lecteur à accepter la présence des personnages qui seront au centre de sa narration .

Ahmadou Kourouma utilise le même procédé dans son premier roman Les soleils des indépendances . En effet, il commence par décrire les funérailles de Koné Ibrahima, personnage dont la seule fonction est d'être mort, qui n'a aucun intérêt pour le récit, si ce n'est que par lui le narrateur va introduire le personnage central du roman. Par les obsèques de Koné Ibrahima, le narrateur donne un exemple de ce qu'est la vie de Fama, personnage principal . Celui-ci est annoncé par une longue

¹⁰⁷. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 9

énonciation de tous ses titres, ce qui, au premier abord, semble très élogieux, mais qui en fait, s'avère ironique par la dernière phrase :

" Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère, était un " vautour " . Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes . " (108)

Cependant dans ce texte, il est clair que Koné Ibrahima n'est qu'un prétexte pour introduire le personnage de Fama . En effet, la structure de cet incipit est très rigoureuse : à partir d'une assemblée, le narrateur choisit une personne qui va être au centre de son récit . Il centralise donc progressivement le texte autour de Fama . Ce procédé vient certainement du cinéma .

Donc par des procédés divers, ces différents incipit présentent les personnages principaux d'un récit et en font un portrait .

Cheikh Hamidou Kane, dans L'aventure ambiguë, introduit le portrait de Samba Diallo et de Tierno rapidement après le début du récit . Il les amène d'abord par l'indication du rôle que tient chacun des deux personnages . C'est ainsi qu'après le premier paragraphe, dans lequel apparaissent les noms des personnages, sont indiquées, dans le deuxième paragraphe, leurs fonctions :

" Il avait saisi Samba Diallo au gras de la cuisse, l'avait pincé du pouce et de l'index, longuement . Le petit enfant avait haleté sous la douleur (...) La rage du maître monta d'un degré." (109)

108. Les soleils des indépendances, Paris, Seuil, 1970, p. 9

109. L'aventure ambiguë, p. 13

Pour mieux souligner le jeune âge de Samba Diallo, celui-ci est par la suite qualifié de garçonnet :

" Le garçonnet, bien qu'il eût fréquemment subi ce châtement, ne put s'empêcher de pousser un léger gémissement . " (110)

Outre ces indications, données au début du récit, le narrateur consacre une large partie de ce premier chapitre à présenter et à décrire ces personnages principaux . C'est tout d'abord Samba Diallo qui est décrit au travers du regard du maître . C'est principalement un portrait moral que fait Tierno de son disciple :

" Quelle intelligence et quel miracle ! Cet enfant, véritablement, était un don de Dieu . Depuis quarante ans qu'il s'était voué à la tâche, combien méritoire, d'ouvrir à Dieu l'intelligence des fils de l'homme, le maître n'en avait jamais rencontré, qui autant que ce garçon et par toutes ses dispositions, attendit Dieu d'une telle âme." (111)

De même Samba Diallo dépeint le maître avec autant d'admiration :

" Mais il (l'enfant) ne bougeait pas, absorbé dans l'examen du maître qu'il voyait maintenant de profil." (112)

C'est tout d'abord un portrait physique qui est dépeint mais rapidement ce sont les occupations et les aspirations qui sont décrites :

" Les seuls moments d'enthousiasme qu'on pouvait lui voir étaient ceux pendant lesquels, plongé dans ses méditations mystiques, ou écoutant réciter la Parole de Dieu, il se dressait tout tendu et semblait s'exhausser du sol . " (113)

110. Id. p. 13

111. Ibid. p. 15

112. Ibid. p. 16

113. Ibid. p. 17

Les premières pages de L'aventure ambiguë sont donc consacrées à la présentation des personnages qui seront au centre de l'action . Ces descriptions nous rappellent le procédé "balzacien" .

Les autres textes de notre corpus sont moins réguliers en ce qui concerne le portrait de leurs personnages . En effet, contrairement à C. H. Kane, ses confrères ne consacrent pas une partie déterminée au portrait des personnages . Quelques bribes de description sont données tout au long des premiers chapitres, mais c'est rarement le portrait physique qui importe aux auteurs .

A. Kourouma, dans ses deux romans, n'indique que les éléments qui sont nécessaires à la compréhension du texte. Fama, dans Les soleils des indépendances n'est défini que par quelques lignes qui permettent au lecteur de mieux comprendre la déchéance du personnage :

" Lui Fama, né dans l'or et le manger, l'honneur et les femmes ! Eduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres, et coucher sa favorite parmi cent épouses ! Qu'était-il devenu ? Un charognard ... " (114)

Il en est de même en ce qui concerne le portrait du roi Djigui dans Monnè, outrages et défis deux décennies plus tard . La description du roi est liée à celle des événements . C'est donc principalement son caractère qui apparaît :

" Djigui n'était pas seulement façonné avec de la bonne argile, il était aussi franc, charitable et

¹¹⁴. Les soleils des indépendances, p. 10

matineux . Des qualités qui ne trahissent jamais ! "
(¹¹⁵)

Ces indications s'intègrent parfaitement au cours du récit ce qui atténue le sentiment de partie bien délimitée . Au contraire, le portrait fait alors complètement partie du récit .

Calixthe Beyala a tracé le portrait de Jean Zepp dans le même sens qu'A. Kourouma . En effet, il ne s'agit ni d'un portrait physique ni d'un portrait moral . Ce sont beaucoup plus les aspirations et les espoirs de Jean Zepp qu'elle tente de mettre en avant. Ceci permet de présenter l'habitant type du "Q. G." :

" Et devant Jean il y a la route du Nord . Il la prendra comme Jacques, Paul, Isidore, Essamé, Abaga et bien d'autres avant eux . " (¹¹⁶)

Ce portrait montre tout ce que Jean n'est pas et il est en même temps l'occasion, pour la narratrice, de critiquer le monde occidental qu'elle présente sous des clichés : une maison " somptueuse ", une "gâ", "des robes 'Marçon Griffel' ". Dans ce dernier exemple, nous remarquerons l'inversion des dernières syllabes, ce qui crée une nouvelle marque, mais l'authentique reste toujours présente dans l'esprit du lecteur : Marcel Griffon . Ce portrait s'éloigne donc de celui plus classique de C. H. Kane, bien que tous les deux, chacun à leur manière, introduisent les thèmes qui seront au centre du récit .

1.2.2.2.2. Les thèmes .

¹¹⁵. Monnè, outrages et défis, p. 17

¹¹⁶. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 11

Des thèmes communs apparaissent dans les différents textes . En effet, Cheikh Hamidou Kane et Ahmadou Kourouma consacrent une partie de leurs incipit à la religion . Ce sujet est cependant abordé différemment par les deux auteurs . C. H. Kane insiste sur l'attention qui doit être portée à la religion, en présentant le personnage du maître comme étant intransigeant à ce sujet :

" -- Sois précis en répétant la Parole de ton Seigneur ... Il t'a fait la grâce de descendre Son Verbe jusqu'à toi . Ces paroles, le Maître du Monde les a véritablement prononcées . Et toi, misérable moisissure de la terre, quand tu as l'honneur de les répéter après lui, tu te négliges au point de les profaner . Tu mérites qu'on te coupe mille fois la langue . " (117)

Cependant cette intransigeance a pour but que la religion soit bien acquise par l'enfant . Ce souci d'une image positive apparaît également dans les romans d'Ahmadou Kourouma . Elle s'inscrit, tout d'abord, dans Les soleils des indépendances, sous la forme de la mort dont seul l'aspect positif est retenu; la mort n'est pas une fin dans la mesure où il existe la réincarnation :

" Puis l'ombre est repartie définitivement . Elle a marché jusqu'au terroir malinké où elle ferait le bonheur d'une mère en se réincarnant dans un bébé malinké . " (118)

Cet aspect positif est également souligné par la bonne organisation des funérailles :

" Parce que l'ombre veillait, comptait, remerciait, l'enterrement a été conduit pieusement, les funérailles sanctifiées avec prodigalité . Les amis, les parents et même de simples passants déposèrent

117. L'aventure ambiguë, p. 14

118. Les soleils des indépendances, p. 8

des offrandes et sacrifices qui furent repartagés et attribués aux venus et aux grandes familles malinké de la capitale . " (119)

L'aspect bénéfique réapparaît également dans Monnè, outrages et défis, dans lequel la religion permet de vaincre tout ce qui est négatif . En effet, elle seule, accordera la pérennité au peuple de Soba :

" ' Puisque les mânes des aïeux se montrent incapables de nous accorder ce que nous voulons, demandons-le à Allah . J'ordonne à tous de prier le Tout-Puissant . Il accordera la pérennité où nous mourrons tous de prière . " (...) Quelques instants avant les premiers chants du coq, Djigui et plusieurs savants marabouts entendirent distinctement : " La pérennité est acquise ... ' " (120)

Ce thème de la religion, qui est présent dans les incipit de trois romans, montre combien elle sera importante dans le cours du récit . L'incipit souligne également une certaine croyance religieuse des auteurs que nous ne retrouvons pas dans le texte de C. Beyala . Nous aurons à analyser ces prises de position profondes dans la troisième partie de notre travail . Cependant le thème religieux n'est pas unique dans ces textes, aussi observons celui qui sera au centre de chacun des romans .

Cheikh Hamidou Kane fait part de ce thème central par une incertitude du maître :

" Depuis quarante ans qu'il s'était voué à la tâche, combien méritoire, d'ouvrir à Dieu l'intelligence des fils de l'homme, le maître n'en avait jamais rencontré qui, autant que ce garçon et par toutes ses dispositions, attendît Dieu d'une telle âme . Tant qu'il vivra avec Dieu, cet enfant, ainsi que l'homme qu'il deviendra, pourra prétendre -- le maître en était convaincu-- aux niveaux les plus élevés de la grandeur humaine. Mais inversement la moindre

119. Id. p. 9

120. Monnè, outrages et défis, p. 15

éclipse... Mais à Dieu ne plaise, le maître chassait cette éventualité de toute la force de sa foi ." (121)

Ainsi sans vraiment insister, le narrateur introduit le thème central de L'aventure ambiguë qui est "l'éclipse de l'Islam " . Il suscite l'intérêt du lecteur par l'emploi des points de suspensions . Ceux-ci semblent sous-entendre que la question sera développée par la suite .

Ahmadou Kourouma, dans ses deux romans, lie le thème central aux personnages, aussi dès l'introduction de Fama ou du roi Djigui, le sujet qui sera au centre du roman apparaît : dans Les soleils des indépendances, c'est toute la différence de vie qui existe depuis les indépendances qui sera au centre du roman :

" Si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances (les soleils des indépendances, disent les Malinkés), je vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère . " (122)

En ce qui concerne Monnè, outrages et défis, le thème central n'est pas explicitement établi, cependant il est clair que c'est l'histoire du roi Djigui qui va être relatée en relation avec l'occupation coloniale . Alors que les griots n'avaient prédit aucun "monnè", à la fin du chapitre, arrive un messager qui annonce un malheur :

" -- Pendant huit soleils et soirs j'ai voyagé pour vous annoncer que les Toubabs de " Fadarba " descendent vers le sud (Par " Fadarba " il fallait entendre Faidherbe, le général français qui conduit le Sénégal .) " (123)

C'est ce malheur qui sera au centre du récit : la colonisation par les Français des terres d'Afrique .

121. L'aventure ambiguë, p. 16

122. Les soleils des indépendances, p. 8

123. Monnè, outrages et défis, p. 19

Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, le sujet du roman s'inscrit dès la rencontre de Jean Zepp et d'Ateba: l'affrontement de l'homme et de la femme . Il s'agit au début du roman d'une lutte verbale :

" Soudain, Ateba relève la tête et le regarde . Moi je savais que tout se déroulerait conformément aux prévisions des astres, qui connaissaient l'origine de la femme et la provenance de l'homme. Je savais qu'elle lèverait la tête et clamerait son désir de parler, afin que les mots obscurs dans leur clarté deviennent lumière dans leurs lumières . Je savais qu'elle voulait parler ainsi afin que l'homme se découvre dans la forme limitée de ses vérités . "

(124)

Il apparaît donc une certaine diversité des thèmes qui sont liés aux personnalités des auteurs et à l'époque à laquelle les textes ont été écrits . Chacun reproduit les inquiétudes de la société africaine à un moment précis .

Quelles que soient les constantes dans les thèmes, chaque auteur s'exprime dans un ton qui lui est propre, cependant un point commun apparaît dans la plupart des textes : l'oralité.

1.2.2.2.3. Le ton des textes : l'oralité .

Par l'oralité, nous entendons l'introduction de formes du discours oral dans le texte écrit . Ces formes sont particulièrement présentes dans Les soleils des indépendances d'A. Kourouma et C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala .

¹²⁴. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 14

Le premier écrit d'Ahmadou Kourouma est particulièrement original dans la mesure où le texte, bien que complètement en français, est imprégné de la langue, de la culture et de la pensée malinké . Dès la première phrase, le narrateur donne le " ton " :

"Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume ." (125)

Le narrateur crée l'oralité en s'adressant directement au lecteur et en le faisant intervenir dans le récit : "Vous paraissez sceptique ? " (126), " Que voulez-vous ? " (127), " Dites-moi en bon malinké que pouvait-il chercher encore ? " (128) . Ces phrases ont un intérêt phatique . En effet,

" La fonction phatique est la fonction du langage par laquelle l'acte de communication a pour fin d'assurer ou de maintenir le contact avec le locuteur et le destinataire . " (129)

Outre cette introduction du lecteur interpellé, l'oralité est également soulignée par les prises de position du narrateur . Par son intervention dans le récit, le narrateur recrée le ton du palabre africain . En effet, il s'implique complètement dans le récit : " Et bien moi, je vous le jure et j'ajoute... " (130), " Mais attention ! sans que le défunt revive " (131) . Le narrateur marque également sa présence par les nombreux

125. Les soleils des indépendances, p. 7

126. *Id.* p. 7

127. *Ibid.* p. 11

128. *Ibid.* p. 13

129. Dictionnaire de la linguistique, Paris, Larousse, 1973

130. Les soleils des indépendances, p. 7

131. *Id.* p. 8

rappels à Dieu qui ponctuent le texte : " Allah en soit loué! " (132) . Le ton du palabre s'inscrit également dans l'emploi d'un vocabulaire qui est très peu employé et dont l'utilisation crée un caractère particulier : c'est par exemple le terme " funeste " dans l'expression " une funeste nouvelle " (133), l'adjectif "malsain" placé après le nom dans " les orages malsains " (134) ou encore le terme "vilaineries " (135) . Tous ces éléments participent à la reproduction du langage africain .

Cependant, l'oralité est également présente dans l'expression au style indirect libre, au lieu de phrases qui pourraient être au style direct . Cela donne une certaine rapidité au récit qui concourt au ton oral :

" Et dans l'assemblée boubous et nattes bruissaient, on fronçait les visages et on parlait avec de grands gestes . Toujours Fama, toujours des parts insuffisantes, toujours quelque chose ! Les gens en étaient rassasiés . Qu'on le fasse asseoir ! " (136)

L'oralité dans C'est le soleil qui m'a brûlée est différente . En effet, elle apparaît de manière plus classique . Cette oralité se retrouve dans la première ouverture qui constitue, comme nous l'avons indiqué, une sorte de préambule au récit . L'aspect oral apparaît, dans le premier texte, dans la répétition des mêmes termes, ce qui crée un certain rythme oral:

" Mais Moi, Moi dont les ténèbres avaient rendu la présence aussi invisible que l'invisible, je savais que la bouche mentait, je savais que la langue mentait, je savais que même les oreilles qui se

132. Ibid. p. 11

133. Ibid. p. 7

134. Ibid. p. 9

135. Ibid. p. 17

136. Ibid. p. 13

tendaient timidement pour leurs doses de prescriptions mentaient, tous mentaient ... " (137)

D'autre part la typographie de certains mots signale qu'ils sont prononcés différemment des autres : " en un mot je gênaï, j'encombraï " (138) . C'est également la construction symétrique de phrases qui souligne l'oralité:

" J'attendais que vienne à Moi tous les enfants d'Afrique, tous les enfants de l'univers . Je voulais qu'ils sachent comment l'homme pleure au lieu de rire, comment il parle au lieu de chanter... " (139)

Dans la deuxième ouverture, l'oralité est moins apparente, dans la mesure où il s'agit d'un récit à la troisième personne . Cependant dans ce texte aussi, le narrateur participe à la narration ce qui accentue le côté oral du texte " ah ! La ! La! l'homme a de la barbe" (140) . Le rythme de l'oral s'inscrit dans l'emploi de phrases nominales ;

" Il a ouï dire que la gâ la plus platinée du monde n'aime pas la famille ... A moins que ... Pas le temps aujourd'hui . Il y songera un autre jour . " (141)

Dans cet incipit, c'est particulièrement le vocabulaire choisi qui marque l'oralité :

" A jamais inscrite dans ses mémoires de fauché . Cul. Billet . Fesse . Tout diffère de cette crasse quégétiste vidée de tout . " (142)

Ce sont des termes qui ne sont habituellement pas utilisés dans un texte écrit .

137. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 6

138. Id. p. 7

139. Ibid. p. 7

140. Ibid. p. 13

141. Ibid. p. 11

142. Ibid. p. 10

Le corpus africain présente donc des incipit différents par leur structure mais qui ont des points communs . Cheikh Hamidou Kane, dans L'aventure ambiguë, présente un incipit dont la formulation est complètement classique : en effet, à partir d'une scène précise, les personnages sont annoncés ainsi que leurs fonctions et l'objet du récit évoqué . L'atmosphère religieuse du roman est également largement présente . Dans un autre genre, Le cercle des tropiques d'Alioum Fantouré propose également un incipit qui, par la symbolique qu'il contient, semble classique . En effet, l'idée maîtresse du roman s'inscrit dans le passage emblématique qui précède le récit .

Cependant les trois autres textes, Les soleils des indépendances, Monnè, outrages et défis, et C'est le soleil qui m'a brûlée ont une structure qui se rapproche également de l'incipit classique, pourtant ils innovent, soit par le ton utilisé, soit par la manière d'introduire leurs thèmes . En effet, ils ne présentent pas clairement tous les thèmes qui seront abordés mais simplement un premier qui sera ensuite suivi par d'autres .

Si nous comparons les incipit des textes du Maghreb et ceux d'Afrique sub-saharienne, nous constatons que ces derniers sont beaucoup plus classiques : leurs auteurs s'en tiennent, en effet, à une certaine rigueur dans la forme sinon dans l'expression .

Quant aux auteurs maghrébins bien qu'ils innovent pour la plupart, nous retrouvons, dans les textes de la première heure, un certain classicisme dans la mesure où le lecteur est guidé pour bien suivre le récit . Les auteurs plus récents comme Tahar Ben Jelloun créent une écriture nouvelle dans laquelle les règles traditionnelles, sont bannies . Cependant chacun des auteurs, dans son incipit, arrive à capter l'attention du lecteur et à l'amener à poursuivre sa lecture, ce qui est le but recherché .

Il reste à se séparer du lecteur ainsi conquis et captivé durant de longues pages . Il semble qu'achever un récit pose d'autres problèmes à l'écrivain . Le récit s'inscrit tout entier entre l'ouverture et la clôture de l'espace romanesque .

Après avoir étudié les incipit des différents romans, nous nous intéresserons à la manière dont sont clos les textes . En effet, nous avons déterminé l'ambiance, les thèmes qui apparaissent au début du récit . Nous essayerons désormais de vérifier si les "chutes" ont atteint l'objectif que les ouvertures s'étaient proposées.

1.3. L'effet de "chute" .

Nous entendons par "chute", le dernier mouvement du roman, le passage qui clôt l'action qui s'est développée tout au long du texte . Dans le roman traditionnel, cette "chute" tient lieu de dénouement, aussi tenterons-nous de déterminer si tel est le cas en ce qui concerne nos romans et le cas échéant, nous déterminerons le rôle de la "chute" et la raison pour laquelle elle intervient à un moment précis du récit . Nous distinguons la "chute" du dénouement par la manière dont est traitée la fin du roman : en effet, dans un dénouement le sort de chaque personnage est expliqué et réglé, alors que dans une "chute" le sort des personnages et la fin de l'action sont résumés, de façon brève, après une ellipse en quelques mots .

1.3.1. Les textes du Maghreb .

La délimitation de la "chute", comme ce fut le cas pour les incipit, reste très aléatoire, aussi essayerons-nous, dans un premier temps, d'identifier les différents passages que nous considérons comme constituant les "chutes" .

1.3.1.1. Répertoire des divers achèvements .

Certains textes proposent une "chute", spatialement circonscrite dans le roman . Cette limite s'inscrit dans un espace blanc qui isole le dernier passage du reste du texte . C'est le cas du Passé simple de D. Chraïbi dont la "chute" débute page 271 par " Un junker 52 " et finit à la page 273 par l'expression " à bientôt ! " . Dans certains romans, cette limite apparaît dans l'utilisation d'astérisques qui, plus fortement que l'espace blanc, distinguent ce passage du reste du roman. Les astérisques sont utilisés dans Les enfants du nouveau monde d'Assia Djébar et La civilisation, ma mère !... de Driss Chraïbi. Dans le premier roman, cette "chute" débute à la page 217 par " Sur la montagne " et finit par "s'amuser avec les chèvres " à la page 218 . Quant à celui de D. Chraïbi, il commence par " Ma mère a été reçue à ses examens " page 178 et se termine par " sur toute l'étendue de la mer ", page 181 .

Les autres romans proposent un dernier chapitre, dans lequel est incluse la "chute" du texte . Dans ce cas, la délimitation de chaque "chute" dépend de la subjectivité du lecteur, cependant nous avons tenté de la déterminer en conservant une unité de sens . Nous l'avons limitée dans La répudiation de R. Boudjedra aux deux derniers paragraphes, de la page 251 : " En fait l'échec du clan " à la page 252 " il faut encore tenir quelque temps ", car ce chapitre constitue une sorte de synthèse de tout le roman et les deux derniers paragraphes, une conclusion, à la fois du chapitre et du roman .

Dans L'escargot entêté, du même Rachid Boudjedra, la structure du roman suppose le sixième jour comme "chute" de ce récit . Cependant, dans ce chapitre, le dernier paragraphe s'inscrit véritablement comme la "chute", dans la mesure où le narrateur y explique son désir d'interrompre le récit et les raisons pour lesquelles il va le faire, par la phrase suivante :

" Je n'ai pas envie de continuer à raconter ma journée, maintenant qu'elle touche à sa fin et qu'elle s'est dévidée comme une pellicule gélatineuse et grenue à la fois . " (143)

Tahar Ben Jelloun propose dans La nuit sacrée, un dernier chapitre, qui apparaît comme constituant, en entier, la "chute" de ce roman . Il exprime, en effet, un changement dans l'action et permet les retrouvailles des trois protagonistes, retrouvailles qui semblent avoir lieu dans un au-delà . Par contre, dans Harrouda, il semble y avoir une hésitation en ce qui concerne la fin du roman, dans la mesure où l'auteur lui donne deux "chutes" : l'une est constituée par la dernière sous-partie intitulée : " Harrouda, reine trafiquée . " et située de la page 170 à la page 173 . La deuxième "chute" est constituée par le passage intitulé : " note " qui semble faire partie du paratexte, dans la mesure où le narrateur s'y exprime au sujet de la réalité de ce qu'il vient de relater .

Après avoir déterminé les passages que nous considérons comme "chute" des différents romans, nous

¹⁴³. L'escargot entêté, p.145

analyserons leur contenu afin d'en considérer l'objectif et le sens dans l'économie du récit . En effet, la question se pose de savoir pourquoi la "chute" intervient à ce moment du roman et s'il s'agit véritablement d'un dénouement ou simplement d'une interruption du récit

1.3.1.2. Dénouement ou "chute" ?

La raison la plus courante de l'interruption de la narration est une rupture des facteurs qui contribuent à l'existence du roman . Dans les différentes "chutes" sont indiquées ces raisons qui sont l'une des caractéristiques de ces fins de récit . Cette rupture s'exprime différemment suivant le texte . Analysons-la.

Elle se manifeste dans certains romans par le départ du héros . Cette caractéristique apparaît dans les romans de Driss Chraïbi . En effet, dans Le passé simple comme dans La civilisation, ma mère !..., les personnages principaux partent pour la France, qui symbolise le monde occidental et moderne . Ce départ est un prétexte au rassemblement des principaux protagonistes du Passé simple : le jeune Driss, son père et son frère aîné . Il s'agit d'un départ triomphant puisqu'il s'accomplit avec la bénédiction paternelle et après la réussite à l'examen. Cependant l'image présentée tout au long du roman, est à nouveau soulignée ici par le désaccord qui existe entre le jeune Driss et sa famille :

" Ses ultimes recommandations ne sont qu'un bourdonnement . Je ne les entends pas parce que je ne

veux pas les entendre, parce qu'aussi l'avion vrombit sur l'aérodrome . " (144)

Dans La civilisation, ma mère !..., le départ de la mère intervient à la suite d'une décision de celle-ci . Il permet encore une fois, dans ce roman, de montrer les liens étroits qui unissent la mère et le fils . Il renforce l'image de complicité qui unit ces deux êtres .

" Tu comprends, petite mère ? peut-être dans ce monde inconnu vers lequel tu te diriges aurais-tu besoin de moi un jour ... Eh bien ! Tu ne dis rien ? Elle m'a répondu très lentement en détachant les syllabes :
-- Je me doutais bien que tu ferais une bêtise de ce genre . Oui, je suis contente que tu viennes avec moi. " (145)

La rupture s'inscrit, dans La répudiation et L'escargot entêté de R. Boudjedra, par la disparition de facteurs qui favorisaient l'écriture . Dans le dernier mouvement de La répudiation, le narrateur explique la fin de la narration par la disparition d'éléments qui contribuaient véritablement à l'action du roman :

" Depuis cette rupture avec l'amante, il m'arrivait de plus en plus de soliloquer tout haut dans ma cellule provoquant ainsi, sans le vouloir, des cauchemars dans le sommeil de mes gardiens . Ce fut en prison que j'appris la mort de ma mère que je n'avais plus revue depuis mon arrestation, et qui avait traîné une longue maladie chez l'un de ses oncles . C'est là aussi que je fus mis au courant du troisième mariage de mon père ... " (146)

Ces nombreux facteurs ont chacun leur importance : la rupture avec Céline et son départ pour la France constitue un élément primordial dans la mesure où il s'agissait du destinataire privilégié du récit, qui

144. Le passé simple, p. 271

145. La civilisation, ma mère!..., p. 180

146. La répudiation, p. 251

pouvait tout entendre puisqu'il ne fait pas partie de la même culture . Son absence du pays ne peut mener qu'au silence du narrateur . Le décès de la mère, qui était au centre du récit, conduit également au mutisme . Quant au remariage du père, il brise la haine qu'éprouvait le jeune homme envers son père, dans la mesure où celui-ci délaisse sa deuxième épouse comme il l'avait fait avec sa première femme . Ainsi ce n'est pas seulement la mère du jeune homme qui a été bafouée mais au travers d'elle toutes les femmes . La réunion de ces différents facteurs conduit inévitablement à la fin de la narration .

Dans L'escargot entêté, la fin s'inscrit également dans le schéma d'une rupture dans la mesure où le gastéropode, qui hantait le narrateur, est tué par celui-ci . Cette mort semble délivrer le héros : en effet, jusqu'à présent, chaque rencontre du narrateur et de l'escargot montrait la terreur du fonctionnaire face à l'animal, cependant dans le dernier mouvement du roman, celui-ci parvient à se défaire du gastéropode en prenant la décision de le tuer :

" Comme il pleut à torrents, l'autre doit continuer à clapoter dans sa pluie . Grand bien lui fasse . Nous arrivons au terme du mirage . " (147) ,

et en accomplissant cette action :

" J'ai su, tout de suite qu'il était là . Très calmement, je me suis approché de lui . Il fit face . Je l'ai, aussitôt, écrasé avec la semelle de ma chaussure gauche . " (148)

147. L'escargot entêté, p. 147

148. Id. p. 149

Cette "chute" est particulière dans la mesure où le narrateur exprime clairement le désir d'interrompre son récit :

" Je n'ai pas envie de raconter ma journée, maintenant qu'elle touche à sa fin et qu'elle s'est dévidée comme une pellicule gélatineuse et grenue à la fois . " (149)

Les "chutes" des Enfants du nouveau monde d'A. Djébar et de La nuit sacrée de T. Ben Jelloun se caractérisent par un changement du lieu de l'action . Dans le roman d'Assia Djébar, la narration semble avoir accompli une révolution : en effet, au début du récit, les regards des habitants du village, dans lequel a lieu l'action, étaient portés vers la montagne ; à la fin, il y a un retour vers cette même montagne qui accueille de nouveaux résistants :

" Après cette montagne, il y en a une autre, puis une autre, toute une chaîne qui sépare la ville des hautes plaines du sud . Quelque part, dans ces massifs, se trouve le siège de la "wilaya", d'où s'organise le combat pour cette partie de l'Algérie en guerre . La forêt qui l'abrite est impénétrable. L'armée ennemie le sait. Aussi quelquefois, comme par pure conscience, un avion militaire qui passe, fait un détour pour lancer une bombe, une seconde . Puis il s'éloigne . " (150)

Après cette image très sobre de la guerre, la "chute" se poursuit par la description d'un autre monde, qui est constitué par de nombreuses personnes qui ont été évoquées dans le cours du roman et qui sont rejointes par les nouveaux résistants :

" Peu après, du siège de la wilaya, Mahmoud a pris avec lui quelques hommes et ils se sont mis en

149. Ibid. p. 145

150. Les enfants du nouveau monde, p. 217

marche. Ali, le responsable de l'infirmierie, est venu aussi, en cas de blessés . " (151)

D'autre part, cette "chute" rappelle l'importance de l'élément temporel : le texte a débuté au petit matin, le corps du récit décrivait la journée et, la "chute", la nuit qui est la transition vers un nouveau jour . Ainsi le récit entrepris est bouclé et un texte nouveau peut commencer .

Bien que l'élément spatial soit également présent dans la fin du roman de La nuit sacrée, celle-ci est différente de celles que nous venons d'étudier . En effet, tandis que dans le roman d'A. Djébar, le lieu est un facteur réel, il ne semble pas l'être dans le texte de T. Ben Jelloun . La jeune femme décrite rejoint l'Assise et le Consul dans un lieu qui semble très agréable mais qui n'est pas clairement déterminé . Par le calme et la luminosité qui apparaissent dans ce chapitre, en opposition à celui qui le précède, il semble bien qu'il y ait le désir d'atteindre un monde nouveau dans lequel tout irait bien et où tous les hommes seraient en accord. Alors que tout le roman conduisait à la séparation des protagonistes, cette "chute" permet, au contraire, un rapprochement qui est le résultat d'un désir clairement exprimé par tous les personnages, perceptible dans les expressions : "Enfin te voilà ", " Enfin vous voilà " . Elles soulignent également les relations entre les différents êtres : l'Assise a toujours tutoyé Zohra, alors que le Consul l'a toujours vouvoyée .

¹⁵¹. Id. p. 217

Harrouda de T. Ben Jelloun est le seul texte qui ne présente pas une rupture au moment de la "chute" ; en effet, celle-ci achève un rythme cyclique dans la mesure où le dernier mouvement du roman redéfinit la personnalité d'Harrouda, ce qui avait déjà été l'objet du début de la narration :

" Aujourd'hui je voudrais vous parler d'Harrouda, cette femme qui a vécu tous les siècles et connu toutes les métamorphoses . " (152)

Ses différentes fonctions sont détaillées par une liste de toutes ses incarnations :

" Amante du Pape Sylvestre II qu'elle avait séduit dans les labyrinthes de la Karaouiine, elle fut ensuite reine d'un empire sous les mers, plus exactement au fond du Détroit de Gibraltar reine heureuse mère des enfants et des oiseaux colombe au service du combattant Abd El Krim elle revient aujourd'hui interroger le destin interroger le corps la parole" (153)

Par ces différentes transformations, cette femme devient le symbole de toutes les femmes . D'autant plus que sont évoqués des facteurs particulièrement représentatifs des différentes cultures et sociétés . Cependant la rupture intervient dans le dernier passage, intitulé " note " qui semble faire partie du paratexte comme nous le pressentions . En effet, ce mouvement ne correspond pas au ton du reste du récit : l'imaginaire et le fantastique tiennent une large place dans le roman, au contraire dans cette " note " la réalité devient prédominante . Le narrateur précise l'authenticité de certains passages qui deviennent alors des documents véridiques :

152. Harrouda, p. 172

153. Id. p. 172

" L'entretien avec ma mère n'est pas imaginaire . C'est un texte vécu, une coupe opérée dans mon écoute; ce qui n'a pas été sans violence ni sans consentir la sanction qui en découle : une première blessure . " (154)

Dans cette " note ", le narrateur s'implique dans le récit et justifie l'utilisation du fantastique et de l'imaginaire .

La réponse à la question posée au début de ce paragraphe ne peut être faite qu'avec des nuances . En effet, ces fins de romans participent à la fois du dénouement, dans la mesure où le problème posé en début de récit trouve une certaine réponse, mais également de la "chute", car l'explication n'est pas toujours satisfaisante, aussi ces passages annoncent un texte nouveau qui viendra par la suite .

1.3.1.3. Du sens de la " chute " .

Outre la rupture qui caractérise ces "chutes", celles-ci expriment également soit un espoir, soit la promesse d'une action différente dans l'avenir .

L'espoir est transmis dans la dernière phrase des Enfants du nouveau monde, de La civilisation, ma mère!..., et de La nuit sacrée qui montrent la vie sous un jour meilleur . Dans les deux premiers romans cités,

¹⁵⁴. Ibid. p. 175

l'image finale est stéréotypée mais permet de transmettre la quiétude qui est une forme d'espoir :

" Que son rire était cristallin, mon Dieu, répercuté par le hublot ouvert sur toute l'étendue de la mer !" (155) .

La banalité de la "chute" du texte de D. Chraïbi s'inscrit dans l'image de l'étendue de la mer qui est aperçue au travers de la fenêtre, mais également dans l'emploi de l'adjectif " cristallin " . L'image de la fillette, qui malgré la guerre joue avec ses chèvres dans Les enfants du nouveau monde est un cliché dans la mesure où c'est une façon simple de donner le sentiment d'une joie de vivre . D'autre part il s'agit dans les deux romans d'images usées et connues :

" Comme il la contemplait toujours, elle sourit une seconde fois, plus bravement, puis elle s'enfuit en courant : elle s'en allait dans le soleil pour s'amuser avec ses chèvres . " (156)

Cependant grâce au personnage de la fillette, cette image devient celle de l'espoir par l'innocence que symbolisent les enfants .

L'espoir apparaît également dans La nuit sacrée par les derniers mots du Consul qui introduisent une certaine confiance dans l'avenir : " Enfin te voilà !" (157) en indiquant que la jeune femme est attendue .

Dans La répudiation et Le passé simple, la révolte, qui a caractérisé les deux romans, n'a pas abouti, aussi les deux narrateurs font la promesse qu'ils auront une nouvelle révolte dans l'avenir, qui aboutira . Dans Le

155. la civilisation, ma mère !..., p. 181

156. Les enfants du nouveau monde, p. 218

157. La nuit sacrée, p. 189

passé simple, le jeune Driss se promet une insurrection qui sera mieux menée et qui alors réussira :

" Il faut savoir être patient, logique . Je me révolterai demain, voilà tout . Mon père ? Je lui ai donné le change, voilà tout . Je voulais le tuer, je lui ai remis le Luger, il en a déduit tout autre chose qu'une monnaie de singe . Eh ! oui, sacrifier ma reine, le faire échec et mat(...) Moi, j'ai obtenu, docile repentant, qu'il m'envoie en France, d'abord, compte sur tes doigts . Ensuite, il me fournit les subsides, me conduira à un diplôme, à une situation, je reviendrai, accepterai avec reconnaissance (...) la fortune qu'il me destine . Alors, mais seulement alors, je me révolterai . Proprement à coup sûr. " (158)

L'adolescent montre qu'il a acquis une certaine maturité, dans la mesure où il peut attendre l'heure propice pour mener à bien sa prochaine révolte, mais également lorsqu'il reconnaît que le monde vers lequel il va n'est pas totalement positif :

" En France tu as raison, je m'aguerrirai . Puiserai dans les stocks des idées de réformes sociales, de syndicats, d'allocations familiales, de grèves, de terrorisme, n'importe quoi que de digérer la bonne vieille résignation que l'on me sert à qui mieux mieux . " (159)

D. Chraïbi comme R. Boudjedra montrent la même patience du héros qui n'a pas encore remporté de victoire mais qui sait qu'un jour il vaincra . Les romanciers africains sub-sahariens, sont dans la même situation, plus pessimistes, à l'exemple de l'épilogue du Cercle des tropiques d'A. Fantouré où il n'apparaît aucun espoir pour l'avenir . L'optimisme s'exprime dans les deux textes maghrébins précités qui développent une promesse comme dernière phrase : " Quant à toi, Seigneur, je ne

158. Le passé simple, p. 272

159. Id. p. 273

dis pas adieu . Je dis : à bientôt ! " (160) . La promesse est sous-entendue dans La répudiation :

" Mes compagnons, dans les autres cachots, dans les autres cellules, savent que je ne suis pas voué éternellement au délire . Il faut donc tenir encore quelque temps ... " (161)

Les points de suspensions accentuent davantage cette promesse .

Harrouda de T. Ben Jelloun semble participer à la fois de l'espoir et de la promesse . En effet, dans le dernier paragraphe du dernier chapitre, de nombreux conseils sont donnés . Ils semblent s'adresser aux femmes par leur sens, et être le fait de personnes sages envers les jeunes :

" -- Consommez du miel !
 Consommez du miel si vous ne voulez pas devenir des chèvres ...
 une cuillère le matin une cuillère le soir ...
 Tatouez avec du henné un poisson sur chaque fesse .
 Teignez le bout des seins avec le safran de Chine .
 Oignez d'huile d'olive vos cheveux si vous ne voulez pas devenir des tortues .
 Parfumez-vous . " (162)

Ainsi la quiétude s'installe par les relations qui unissent deux générations différentes . La dernière phrase de ce passage semble être la clef de tout le récit: " Levez la main gauche et sachez que tout est mensonge " (163) . En effet, en fermant son texte par cette sentence, qui rappelle et bafoue la fameuse formule employée dans les tribunaux : " Levez la main droite et dites je le jure ", le narrateur place son récit sous le

160. Ibid. p .273

161. La répudiation, p. 252

162. Harrouda, p. 173

163. Id. p. 173

patronage de l'imaginaire et de l'irréalité. La dernière phrase du roman est à nouveau développée dans la " note " qui elle, exprime une promesse pour l'avenir par l'écriture :

" *La prise de parole*, l'initiative du discours (même si elle est provoquée) est un manifeste politique, une réelle contestation de l'immuable . Dans un contexte où la parole est chose courante, le silence peut être une prise de position . Mais dans le contexte précis où la parole n'est jamais donnée, le silence perd de sa qualité . Le mutisme fait corps avec le décor . Il s'installe dans la nature des choses . Chaque société a un écran où apparaissent les signes autorisés . Tout ce qui est en dehors de ces signes est condamné . Pour notre société l'ensemble de ces signes est un Livre . " (164)

Dans L'escargot entêté, seul le rythme cyclique est constaté dans le dernier chapitre, qui se rapproche du premier car on y retrouve les mêmes éléments . Il y apparaît des correspondances : il pleut, la hantise des petits mots est toujours présente :

" Mes notes secrètes sont à l'abri, dans le talon de ma chaussette droite . S'il m'arrivait un accident, personne ne découvrirait cette cachette impossible . J'emporterais mes secrets, mes émois, avec moi . " (165)

Il semble donc que ce texte ne montre aucune évolution.

Ces deux derniers romans restent très énigmatiques car ils n'apportent aucune réponse aux problèmes posés.

Ainsi les " chutes " des textes du Maghreb montrent différentes visions du monde . Elles ne se dirigent pas toutes dans une même direction, chaque auteur exprime son

¹⁶⁴. Ibid. p. 177

¹⁶⁵. L'escargot entêté, p. 148

sentiment, qui pour certains marque une amertume, alors que d'autres traduisent une certaine joie de vivre .

L'étude des textes maghrébins nous amène aux romans de l'Afrique sub-saharienne . Notre objectif sera là encore d'analyser les fins de roman de manière à déterminer si elles ont atteint les objectifs que les narrateurs se sont donnés en début de romans, d'autre part, nous étudierons les points communs qu'ils présentent .

1.3.2. Les romans d'Afrique sub-saharienne .

Dans un premier temps, nous observerons si les différentes "chutes" sont clairement limitées ou si leurs délimitations sont laissées au juste arbitre des lecteurs.

1.3.2.1. Répertoire des différentes " chutes " .

Les romans d'Afrique sub-saharienne, qui composent notre corpus, présentent pour la plupart, des "chutes" clairement déterminées dans l'économie du texte : elles sont, en effet, limitées spatialement, soit par un espace blanc, soit par un astérisque .

Les soleils des indépendances d'A. Kourouma et C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala, isolent, dans le dernier chapitre, la "chute" par un espace blanc . Dans

Le cercle des tropiques d'A. Fantouré, la fin du roman est soulignée par un astérisque . Quant à C. H. Kane, dans L'aventure ambiguë, il a tout simplement placé cette fin sous l'éclairage du dernier chapitre qui lui est entièrement consacré . Il s'agit donc d'un chapitre très court qui clôt le récit. Seul Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma ne présente pas une "chute" clairement limitée, cependant il apparaît un premier mouvement qui relate les événements qui ont lieu après la mort du roi Djigui : " Après l'enterrement (...) mais ne s'était pas relevé " de la page 285 à 287 et les deux derniers paragraphes qui parodient la fin de Candide de Voltaire en reproduisant à la fois le récit et la "moralité" : "Donc Soumaré ... Djigui ... Moussokoro (...) plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux " à la page 287.

Après avoir déterminé les passages que nous considérons comme "chute" nous les analyserons de manière à en observer le sens .

1.3.2.2. Du sens de la " chute " .

Ces cinq romans africains présentent un point commun en ce qui concerne leurs fins . Tous ces textes se ferment sur une mort : celle du héros dans le récit de C. H. Kane et les deux romans d'A. Kourouma, celle de celui qui a fait du mal dans les textes d'A. Fantouré et de C. Beyala . L'aventure ambiguë et Les soleils des indépendances introduisent ce thème de façon originale : ils décrivent le passage du héros, du monde des vivants à

celui des morts, en donnant un aperçu du pays de ces derniers qui semble être un monde meilleur . Les deux narrateurs proposent l'image d'un voyage qui conduit leurs héros vers un pays de paix . Samba Diallo, dans L'aventure ambiguë, est guidé par une voix qui semble venir de l'au-delà et qui sonde les sentiments du jeune homme :

" -- As-tu la paix ?
 -- Je n'ai pas la paix . Je t'ai attendu longtemps.
 -- Tu sais que je suis l'ombre .
 -- J'ai choisi . Je t'ai choisi, mon frère d'ombre et de paix . Je t'attendais .
 -- L'ombre est profonde mais elle est la paix .
 -- Je la veux .
 -- L'apparence et ses reflets brillent et pétillent. Ne regretteras-tu pas l'apparence et ses reflets ?
 -- Je te veux .
 -- Dis, ne regretteras-tu rien ?
 -- Non, je suis las de cette rondeur fermée . Ma pensée toujours me revient, réfléchie par l'apparence, lorsque, pris d'inquiétude, je l'ai jetée comme un tentacule . " (166)

Ayant pris connaissance du désir véritable de Samba Diallo, " l'ombre ", qui semble être une deuxième partie du jeune homme, le conduit alors vers un pays paisible où il retrouvera la quiétude : " Sois attentif, car te voilà arrivé ... Te voilà arrivé . " (167) . Tout doucement se crée une union complète entre l'homme et la mort . Le passage d'un état à l'autre se fait dans la douceur :

" Allons viens . Oublie le reflet . Epands-toi, tu es ouverture . Vois comme l'apparence craque et cède, vois ! " (168).

¹⁶⁶. L'aventure ambiguë, p. 188

¹⁶⁷. Id. p. 190

¹⁶⁸. Ibid. p. 189

Dans Les soleils des indépendances, le guide de Fama est un cheval blanc, ce qui est symbolique, non seulement par la couleur blanche, qui représente la pureté et le deuil dans la religion musulmane, mais également par l'animal, qui est sacralisé dans le Coran : " Fama sur un coursier blanc qui galope, trotte, sautille et caracole" ⁽¹⁶⁹⁾ . D'autre part ce voyage semble s'accomplir dans la gaîté par l'emploi du verbe " caracoler " . Cependant ce périple se déroule dans la solitude puisque Fama se retrouve isolé :

" Mais Fama se retourne, son escorte s'est évanouie . Où ont-ils disparu, mes suivants ? proteste t-il . Il est seul, il sent la solitude venir, elle assaille, pénètre dans son nez qui souffle un nuage de fumée..." ⁽¹⁷⁰⁾

Fama découvre alors le pays de la mort qui, par sa description, semble être très agréable et doux :

" ... et la rencontre d'un sous-bois frais et doux, et les sables menus et fins, et tout se fond et coule doucement et calmement, Fama coule, il veut tenter un petit effort . " ⁽¹⁷¹⁾

Ainsi le pays de la mort est souvent représenté par un site naturel très accueillant . C. H. Kane approfondit cette idée en accordant à ce paysage naturel, une caractéristique supplémentaire, par la représentation d'une vue marine :

" La mer ! Voici la mer ! Salut à toi, sagesse retrouvée, ma victoire ! La limpidité de ton flot est attente de mon regard . Je te regarde, et tu durcis dans l'Etre . Je n'ai pas de limite . Mer, la limpidité de ton flot est attente de mon regard . Je

¹⁶⁹. Les soleils des indépendances, p. 204

¹⁷⁰. Id. p. 204

¹⁷¹. Ibid. p. 205

te regarde, et tu reluis, sans limites . Je te veux pour l'éternité . " (172)

Ainsi C. H. Kane ramène l'homme vers son origine première que constitue l'élément liquide : en effet, il est bien connu que l'élément premier de l'homme au niveau mythique est la mer, d'autre part, l'élément liquide est primordial lors de la gestation de l'enfant . Ainsi, en introduisant ce paysage marin, le narrateur suggère qu'après la mort l'homme retourne vers son point de départ .

Dans Monnè, outrages et défis, A. Kourouma introduit, dans le dernier chapitre, la mort du roi Djigui, cependant la " chute " du roman est constituée par une description des événements qui ont lieu après le décès du roi . Ce passage est un plaidoyer contre ce qui ne fonctionne pas dans les pays africains et dont l'origine serait la colonisation . Ainsi la mort de Djigui et des anciens de Soba : l'interprète Soumaré et Moussokoro montrent une rupture avec le monde ancien . C'est alors une période de " monnew " qui va sévir, pendant laquelle rien ne sera positif . Cette partie constitue la première fin de cette "chute" . La suite exprime une certaine amertume :

" La Négritie et la vie continuèrent après ce monde, ces hommes . Nous attendaient le long de notre dur chemin : les indépendances politiques, le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation, les *pronunciamientos* dérisoires, la révolution (...) et aussi le combat contre la sécheresse et la famine, la guerre et la corruption (...) salmigondis de slogans qui a force d'être galvaudés nous ont rendus sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles,

172. L'aventure ambiguë, p. 191

aphones, bref plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux . " (173)

La moralité de ce roman est ici exprimée .

Dans Le cercle des tropiques et C'est le soleil qui m'a brûlée, A. Fantouré et C. Beyala ont introduit le thème de la mort au travers de personnages qui ont fait du mal . Contrairement aux auteurs des premiers romans, il semble que ceux-ci montrent la mort comme une punition. C'est le chef de l'état des Marigots du Sud qui est mort dans le roman d'Alioum Fantouré . Ce décès intervient avant la "chute" du récit qui relate le nouveau jour qui se lève sur les Marigots du Sud . Le lendemain du décès toutes les communautés religieuses se rassemblent :

" A l'aube, Monseigneur Jean-Jacques Na fit sonner le glas, le son funèbre de la cathédrale Sainte-Tolérance des Marigots du Sud sortait peu à peu les humains de leur sommeil, de leurs cauchemars . A la grande mosquée de Porte Océane, un muezzin, du haut de son minaret, appelait les fidèles à la prière . " (174)

Mêmes les habitants des Marigots du Sud qui ne sont attachés à aucune de ces religions, ressentent le besoin de se manifester :

" Au loin dans la nuit, le coeur des Marigots du Sud se mettait à battre, le son des tam-tams résonnait de plus en plus fort, de plus en plus envoûtant . " (175)

Les jours meilleurs à venir sont symbolisés par le soleil qui éclaire le ciel : " L'aurore éclatée livrait un passage au jour, au soleil " (176) . Ainsi le décès de

173. Monnè, outrages et défis, p. 287

174. Le cercle des tropiques, p. 310

175. Id. p. 310

176. Ibid. p. 310

Baré Koulé est l'occasion pour le pays de sortir de sa prostration, aussi il peut être considéré comme un événement positif pour l'état . Un sentiment d'espoir pour l'avenir, qui rassemble les différentes communautés, est exprimé dans le dernier paragraphe du roman :

" Un sentiment depuis longtemps perdu en moi, celui-là même que j'avais appris à oublier, avait refait surface, pareille à l'étoile du matin sa lumière m'éclairait de l'intérieur . Ce sentiment si torturé, si lapidé depuis des années, osait soudain murmurer son nom, il murmurait : Espérance . " (177)

La liberté donne donc beaucoup d'espoir aux hommes, mais le doute persiste, marqué par les derniers mots du paragraphe : " Et pourtant ... " (178) qui seront suivis par un épilogue négatif .

Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, l'homme, représentant de la gent masculine, est décrit comme un personnage négatif, aussi est-ce lui qui subira la "punition " de la mort . Après le décès d'Irène, Ateba désire venger son amie en s'attaquant à un élément masculin car elle considère que l'homme est à l'origine de la mort de la jeune femme . Elle rencontre un homme qu'elle prend comme bouc émissaire . Une scène sexuelle violente a lieu entre eux, Ateba ne peut supporter cette violence que lui fait subir l'homme aussi se révolte-t-elle et désire se venger : elle tue son adversaire qui lui a fait du mal à elle et symboliquement à toutes les femmes :

177. Ibid. p. 311

178. Ibid. p. 311

" Je vois la femme déployer ses ailes, cracher le sperme aux pieds de l'homme, lui balancer un lourd cendrier de cuivre sur le crâne . " (179)

Elle n'a pas seulement le désir de tuer mais également celui de faire du mal :

" Elle s'est accroupie, a saisi la tête et la cogne à deux mains sur le dallage . Le sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, elle rythme ses coups, elle scande " Irène, Irène " et, comme elle perçoit encore la vie sous ses mains, elle ramasse un canif, et, envahie de joie, elle se met à frapper, à frapper de toutes ses forces . " (180)

Ateba semble ressentir une certaine jouissance alors qu'elle accomplit cet acte, c'est pour elle un devoir mais elle ne semble pas prendre véritablement conscience de ce qu'elle fait .

Ainsi les deux "chutes" des romans d'A. Fantouré et de C. Beyala semblent apporter une réponse aux problèmes qui ont été posés durant les romans .

Certains textes présentent une " chute " qui reproduit les mêmes éléments que l'incipit, ce qui crée un rythme cyclique . Cela est particulièrement net dans Les soleils des indépendances, dans lequel le dernier paragraphe, lui-même isolé du reste de la "chute", utilise les mêmes formules que celles employées au début du roman :

" Un Malinké était mort . Suivront les jours jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour, puis se succéderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et ... " (181)

179. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 152

180. Id. p. 152

181. Les soleils des indépendances, p. 205

Ce paragraphe ramène au point de départ puisque le premier chapitre décrivait également des funérailles . De plus, les points de suspensions soulignent particulièrement cet aspect cyclique puisqu'ils sous-entendent les différentes étapes des funérailles qui ont déjà été décrites . Enfin les obsèques sont, en elles-mêmes, un événement cyclique qui alterne avec la naissance et ponctue la vie humaine .

Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, le rythme cyclique est transmis par le personnage de " Moi ", qui s'était déjà manifesté au début du roman . Ce "Moi" clôt le texte comme il l'avait ouvert : " Mon rôle s'achève . Il faut réintégrer la légende... Mon rôle s'achève " (182) . Un dialogue s'engage alors entre Ateba et le "Moi" . Il reste énigmatique mais la fonction du " Moi " y apparaît : " C'est Moi ton âme " (183) . Ainsi il semble que ce roman soit construit autour d'un dédoublement de la personnalité d'Ateba dont une partie agirait et l'autre l'observerait . En ne reconnaissant pas son âme et en refusant de s'y associer, Ateba montre qu'elle choisit la vie difficile de la femme dans laquelle elle peut encore agir :

" Ses pas résonnent sur le bitume, elle avance lentement, pas à pas, vers la clarté diffuse à l'horizon . Ce n'est pas cela qui l'attire mais cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir . " (184)

Cette image montre l'objectif que se pose Ateba .

182. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 152

183. Id. p. 152

184. Ibid. p. 152

Le cercle des tropiques isole également un dernier paragraphe qui peut être interprété comme un épilogue:

" Quelques mois plus tard, le docteur Malekê, Mellé Houré qui venait de rentrer d'exil, le colonel Fof, le lieutenant Beau-Temps, Salimatou étaient mystérieusement assassinés . " (185)

A la fin du roman, une note d'espoir pour l'avenir était apparue . Elle avait déjà été peu convaincante à cause des derniers mots du paragraphe . Par cet épilogue, ce pessimisme est confirmé et l'espoir est complètement détruit . Ce roman a donc une fin double qui dans un premier temps est positive puis devient négative .

Ces " chutes " beaucoup plus qu'une fin de texte montrent le sens du roman . En effet, il semble que C. H. Kane et A. Kourouma, dans leurs premiers écrits, s'en remettent à Dieu et au monde de l'au-delà. Ils leur accordent leur pleine confiance puisqu'ils considèrent qu'ils sont une solution aux problèmes de leurs héros . Au contraire, A. Fantouré et C. Beyala semblent privilégier la vie terrestre, tout en ne repoussant pas l'aide de Dieu, particulièrement en ce qui concerne A. Fantouré . De même, dans Monnè, outrages et défis, A. Kourouma privilégie le monde des vivants bien que l'amertume et la déception soient toujours présentes .

Les " chutes " de ces textes d'Afrique subsaharienne, semblent donc bien avoir un rôle de dénouement, non seulement par leur disposition dans

¹⁸⁵. Le cercle des tropiques, p. 312

l'économie des romans, mais également par la symbolisation de la mort qui signifie une fin .

Nous remarquerons d'autre part, l'importance de la dernière phrase du roman . Elle n'est pas laissée au hasard, au contraire, elle semble avoir un rôle primordial car elle constitue les derniers mots que le lecteur va conserver de sa lecture, aussi les narrateurs lui donnent un sens fort :

"Je te veux pour l'éternité . " (L'aventure ambiguë)
 " Espérance . Et pourtant ... " (Le cercle des tropiques)

" Ce n'est pas cela qui l'attire mais la lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir . " (C'est le soleil qui m'a brûlée)

" bref plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux . " (Monnè, outrages et défis)

C'est souvent le mot clef qui apparaît dans cette dernière phrase .

Les textes d'Afrique sub-saharienne et du Maghreb présentent des divergences en ce qui concerne le rôle de ces " chutes " : les premiers les considèrent comme un dénouement qui donne une solution alors que les seconds, semblent, pour la plupart, les utiliser comme une interruption du récit qui sera repris : il s'agit alors d'une pause dans la narration .

Ce premier mouvement de notre travail nous a permis d'analyser les " seuils " du texte : les différentes entrées proposées au lecteur . Nous avons donc pu observer tout ce que le paratexte pouvait apporter à la compréhension du roman . Nous avons toutefois eu un

aperçu du texte même au travers des études de l'incipit et de la "chute" . Elles ont permis d'anticiper la lecture proprement dite du roman .

Dans un deuxième temps, nous approfondirons nos études en observant le texte même de manière à analyser comment l'auteur a su mettre en valeur les faits narrés et leur sens au travers des moyens d'expression mis en oeuvre : qu'est-ce que le texte a de particulier du point de vue stylistique?

DEUXIEME PARTIE

ECRITURES ET STYLES

Le texte en lui-même

Après avoir observé l'entrée dans le récit ou la clôture de ce dernier, nous sommes en mesure désormais d'entrer plus avant dans la narration et d'étudier le texte proprement dit .

2.1. Différentes typographies .

Les romans d'Afrique sub-saharienne et du Maghreb présentent, outre la typographie habituelle, des écritures variées qui se résument, pour la plupart, à l'écriture en italique . Cependant d'autres caractères sont utilisés comme les lettres capitales petites ou grandes, d'autre part la typographie en italique n'a pas le même sens dans chaque texte . Enfin, les narrateurs ne les utilisent pas avec les mêmes degrés : dans certains textes cette typographie est essentielle, alors que dans

d'autres elle n'est qu'accessoire, néanmoins elle est présente dans tous les romans . Nous relèverons donc ces différentes typographies et nous tenterons d'expliciter leurs emplois .

2.1.1. Les typographies secondaires .

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, ces différentes typographies existent dans tous les textes. Bien que les caractères en italique soient les plus courants, certains romans proposent d'autres écritures . Nous nous attacherons, dans un premier temps, à l'étude des passages en petites lettres capitales, qui s'avèrent plutôt rares .

2.1.1.1. Ecriture en petites lettres capitales .

Seul Tahar Ben Jelloun, dans La nuit sacrée, utilise, dans certains passages, des caractères plus petits que ceux employés habituellement dans le texte . Ces passages sont principalement des lettres qu'échangent les personnages du Consul et de Zohra, alors que celle-ci se trouve en prison . Ces missives sont également marquées par une mise en page en retrait qui en accentue aussi l'originalité . Elles constituent ainsi un paragraphe homogène . Par ces caractères, le retour de la lettre au récit se fait simplement sans que le narrateur ait besoin de le préciser . C'est là l'unique typographie particulière de ce texte .

2.1.1.2. Ecriture en grosses lettres capitales .

Cette forme de typographie n'apparaît que dans C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala, de façon ponctuelle : en effet, dans le premier passage que nous avons considéré comme première ouverture du roman, qui est déjà souligné par des caractères en italique, un verbe est accentué par une typographie en grosses lettres capitales :

" J'appelais les astres, je chamboulais les états d'âme, personne ne m'écoutait, personne ne me regardait, tous s'occupaient plus de leurs morceaux de tôle que de Moi, en un mot je gêmais, j'encombrais, il était temps que je regagne ma place auprès des astres . " (186)

Par ces caractères, le terme retient l'attention du lecteur qui l'interprète immédiatement . De plus, comme, dans ce passage, le ton oral est prépondérant, cette typographie donne le sentiment que ce terme est prononcé en détachant chaque syllabe ce qui est une forme de l'accentuation orale .

Il est bien clair qu'il s'agit là de typographies isolées qui ne sont pas primordiales dans les romans mais qui toutefois permettent de mieux comprendre le sens du texte . De toute façon, elles créent un effet d'optique, un effet de rupture, qui devient un effet esthétique . Une autre écriture est utilisée libéralement dans la plupart des romans : la typographie en italique .

¹⁸⁶. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 6

2.1.2 Ecriture en italique .

Du fait d'un emploi très important, chaque texte peut donner à cette écriture une signification différente, aussi tenterons-nous de déterminer le sens qui lui est donné dans chaque roman . Il apparaît, tout d'abord, des emplois conventionnels qui correspondent à des normes .

2.1.2.1. Emplois conventionnels .

Dans la plupart des textes de notre corpus, la typographie en italique est souvent utilisée dans des emplois conventionnels qui ne reproduisent pas la volonté du narrateur mais qui sont dus à des normes littéraires . C'est, en effet, un moyen d'introduire, dans un récit, des textes qui ne sont pas de l'auteur et que celui-ci a empruntés à un autre écrivain . Assia Djébar, dans Les enfants du nouveau monde, introduit ainsi des vers d'Apollinaire dans son roman :

*" Ah, Dieu, que la guerre est jolie
Avec ses fêtes ses longs loisirs ! " (187)*

Il s'agit là des seuls caractères italiques du texte et l'emprunt est clairement signifié par le nom du poète . De même Alioum Fantouré, dans Le cercle des tropiques, évoque un grand dramaturge, en ne lui accordant pas la renommée qu'il a, puisqu'il le présente par la formule suivante : " Quelqu'un s'était contenté de recopier un poème d'un certain Bertolt Brecht " (188) . Cependant une longue page est ainsi retranscrite :

187. Les enfants du nouveau monde, p. 205

188. Le cercle des tropiques, p. 224

" Dans ce cercueil de zinc, il y a un homme mort ou ses jambes et sa tête, ou moins encore, ce qu'il fut ou rien, car il était un agitateur .
 Il a été reconnu comme la cause de tous les maux .
 Enfouissez-le . Il vaut mieux que sa femme seule aille avec lui jusqu'à la fosse des malfaiteurs, car celui qui l'accompagnera, on le reconnaîtra, lui aussi . " (189)

Ce sont là les seuls emprunts à des auteurs connus .

Cependant cette typographie permet également d'introduire des poèmes dont les auteurs ne sont pas signalés, et dont nous concluons qu'il s'agit soit de poèmes locaux, soit de textes qui seraient la production propre des narrateurs . Samba Diallo, dans L'aventure ambiguë prononce ainsi quelques vers, qui sont soulignés par la typographie mais également par le verbe qui les suit et qui indique leur caractère :

" Il se dirigea vers elle, en souriant, et lui tendit la main .
*L'oiseau n'est sur la fleur balancé par le vent
 Et la fleur ne parfume et l'oiseau ne soupire
 Que pour mieux enchanter l'air que ton sein respire .*
 déclama-t-il en s'asseyant . " (190)

Le caractère local de cette poésie est souligné dans Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma, par l'indication apportée avant ces quelques vers :

" Le griot le lui rappela dans un poème inédit :
*L'hippopotame s'envase trop profondément
 pour revenir sur ses pas ;
 La parole du noble est une montagne,
 elle ne se reprend pas ;
 La mort est vertu quand la vie est monnè . " (191)*

189. Id. p. 224

190. L'aventure ambiguë, p. 148

191. Monnè, outrages et défis, p. 278

Ainsi par cette typographie, le narrateur annonce le caractère particulier du passage . Il en est de même lorsqu'il introduit des chants dans le cours du récit .

Rachid Boudjedra n'utilise ces caractères que pour transcrire un chant, qui est introduit par une phrase qui en indique le caractère, dans La répudiation :

" Je voulais la culbuter et elle fredonnait :
 ... *Grand Dieu ! a-t-on jamais vu chose plus étrange?
 Je suis dévoré par la soif et devant moi coule une
 eau fraîche et limpide ...* " (192)

De même Driss Chraïbi dans, La civilisation, ma mère!..., propose un chant . Il fait "entendre" au lecteur ce que chantent les déménageurs, en lui proposant une adaptation:

" Ils chantaient à tue-tête des strophes dont voici la première " adaptée " pour des oreilles occidentales :
*Mon père était gardien de troupeau,
 Il soufflait dans le derrière des chevaux
 Avec un tube en roseau
 Pour les faire devenir plus beaux
 Les chevaux ! " (193)*

Dans Le passé simple, le jeune Driss montre qu'il a appris la langue allemande en citant quelques lignes d'un chant germanique, qui est souligné par une phrase qui en indique le caractère .

" ou les yeux mi-clos et les mains croisées, (il) chantait des strophes allemandes :
*Ich hatt'en Kameraden
 ' En bessern findest dù nicht ...* " (194)

Dans Les soleils des indépendances, Ahmadou Kourouma n'utilise cette typographie que lorsqu'il doit introduire

192. La répudiation, p. 117

193. La civilisation, ma mère!..., p. 30

194. Le passé simple, p. 118

des strophes de chants . Alors l'italique est le support de l'oralité écrite . A deux reprises, il exprime la joie de Salimata par ces chants :

" Salimata, sois heureuse, sans repentir, et chante chaque matin en pilant, comme tu aimes le faire quand tu es vraiment heureuse, cet air de tam-tam :
Hé ! Hé ! Hé !
Si notre avantage consiste à tomber dans le puits,
Hé ! Hé ! Hé !
Tombons-y pour nous le procurer . " (195)

Cette transcription des chants apparaît également dans Le cercle des tropiques d'Alioum Fantouré, à de nombreuses reprises, aux pages 121, 149, et 158, encore une fois support de l'oralité insérée dans le roman : après une phrase " normale " qui annonce les paroles rapportées, "Je ne pus m'empêcher de décoder le langage des percussions endiablées ", les italiques interviennent :

In-dé-pen-dance
paon-dance
in-dé-pen-dant
pen-dant
dé-pen-dance
paon-dance
cha-cha-cha
cha-cha ... " (196)

Ainsi par cette typographie, les narrateurs transmettent le rythme qui entoure ces passages . Dans cette dernière strophe, le rythme est également introduit par la séparation des différentes syllabes . D'autre part ces passages sont une manière différente de transmettre les sentiments des personnages . Nous remarquerons, enfin, que les auteurs insèrent beaucoup plus de chants que de

¹⁹⁵. Les soleils des indépendances, p. 192

¹⁹⁶. Le cercle des tropiques, p. 158

poésies : c'est là un trait caractéristique des populations décrites pour lesquelles le chant est un élément primordial de la vie quotidienne .

Dans le même sens cette typographie en italique permet de souligner l'emprunt de textes connus par le lecteur . C'est par exemple le cas de la sourate " Les hommes " qui apparaît à la fin du Cercle des tropiques d'A. Fantouré ou d'autres versets du Coran qui sont relevés dans La civilisation, ma mère !... de D. Chraïbi:

" *Béni le jour où Il naquit, et béni le jour où Il mourut -- et béni le jour où Il ressuscita d'entre les morts !* enseignait le Coran . " (197)

Cette écriture permet donc de souligner l'origine des paroles rapportées .

Les conventions littéraires prescrivent également qu'un titre doit être marqué par des caractères en italiques . C. H. Kane indique ainsi des textes classiques que sont sensés lire ses personnages comme *Les pensées*, page 108, *Phédon*, page 121, *Tarikh El Fettach*, page 142 . Driss Chraïbi, quant à lui, ne cite pas le titre d'un livre mais les sous-titres de la dissertation du jeune Driss, lors de l'examen du baccalauréat . Rachid Boudjedra, dans L'escargot entêté, évoque ainsi des livres traitant des rats :

" J'ai lu . Me suis assoupi . Mis mes fiches au propre . *Le traité des animaux . L'histoire générale des animaux* . " (198)

197. La civilisation, ma mère!..., p. 45

198. L'escargot entêté, p. 82

Par ces titres, l'auteur confère du sérieux aux préoccupations de son personnage principal, dans la mesure où des livres traitent des questions qui l'intéressent et qu'ils légitiment ses pensées . R. Boudjedra, dans La répudiation garde ce caractère conventionnel lorsqu'il utilise cette écriture pour indiquer le nom d'une boutique :

" Faune venue d'outre-mer à l'Indépendance, vite déçue, et agglomérée autour d'une boucherie à l'enseigne douteuse : *Boucherie de la Coopération*, sise dans un beau quartier ... " (199)

De même, dans Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma, il est fait allusion à *La marseillaise* et au *Chant des Africains*, à la page 262.

Tous ces exemples montrent donc un artifice typographique qui correspond, dans l'écriture manuscrite, à un trait soulignant . D'autre part ce jeu typographique prouve la composition hétérogène, complexe, d'une oeuvre littéraire, prouve l'intertextualité qui enrichit ces récits .

Cette typographie est également utilisée pour souligner le caractère étranger ou archaïque d'un terme . Le mot " jerk " est ainsi désigné à la page 24 de La civilisation, ma mère !... :

" Mais ma mère et elle (la machine à coudre) avaient le même souffle de phoque, toutes deux dansaient le même jerk endiablé ... " (200)

Beaucoup plus que l'origine étrangère du mot, D. Chraïbi a certainement désiré accentuer l'emploi figuré qui est

199. La répudiation, p. 173

200. La civilisation, ma mère!..., p. 24

ici désigné, en même temps le texte est ainsi daté ; cette danse rappelle une époque et une culture mêlée .

C. Beyala, quant à elle, a véritablement souligné le caractère étranger du terme " Bad luck " (201) : il s'agit là de l'intrusion d'un mot anglais dans un discours en français sans que ce terme soit vraiment nécessaire puisqu'il signifie seulement "pas de chance" ; cependant il souligne l'intrusion de la langue anglaise dans toutes les civilisations .

D. Chraïbi, dans La civilisation, ma mère !... accentue parfois des termes qui ne sont pas pris dans leur sens originel . C'est ainsi qu'est souligné le mot "biblique " utilisé pour caractériser des vêtements :

Et avec quels mots, de quelle langue, et comment décrire ces choses informes et innommables qui, dans l'entendement de ma mère, étaient des vêtements ?
Bibliques -- c'était là son terme . " (202)

Le narrateur insiste ainsi sur l'insolite de ces vêtements .

Même C. H. Kane, qui utilise très peu cette typographie, a pourtant souligné un terme :

" Je dis que tout ce qui justifie et donne un sens à la vie, par là même et *a posteriori* donne son sens au travail ... " (203)

L'emploi de ces caractères n'est pas justifié par le contexte aussi nous émettrons l'hypothèse que l'auteur a voulu accentuer l'origine latine de ce terme, d'autant plus qu'il n'use pratiquement pas de vocabulaire d'origine étrangère .

201. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 9

202. La civilisation, ma mère!..., p. 17

203. L'aventure ambiguë, p. 112

D. Chraïbi, a, quant à lui, souligné le caractère archaïque de certaines expressions : " Un quart d'heure plus tard le *Cheval Vapeur* fonçait dans le soleil levant" (204) . C'est, en effet, une ancienne expression pour indiquer un autocar . D'autre part, par souci de clarté, D. Chraïbi utilise cette typographie pour distinguer certains de ses personnages qui reproduisent des personnalités connues, dans la mesure où il leur a donné le même nom

" *Le Kilo*, ainsi nommé parce qu'à l'en croire son appareil génital totaliserait ce poids ... *L'Ane qui rit*, je ne sais pas si tu as déjà vu un âne rire, mais nom de Dieu ! regarde ce gars ! Celui-ci est *Staline* . Pourquoi *Staline* ? Je me le demande (...) Et enfin *Victor Hugo* . Il nous récite des vers de Victor Hugo, qu'est-ce que tu veux que ça nous fasse, à nous paillards et truands ? Des vers de Victor Hugo! " (205)

Ainsi, ces emplois multiples apparaissent comme une manière de signaler certains termes et d'indiquer ainsi leur particularité ou de leur donner un accent d'intensité . Cependant les auteurs utilisent également cette typographie en italique pour accentuer d'autres éléments, même lorsque l'emploi n'est pas convenu, ce qui laisse parfois le lecteur perplexe .

2.1.2.2. Autres emplois .

Ces autres emplois n'ont pas un sens convenu à l'avance, mais, au contraire, expriment la volonté du narrateur sans véritable règle préétablie . N'est-ce pas une forme de facilité ? Plutôt que d'attirer l'attention

204. *Le passé simple*, p. 113

205. *Id.* p. 140

par une phrase, par un effet de style, les auteurs attirent l'attention par un effet typographique . Ou s'agit-il d'un manque de confiance dans le lecteur ? L'auteur craint-il qu'il ne soit pas assez attentif, qu'il ne remarque pas tel mot . Donc il le calligraphie différemment . C'est encore une concession à la facilité.

Nous avons relevé ces formes typographiques tout d'abord dans les textes de D. Chraïbi, comme supports de l'ironie :

" En regagnant ma place, je remerciai le Berbère et rétablis son journal dans le sens normal: il le *lisait* à l'envers . " (206)

Comme dans Le passé simple cette ironie est également présente dans La civilisation, ma mère !..., sous la même forme :

" Mais ma mère savait . Elle se trompait presque toujours mais il ne fallait surtout pas lui donner de conseils : elle *savait* ce qu'elle faisait . " (207)

L'ironie est, dans les deux exemples, présente dans la structure des phrases, cependant le narrateur a jugé nécessaire de l'accentuer en soulignant les mots sur lesquels elle porte . C'est donc ici le sens figuré qui est mis en avant .

Les caractères en italique sont également employés comme accent d'intensité qui traduit un changement de ton dans la prononciation . Cela apparaît particulièrement dans Le passé simple où des noms communs sont ainsi soulignés :

²⁰⁶. Ibid. p. 74

²⁰⁷. La civilisation, ma mère!..., p.22

" Finissant ton exposé, tu te déclarais stupéfait de n'avoir obtenu de nous que le silence et de ne pas comprendre . *Maintenant*, frère Driss, si je te disais -- et je parle au nom de tous -- que nous non plus, nous ne comprenons pas *pourquoi* tu voudrais nous persuader . " (208)

Dans ce passage, " maintenant " et " pourquoi " semblent être les mots clefs du texte, par lesquels passent les accents d'intensité : en effet, la typographie semble alors correspondre à l'accentuation de l'expression orale, qu'il est difficile de mettre en évidence à l'écrit .

Bien que dans ce cas le sens de cette typographie soit en partie clarifiée, il subsiste de nombreux exemples, dans lesquels l'utilisation des caractères italiques s'explique mal . D. Chraïbi, dans Le passé simple, use souvent de l'expression " *ligne mince* " . Aucune indication n'est fournie au lecteur pour comprendre ce terme . Les caractères en italique lui donnent, de plus, un aspect énigmatique :

" Longtemps après, je me souviendrai de cette minute chargée de soudaine prescience qui m'envahit, m'affola, m'isola avec peut-être la même violence que la *ligne mince* . " (209)

Après cette première évocation, dans la première page du roman, l'expression apparaîtra à de nombreuses reprises dans le récit sans que le lecteur parvienne à en saisir le sens .

Dans La civilisation, ma mère ! ..., D. Chraïbi emploie également cette typographie pour distinguer, dans un dialogue, les propos des personnages de leurs gestes :

²⁰⁸. Le passé simple, p. 155

²⁰⁹. Id. p. 13

" Maman . Le général Charles de Gaulle, le chef des Forces Libres, le chef de la France .
Le soldat . Alors je ne sais pas . J'ai jamais été en France .

(*Mouvements divers dans la foule*) .

Maman (*mue par une inspiration subite*) . Un général à deux étoiles ? ... grand, très grand ?" (210)

Ainsi le dialogue devient parfaitement clair et permet d'introduire les commentaires de la foule . Cependant cette pratique sera largement détaillée dans le chapitre qui sera consacré aux dialogues . Ce procédé rejoint celui du texte pour le théâtre : les indications scéniques dites didascalies sont imprimées différemment des répliques au style direct .

De même, A. Kourouma, dans Monnè, outrages et défis, interrompt son récit par des notes qui sont accentuées par une double typographie : en effet, elles sont à la fois en italique et entre parenthèses:

" Et revint la sécheresse, cette fois avec des vents: ils étaient jaunes et charriaient le deuil. (*Les chroniques coloniales de l'époque signalent une catastrophique épidémie de méningite en Afrique occidentale .*) La mort traîtresse frappait le cultivateur en plein labour . " (211)

L'emploi de cette double accentuation reste énigmatique pour le lecteur dans la mesure où elle n'est pas justifiée . A moins qu'elle signale un changement de point de vue . Ce n'est plus le narrateur naïf nègre qui raconte au style indirect libre, mais l'auteur extérieur au récit qui fait état de sa documentation .

Dans Le passé simple, D. Chraïbi retranscrit tout un passage en italique, dans le premier chapitre . En effet,

210. La civilisation, ma mère!..., p. 116

211. Monnè, outrages et défis, p. 205

celui-ci relate l'affrontement d'un père et de son fils durant le dîner . Pour échapper à la présence du père et à son discours, le fils, Driss, se réfugie dans l'imaginaire en se relatant une histoire qui est introduite par ces pensées :

" Je me mis donc à comprimer mon imagination et il en fut extrait une vieille histoire . Que je me racontai. Pardonnez-moi, Seigneur, si je ne vous la relate pas : elle est de celles qu'un seigneur de votre sainteté ne peut ouïr . Pardonnez-moi également si je la sais : vous ne m'avez appris que des choses graves . Mais, en matière de négociation, je vous lance un défi : continuez de nous avachir comme vous le faites pour ce mendiant, jusqu'à l'aube si tel est votre bon vouloir -- et jusqu'à l'aube je me raconterai un chapelet d'histoires, toutes aussi sacrilèges que celle de père Abbou . " (212)

Dans un premier temps les avantages de cette typographie différente ne sont pas évidents, par la suite l'intérêt apparaît, dans la mesure où le récit principal est souvent interrompu par cette anecdote . Par ce procédé, le lecteur comprend immédiatement quelle histoire il lit et ne se perd pas dans les dédales des différentes narrations .

De même C. Beyala introduit, dans sa narration, le témoignage d'un " qugétiste ", habitant d'un quartier défavorisé, qui semble extérieur au récit mais qui montre clairement ce qu'est la vie dans le "Q. G.", abréviation de quartier général . L'écriture différente est ici importante dans la mesure où ce passage est exprimé à la première personne et où celle-ci ne correspond pas à celle du reste du roman . Il y a donc transfert de

²¹². Le passé simple, p. 50

narrateur et l'emploi de la première personne montre que cette histoire pourrait être celle de n'importe qui :

" Ce matin, je suis arrivé à mon boulot avec plusieurs minutes d'avance . Le patron n'était pas là. Je suis entré dans l'atelier . J'ai mis la machine en route . J'ai bossé comme un dingue . Quand il est arrivé j'avais presque fini à moi seul le boulot de dix hommes . Il m'a dit que j'étais un bon ouvrier, que bientôt j'aurai de l'avancement . Il est entré dans son bureau, il est ressorti quelques minutes plus tard et il m'a demandé si j'avais vu la tronçonneuse . J'ai dit non . Que je ne l'avais pas vue . Il m'a dit que j'étais seul et que personne en dehors de moi ne pouvait l'avoir prise . Alors, j'ai lâché mon boulot et ensemble on l'a cherchée . En vain . Alors il m'a dit qu'il était désolé mais qu'il se voyait dans l'obligation de prévenir la police . Et elle est venue, elle m'a emmené, elle m'a fouillé, elle a relevé mon nom, mon adresse et elle m'a demandé de me tenir à la disposition de la justice ."
(²¹³)

Après cette anecdote, ce sont les réactions qui sont transmises : " Et après ? Quelles réactions ? Quelles défenses ? ou quelles révoltes ? " (²¹⁴) . Par la typographie, il apparaît clairement que ce sont les réactions à la suite de l'histoire . Les caractères italiques isolent ainsi l'anecdote du reste du récit .

Dans La civilisation, ma mère !..., D. Chraïbi exprime, enfin, une prière de la mère . Celle-ci n'est pas proposée textuellement, puisqu'il est dit qu'elle est " quelque chose comme " (²¹⁵) . Ainsi par cette typographie, D. Chraïbi souligne le caractère approximatif de cette prière :

" Notre Père qui êtes aux cieux, vous êtes bien sur la terre aussi, de temps en temps, pour venir en aide

²¹³. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 85

²¹⁴. Id. p. 85

²¹⁵. La civilisation, ma mère!..., p. 23

à vos créatures qui ont inventé tant de moyens pour devenir sourds, aveugles et muets. Assistez-moi, Seigneur, dans cette tâche ardue entre toutes, au milieu de cette civilisation emblématique de cadavres qui me dépasse . Que votre nom soit sanctifié, Seigneur ! Merci beaucoup . " (216)

D. Chraïbi utilise également l'impression en italique pour reproduire les propos du muezzin :

" Bande de choses ! clamait le muezzin . *Quand vous serez dans l'autre monde, vous boufferez des cailloux. Bande de choses ! "* (217)

Ici cette typographie semble souligner la colère de l'homme pieux .

La typographie, dans les textes d'Afrique subsaharienne et du Maghreb, semble donc être, en général, un élément assez déterminant dont les nouveaux venus à l'écriture ont vite saisi tout l'intérêt . Dans la mesure où elle est utilisée, le plus souvent, d'une manière conformiste, les exceptions n'en sont que plus significatives . Cependant elle est nécessaire pour la compréhension du texte car elle permet de visualiser le caractère particulier d'un mouvement .

Par comparaison des deux littératures, il apparaît que la littérature maghrébine est celle qui innove le plus en ce qui concerne la typographie, dans la mesure où elle essaye de l'utiliser dans des emplois qui ne sont pas conventionnels . Un texte est particulièrement représentatif de cette utilisation : Harrouda de Tahar Ben Jelloun . De ce fait, nous nous proposons de l'étudier isolément .

²¹⁶. Id. p. 23

²¹⁷. Ibid. p. 47

2.1.3. Etude d'Harrouda .

Harrouda, le premier roman de Tahar Ben Jelloun,

" emprunte son nom à la prostituée mythique, séductrice ou maléfique comme Kandisha l'araignée, incarnation de la subversion, est un " roman-poème " ou un " itinéraire " à travers la mémoire de l'enfance et le corps des villes chargées d'histoire et de légende : Fass, transcription du nom arabe de Fès, et Tanger, la ville louche . " (218)

C'est un texte très intéressant du point de vue typographique, car il constitue une sorte de labyrinthe de l'écriture . Il ne s'agit pas là uniquement des différentes graphies mais également de l'espace employé et de la manière dont il a été utilisé .

L'unique typographie distincte du reste du texte est l'utilisation des caractères italiques . Ils apparaissent à de nombreuses reprises et à des fins différentes . Ils sont particulièrement employés pour caractériser un discours rapporté au style direct . C'est par exemple le cas lorsqu'est transmis le discours du vieillard qui débute ainsi : " *Venez mes enfants, je suis votre père, votre tuteur, votre protecteur ...* " (219) . Comme ces propos sont également exprimés à la première personne, les caractères différents se comprennent car il y a

218. Les littératures francophones depuis 1945, op. cit. note 1, p. 215

219. Harrouda, p. 22

changement de narrateur et le texte doit rester clair pour le lecteur . De même, l'annonce du décès du vieillard est transcrite en italique : " *Un homme vertueux a été rappelé par le Seigneur dans des conditions mystérieuses ...*" ⁽²²⁰⁾ . Enfin la confession du coiffeur est également faite de cette manière : "*Toute ma vie se lit dans cette rangée de petits sexes ...*" ⁽²²¹⁾ . La transcription en italique correspond donc, dans ce roman, à un discours qui est reproduit au style direct .

Ce roman n'utilise donc que ces deux graphies, cependant il présente une certaine originalité qui vient de sa conception . Il apparaît, en effet, comme un itinéraire qui mène de Fès à Tanger, et qui reproduit le propre itinéraire de l'auteur . Comme dans un véritable trajet, différentes routes sont proposées au lecteur . De manière symbolique, ces diverses voies sont représentées par les nombreuses écritures, les différentes narrations ou par l'utilisation très libre du vocabulaire . Tous ces éléments constituent un itinéraire chaotique et difficile.

D'autre part ce texte se présente comme un poème où de nombreuses innovations apparaissent . En effet, à plusieurs reprises, l'auteur crée un nouveau vocabulaire par l'utilisation des traits d'union . Par exemple, tous les termes d'un paragraphe sont reliés les uns aux autres :

²²⁰. Id. p. 29

²²¹. Ibid. p. 45

"nom-prénom-date-et-lieu-de-naissance-fils-de-et-de-profession-situation-domicilié-à-dernière-adresse-exacte-dépendance-politique-conviction-religieuse-option-sexuelle-homosexuel-ou-hétérosexuel-barrer-mention-inutile-souligner-d'un-trait-rouge ... " (222)

Il s'agit là d'une présentation ironique d'un document officiel de renseignements . Par sa structure, il semblerait sous-entendu que toutes ces indications soient indissociables . D'autre part il donne le sentiment d'une certaine rigueur caractéristique des documents administratifs, reprise ici avec ironie .

Certains passages utilisent l'espace de manière particulière, ce qui est caractéristique du poème :

" mère raconte

ton corps las les matins
pâle à l'aube de ton désir
ton corps meurtri
se consume
sans jamais voir la mer
sans jamais caresser l'herbe mauve
ton corps a bu l'ombre de vivre
pendant que le soleil délivrait le ciel
du soupçon
ton corps a écrit
et tu te poses entre la mort et l'astre
de lumière ... " (223)

Dans ce texte il n' y a pas de rimes mais la seule disposition en retrait, par rapport au reste du roman, crée l'aspect du poème . De même l'absence de ponctuation souligne cette caractéristique .

Les pages 113-114 présentent également un texte en retrait, mais qui a une forme en prose . En effet, l'auteur va à la ligne en fin de marge . La singularité de ces pages vient d'espaces blancs, laissés entre certains mots . A la lecture de ces passages, il apparaît

²²². Ibid. p. 96

²²³. Ibid. p. 74

que ces espaces marquent une ponctuation forte telle que le point . Comme les points ne sont pas marqués, les majuscules n'apparaissent pas :

" La terre a englouti leur espoir . Ils sont venus à la ville voir la mer et oublier . Ils ont peint leur corps couleur de la terre .

nous n'irons pas à Fass les notables ont le ventre gros et les mains grasses ils ne savent pas rire

nous sommes venus tendre les bras pour tromper la brume du détroit désigner l'autre rivage sans le nommer nous le regardons s'éloigner le sable nous sépare " (224)

Dans Harrouda le terme typographie est pris dans le sens large, puisqu'il englobe, à la fois, la graphie, mais également l'espace occupé par le texte. Ce dernier point est primordial dans ce texte .

Ce roman nous permet de considérer l'influence qu'a certainement eue le surréalisme sur cet auteur . En effet, l'absence de ponctuation et la disposition particulière dans l'espace rappellent cette tendance littéraire qui préconisait

" un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer (...) le fonctionnement réel de la pensée . " (225)

Comme nous avons pu le constater, la typographie particulière est largement utilisée par les auteurs maghrébins et sub-sahariens . Il apparaît que certains de ces emplois sont nécessaires alors que d'autres ne sont pas justifiés par le contexte . Cependant cette

²²⁴. Ibid. p. 113

²²⁵. Lagarde et Michard XXème siècle, Paris, Bordas, 1973, p. 343

typographie est une manière pour l'auteur de souligner un passage . Bien que la signification de cette accentuation ne soit pas toujours évidente pour le lecteur, elle reste présente et attire son regard .

Quoique la typographie ait un rôle important dans la littérature sub-saharienne et maghrébine de langue française, elle est le plus souvent mise en retrait par un autre caractère de cette littérature qui a une place primordiale dans sa création autant que dans sa réception: l'interaction de la langue française et des langues locales . En effet, les auteurs d'Afrique subsaharienne et du Maghreb écrivent en français pour des raisons différentes : les premiers y sont contraints car leurs langues maternelles ne s'expriment qu'à l'oral, pour les autres c'est beaucoup plus un choix car ils avaient la possibilité d'écrire en arabe . T. Ben Jelloun explique le choix de la langue française par une nécessité :

" Non, je n'écris pas de texte littéraire en arabe . J'en suis incapable, je ne peux pas . Je ferais des textes médiocres . Je ne pense pas qu'on puisse se reconvertir dans une langue comme ça . Ce que je fais de plus modeste, c'est de profiter de la langue française que je connais un peu pour exprimer avec le plus de sincérité et d'exigence ce que j'ai à dire ." (226)

Cependant, malgré cette décision, ces écrivains trahissent leur double culture en introduisant dans leur écriture en langue française un vocabulaire local qui n'appartient pas à cette langue . Nous observerons donc

²²⁶. Al Maghrib, 23 Décembre 1987, " Entretien avec Tahar Ben Jelloun " .

comment les auteurs incluent le vocabulaire local et l'usage qui en est fait dans cette littérature .

2.2. Vocabulaire local d'origine ?

En ce qui concerne les littératures africaines et maghrébines de langue française, les auteurs emploient le français et le maîtrisent très bien, cependant ils éprouvent la nécessité de rappeler leur langue maternelle et il leur arrive d'utiliser un vocabulaire appartenant à leur propre langage . Cet emploi prend des modalités différentes suivant chaque auteur . En effet, certains usent à tout moment de ce lexique local, alors que d'autres n'utilisent que quelques termes, ponctuellement. Certains l'ont introduit sans le distinguer du reste du texte alors que d'autres le soulignent par une typographie différente ou par une explication apportée à la suite du terme . Ces différentes introductions peuvent également apparaître dans un même roman . Nous les observerons donc et nous tenterons d'en définir la signification .

2.2.1. Degrés d'importance de l'emploi du vocabulaire local dans les différents textes .

Avant d'observer les différentes manières d'introduire le vocabulaire local dans chacun des romans, nous nous

intéresserons aux rapports des auteurs avec le vocabulaire local

2.2.1.1. **Emploi réduit .**

En ce qui concerne les textes maghrébins, il apparaîtrait, à la lecture des romans, que R. Boudjedra et A. Djebbar utilisent très peu ce vocabulaire . Ces deux auteurs ne font pas abstraction totale de leur langue maternelle, dans leur écriture, mais, comme l'indique R. Boudjedra dans une interview accordée à Hafid Gafaiti :

" Lorsque j'écrivais, auparavant, en français, cette langue parlée algérienne ne pouvait trouver sa place dans un texte écrit en français . " (²²⁷).

Il y a donc incompatibilité pour R. Boudjedra, dans un même texte entre la langue française et la langue algérienne, ce qui l'a conduit par la suite, à choisir une écriture en langue arabe, à partir des années 85, qui lui permet d'être plus proche de ce qu'il relate . Dans ses textes en français, il n'a pas utilisé ce vocabulaire maternel, bien qu'il en ait exprimé le besoin :

" Cela me manquait, cela me posait des problèmes parce qu'il y avait dans cette langue parlée des nuances extraordinaires, des significations déplacées, des déplacements de sens, toute une agilité qui était essentielle à la réalité que je décrivais ou à la poétisation d'un espace que je voulais recréer. En écrivant en français, je ne pouvais pas le faire . " (²²⁸)

Dans son premier roman, La répudiation, R. Boudjedra introduira quelques termes, alors que ce n'est pratiquement pas le cas dans L'escargot entêté, huit

²²⁷. H. Gafaiti Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987, p. 62

²²⁸. Id. p. 62

années plus tard, qui se rapproche d'un conte philosophique .

Assia Djébar agit de la même manière dans son deuxième roman : seuls quelques mots locaux apparaissent dans Les enfants du nouveau monde . Ces deux auteurs sont algériens, alors que les autres écrivains maghrébins de notre corpus sont marocains, aussi pouvons-nous en conclure que les auteurs algériens essayent de conserver, en ce qui concerne le lexique, une langue académique .

Pour les romans d'Afrique sub-saharienne, trois textes, sur les cinq que nous nous proposons d'étudier, montrent un lexique local réduit . Ce sont L'aventure ambiguë de C. H. Kane, Le cercle des tropiques d'Alioum Fantouré et C'est le soleil qui m'a brûlée de Calixthe Beyala . Comme A. Djébar et R. Boudjedra, ces auteurs d'Afrique sub-saharienne limitent leur lexique local à quelques mots .

2.2.1.2. Emploi important .

Au contraire, si nous nous attachons aux auteurs qui font un emploi libéral de leur première langue, nous retrouvons alors tous les autres textes de notre corpus . Nous noterons que pour le Maghreb, les deux écrivains qui utilisent le plus le vocabulaire local sont les marocains, D. Chraïbi et T. Ben Jelloun . Beaucoup plus qu'un lexique, ils transmettent ainsi une large part de la culture marocaine et permettent une actualisation des romans, contrairement à R. Boudjedra et Assia Djébar dont

les textes pourraient présenter n'importe quel pays arabe.

De même en ce qui concerne l'Afrique, seul A. Kourouma utilise largement ce vocabulaire local, mais il augmente ses emplois dans son dernier roman Monnè, outrages et défis en 1990 . C'est l'un des traits caractéristiques de ce dernier texte, alors que dans Les soleils des indépendances de vingt-deux ans antérieur, il privilégie d'autres moyens d'actualisation de la société africaine .

Après avoir apprécié les différents degrés d'apparition du vocabulaire local dans les deux littératures, nous nous proposons d'étudier les différents modes d'introduction de ce lexique dans chacun des romans . Le plus grand nombre de ce vocabulaire se manifeste directement dans le texte sans procédés introductifs préalables .

2.2.2. Introduction directe .

Nous entendons, par introduction directe, un vocabulaire incorporé avec la même typographie que le reste du texte, et qui n'est suivi d'aucune explication . Ce type d'introduction paraît assez important, particulièrement dans les textes du Maghreb . A la confrontation des différents lexiques, il apparaît que certains thèmes sont privilégiés dans ce vocabulaire introduit sans détours .

2.2.2.1. Thèmes développés et vocabulaire afférent.

Dans l'alchimie de la création romanesque entrent un certain nombre de thèmes qui semblent appeler un vocabulaire particulier .

Que ce soit dans les romans maghrébins ou dans les romans d'Afrique sub-saharienne, les auteurs utilisent souvent le vocabulaire local pour indiquer les différents vêtements des personnages décrits . L'emploi de ces différents termes s'explique par deux raisons principales: la première est que ces textes représentent des aires culturelles différentes entre elles mais également étrangères aux cultures européennes, aussi le vêtement est un élément caractéristique de ces pays. Par le mot local, le narrateur signifie clairement le caractère particulier de l'habit .

La seconde raison de cet emploi est que ces termes sont entrés dans la langue française et qu'il est plus clair de désigner le vêtement par son nom local que par la définition qui se trouve dans le dictionnaire . Par exemple le mot "djellaba" qui apparaît dans Le passé simple, page 18, dans La répudiation, page 70, dans La nuit sacrée, page 10, est beaucoup plus expressif que la définition qui se trouve dans Le petit Robert :

" Longue robe à manches longues et à capuchon portée par les hommes et les femmes en Afrique du Nord . "
(229)

²²⁹. Le petit Robert, p. 501

De plus, dans les dictionnaires, il n'apparaît guère de différences entre les diverses définitions: en effet, le mot " kaftan ", page 70 du Passé simple, 30 de L'aventure ambiguë et 13 du Cercle des tropiques, le terme " haïk " page 15 d'Harrouda et 16 de La nuit sacrée, " gandoura " à la page 203 de La répudiation et 46 de La nuit sacrée et le " burnous " à la page 37 de La nuit sacrée sont très proches si l'on considère les définitions proposées par Le petit Robert . Aussi par l'emploi des termes locaux, le narrateur est très précis et permet au lecteur de visualiser les différents vêtements .

De même, les différents termes pour désigner un couvre-chef permettent de les distinguer, ce que ne permettraient pas leurs définitions en français . Dans Le passé simple apparaissent, en effet, " chéchia " page 19 et " tarbouch " page 22, qui représentent pratiquement le même objet, mais qui, pour un Arabe sont complètement différents .

Lors de l'étude des divers corpus, il apparaît, que dans les textes sub-sahariens, le lexique du vêtement est composé de termes d'origine africaine mais également arabe : en effet, en Afrique, différents langages sont juxtaposés . Il existe à l'origine la langue de la tribu qui fournit à l'individu la langue maternelle . A celle-ci, la religion ajoute l'arabe, langue de conquête et du livre sacré, qui a introduit dans la vie quotidienne un lexique arabe consigné dans le Coran . Ainsi les Africains utilisent à la fois des termes arabes et des mots d'origine locale à l'exemple de " caftan " et de

"boubou " qui sont très proches du point de vue du sens, et dont le choix de tel ou tel mot marque l'origine lexical du terme .

Le choix du vocabulaire local dans ces textes de langue française traduit le désir de précision des différents narrateurs . Cela est particulièrement visible dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun . Le terme "saroual" qui est utilisé, aurait pu être traduit par "pantalon" . Mais cette traduction n'aurait pas indiqué le véritable sens de ce terme dans la mesure où il désigne un genre particulier de pantalon qui ne ressemble pas à ce que l'on trouve en Europe . D'autre part, par ce terme, T. Ben Jelloun donne des éléments culturels, puisque il s'agit, ici, d'un pantalon typiquement marocain, porté par la femme sous les autres vêtements : " Sans m'en rendre compte je retirai ma djellaba . J'avais en dessous juste un saroual large " (230) .

Un autre thème qui conduit à l'emploi du vocabulaire local est la religion . En effet, un grand nombre de termes sont liés à l'Islam . Comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'apparition de la religion musulmane dans les pays d'Afrique noire a introduit un lexique faisant référence à l'Islam et reconnu comme tel par le lecteur . C'est ainsi qu'apparaissent les mots, " sourate " dans Les Soleils des indépendances, page 28, et dans de Monnè, outrages et défis, page 96, " muezzin " dans Le Passé simple, page 14, dans L'escargot entêté, page 31, dans La nuit sacrée, page 41, et dans Monnè, outrages et défis,

²³⁰. La nuit sacrée, p. 62

page 143 . D'autres termes font référence à l'Islam mais ils seront étudiés par la suite car leur emploi est isolé. Tous ces mots apparaissent dans le dictionnaire et sont donc considérés comme acquis par la langue française. C'est là un élément caractéristique de ce vocabulaire local introduit directement .

2.2.2.2. légitimité par le dictionnaire .

Si nous considérons le lexique introduit directement sans formules médiatrices dans les différents romans, il apparaît que les textes qui proposaient un emploi réduit du vocabulaire local ne présentent que des termes consignés dans les dictionnaires et qui sont donc attestés . Cela est parfaitement clair dans Les enfants du nouveau monde d'Assia Djébar qui introduit cinq mots qui se trouvent tous dans Le petit Robert : "douar (p. 20), oued (p. 33), souk (p. 124), fellaghas (p. 131) et fellah (p. 145) " . De même, dans La répudiation, R. Boudjedra propose trois termes qui sont tout à fait courants et qui apparaissent dans le dictionnaire cité : " souk (p. 57), douar (p. 132), rouni (p. 207) " . C. H. Kane, dans L'aventure ambiguë introduit quatre mots du lexique du vêtement : " boubou, babouche et pagne (p. 77), caftan (p. 30) " . Dans Le cercle des tropiques, on retrouve approximativement les mêmes termes : " caftan et boubou " (p. 13) . Par ce procédé, bien que ces textes fassent appel au vocabulaire local, celui-ci n'a pas une grande valeur puisqu'il ne laisse aucune découverte au lecteur qui le connaît déjà . D'autre part,

nous noterons que ces différents textes utilisent pratiquement les mêmes mots, qui sont entrés dans la langue française comme nous le rappelions plus haut .

Il est intéressant de remarquer, en ce qui concerne les romans algériens, la distance qui existe entre le français des textes et le français parlé par les Algériens dans la rue . En effet, ces derniers, lorsqu'ils utilisent le français dans la vie quotidienne, y introduisent de nombreux mots ou expressions en arabe, ce qui donne le sentiment d'une langue nouvelle qui ne peut être comprise que par des personnes bilingues . Il est donc remarquable que les auteurs n'aient pas choisi de reproduire cet état de fait . Au contraire, il semble qu'ils aient voulu se conformer à une langue académique, toujours du point de vue du vocabulaire .

Les autres romans, qui utilisent largement le vocabulaire local, proposent également, en majorité, des termes qui apparaissent dans le dictionnaire . Outre ceux que nous avons déjà relevés, nous découvrons dans Le passé simple d'autres termes comme " chergui (p. 13), doum (p. 14), kif (p. 41), douar (p. 67) imam (p. 77) et souk (p. 206) " . De même dans Harrouda apparaissent : " oued (p. 15), chérif et haj (p. 67), Jnouns (p. 68), zellige (p. 73), zaouïas (p. 98), chorfas (p. 99) et kif (p. 105) " . Dans La nuit sacrée, T. Ben Jelloun en propose beaucoup moins : " kif (p. 12), imam (p. 22), cheikh (p. 52) djnouns (p. 65) " . Nous pouvons remarquer que dans ces deux romans de T. Ben Jelloun, de mêmes mots apparaissent mais ils

n'ont pas toujours la même orthographe : c'est le cas par exemple pour " jnouns et djnouns " qui représentent le même terme mais qui n'apparaissent pas dans le dictionnaire ainsi, puisqu'il s'agit du pluriel de "djinn": le pluriel en arabe donne un terme de structure différente, mais nous remarquerons que l'auteur a ajouté, à la forme plurielle de l'arabe, la marque du pluriel en français, le " s " . A. Kourouma, dans Monnè, outrages et défis, utilise également ce terme, "djinnns " (p. 95) . Il apparaît que dans ce texte l'auteur n'a pas utilisé le pluriel arabe mais il a simplement ajouté le " s " à la fin du mot singulier . ce procédé est beaucoup plus efficace pour le lecteur qui peut ainsi trouver le mot insolite dans le dictionnaire . De même, T. Ben Jelloun introduit " chérif et chorfas " qui sont les mêmes mots mais dont l'un est le singulier et l'autre le pluriel .

Les romans sub-sahariens présentent beaucoup moins de termes répertoriés dans le dictionnaire . Les quelques mots qui y apparaissent ont déjà été relevés et observés.

Cependant d'autres vocables sont introduits directement, sans qu'ils soient connus par le lecteur francophone . Leur signification est alors transmise par le contexte qui, sans véritablement définir le terme, permet au lecteur de comprendre de quoi il s'agit .

2.2.2.3. Termes explicités par le contexte .

Les auteurs ont parfois jugé nécessaire d'introduire dans leurs textes des termes non traduits et qui ne se trouvent pas dans un dictionnaire français . C'est

souvent un souci de précision qui a conduit à la présence de ces mots . En effet, comme l'a fait remarquer R. Boudjedra, l'emploi du terme local apporte un enrichissement au texte . De plus, il permet d'introduire le lecteur dans un monde différent du sien et de conférer à ce monde un côté plus réel : en effet, si un lecteur européen se rend dans un des pays décrits par les romans du corpus, en se promenant dans les rues, il va entendre des termes locaux, qu'il ne comprendra pas toujours, mais qui lui feront véritablement découvrir ce monde nouveau . Il en est de même pour le texte littéraire qui accueille le lecteur mais ne s'adapte pas toujours à lui . Nous relevons dans Le passé simple un certain nombre de mots qui sans être parfaitement explicités par le contexte sont toutefois clairs pour le lecteur : " derb " (p. 14) signifie une ruelle ; " chibani " (p. 28) peut se traduire par un vieillard ; les " chleuhs " (p. 68) sont les Berbères, peuple originaire du Maghreb ; "naïls" (p. 77) sont des chaussures en cuir : c'est ici la matière qui désigne l'objet ; " taleb " (p. 139) peut être traduit par des mendiants qui s'improvisent lecteurs de Coran : ce sont à l'origine des étudiants coraniques ; "mokkadem" (p. 186) est le responsable d'un quartier ; "khaïmas " (p. 206) représente une tente ; et "méchouar" (p. 266) l'enceinte du palais . De même dans Harrouda, nous relevons "kissaria " (p. 59) qui est une galerie marchande; " watani " (p. 73) et " fidaï" (p. 83) sont des synonymes qui représentent les nationalistes ; "Aïd el Kébir" (p. 83) est la plus

grande fête de l'année musulmane, celle où les fidèles sacrifient le mouton ; " tolbas " est le pluriel de taleb vu plus haut et qui signifie les lecteurs de Coran (p. 99) et à la même page " bir " est le puits ; "fqih" (p. 106) est une personne qui connaît bien les versets coraniques ; "mouloud" (p. 109) est la fête de célébration de la naissance du prophète Mohamed ; "kasbah" (p. 122) est la section ancienne d'une cité ; "khamsa " (p. 143) est le chiffre cinq qui symbolise un rempart contre le mauvais oeil . Enfin dans La nuit sacrée apparaissent, "chiba " (p. 12) qui est une plante aromatique qui entre dans la composition du thé en hiver ; " rial " (p. 22) est la plus petite division de la monnaie marocaine .

Comme la langue arabe nous est connue, il nous paraît difficile d'être objective et de vérifier si tous les termes sont explicités par le contexte, aussi nous vérifierons cela au travers des romans sub-sahariens qui utilisent les langues locales qui ne nous sont pas familières .

Nous observerons les deux romans d'A. Kourouma et celui de C. Beyala qui présentent certains exemples de ce type de vocabulaire . Dans Les soleils des indépendances d'A. Kourouma, les mots africains sont explicités par le contexte : par exemple, le sens du mot " calebasse ", qui apparaît à plusieurs reprises dans le texte, est précisé par les différents contextes qui montrent finalement qu'il s'agit d'un récipient . Cela est tout à fait clair dans cette phrase du marabout Abdoulaye : " Mire-toi,

mire-toi dans laalebasse d'eau ! mire, mire ! " (231) .
 Le contexte permet de saisir de quoi il s'agit sans indiquer le véritable sens du mot . De même, nous comprenons que " lougan " est un lieu mais sans en savoir plus: " Permits-nous pour la période de la fête de nous retirer dans notre lougan " (232) . De plus, en ce qui concerne ce dernier mot, il apparaît dans Monnè, outrages et défis avec différentes typographies : à la page 16, il est introduit avec la même typographie que le reste du texte, mais à la page 76 il apparaît avec des caractères en italique . Ce changement n'est guère explicité par le contexte :

" A sa droite, au couchant : sa mosquée pour ses prières, le marché, son marigot ; au delà: des falaises, les *lougan* de ses sujets et la brousse, sa brousse . " (233) .

Le mot " toubabs " se trouve également dans de nombreux textes d'Afrique . Là aussi, seul le contexte permet au lecteur de comprendre qu'il s'agit du blanc colonisateur:

" Les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par des doigts nègres, étaient habités et appartenaient à des Toubabs . " (234)

Dans, Monnè, outrages et défis, le mot "toubab" est également utilisé, cependant nous remarquerons un emploi peu habituel, qui est original et qui est constitué par la féminisation du terme :

" Il l'avait délaissée, elle, une "Toubabesse" avec ses trois enfants blancs dans cette sauvage et lointaine Afrique . " (235)

231. Les soleils des indépendances, p. 70

232. Id. p. 100

233. Monnè, outrages et défis, p. 76

234. Les soleils des indépendances, p. 18

235. Monnè, outrages et défis, p. 119

A. Kourouma, à partir du terme africain, a créé le féminin qui se calque sur un féminin de la langue française, ce qui permet au lecteur de bien le comprendre. Cet emploi est unique et constitue une sorte de néologisme que l'auteur signale par des guillemets . Dans ce même texte, A. Kourouma utilise d'autres termes qui n'ont pas été relevés dans les autres textes africains . Ce sont " cob (p. 73), sisal (p. 114), tabaski (p. 115) " . Le contexte permet d'avoir pour ces termes une idée générale de leur sens mais isolés, ils restent toutefois énigmatiques pour le lecteur .

C. Beyala, dans C'est le soleil qui m'a brûlée, propose quelques termes locaux dont aucun n'apparaît dans un dictionnaire de la langue française . Ce sont: " gâ (p. 11), haâ (p. 26), kabas (p. 24), gala et maffé (p. 51), kruma (p. 98), le sadaka d'Ekassi (p. 119)". Ces termes s'éclaircissent par le contexte mais également par la répétition du même mot dans différentes phrases, ce qui permet de bien cerner sa signification . Le premier mot ainsi introduit est " gâ " :

" Il leur fera voir à tous ces taxis qui refusent de l'amener : aujourd'hui tout vêtu de lin, demain de cuir, après-demain de cachemire, hier de daim, le tout griffé "Yves" et la gâ la plus platinée du monde suspendue à son bras . " (236)

D'après ce premier contexte, le lecteur comprend que "gâ" signifie " la femme " . Cependant la proximité du terme "platinée" ouvre quelques interrogations sur le genre de cette femme. En effet, dans l'imaginaire populaire la

²³⁶. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 11

couleur " platinée " est associée à " la femme de mauvaise vie " . Donc " gâ " ne signifierait-il pas, "prostituée" ? . Nous tenterons de répondre à cette question par l'étude d'un deuxième contexte: " Rien de plus abject pour lui que de sortir une gâ qui n'a pas de vernis " (237) . Ce deuxième exemple ne précise pas vraiment le sens de " gâ ", cependant il l'éloigne de celui de "femme " pour le rapprocher de celui de "fille". Le deuxième terme découvert dans ce roman est "haâ":

" Les femmes baissent la tête dans une attitude respectueuse . l'une s'empresse, installe une chaise au milieu de la cour . Une autre lui tend un verre de haâ qu'il ne daigne pas goûter . " (238)

Dès ce premier contexte, le terme est clairement explicité, bien que le lecteur ne sache jamais de quelle boisson il s'agit . Ceci apparaît dans un deuxième exemple :

" Des vieillards, assis en tailleur sous la véranda, se fendent leurs vieilles poires édentées en se saoulant à petites doses de haâ qu'ils avalent cul sec . " (239)

Deux expressions entourent le mot " haâ " et indiquent clairement qu'il s'agit d'une boisson alcoolisée : " en se saoulant " et " cul sec".

D'après son contexte, le terme "Kruma " semble être le correspondant masculin du mot " gâ " déjà observé :

"<<--J'ai levé quelqu'un hier soir . >> Et sur un ton extasié, elle poursuit : << Un kruma. Genre bedonnant, plein de taches et de fric.>>" (240)

237. Id. p. 58

238. Ibid. p. 26

239. Ibid. p. 119

240. Ibid. p. 98

Cependant dans la suite du passage un autre sens apparaît :

" Il m'a emmenée au Sainte . Il y avait foule, et le mec dansait comme un pied. Les Blancs, tu sais c'est pas la gloire pour danser . " (241)

Il semble donc que " kruma " serait un équivalent de "toubab", c'est-à-dire européen .

D'autres termes ne sont pas véritablement explicités par le contexte et restent énigmatiques pour le lecteur .

Observons les phrases qui les contiennent :

" Sous leurs longs Kabas, la musique constante des sachets en plastique où elles mettront les restes . " (242),

et

" Puisqu'ils le réclamaient, elle donnait . Ils prenaient son corps . Lui prenaient son coeur . Gala. Elle ne pensait pas, elle le vivait dans chaque main qui la palpait, dans chaque homme qui inondait ses chairs . Longtemps elle avait rêvé . Son ventre d'où il élèverait des cris d'enfants ; le maffé qu'elle lui préparerait chaque jour à l'heure de la nuit . " (243)

Particulièrement dans ce dernier passage, les deux mots employés restent énigmatiques et le lecteur ne trouve dans le roman aucun élément de réponse .

Enfin une dernière expression a retenu notre attention : le " Sadaka d'Ekassi " . Observons son introduction dans le texte :

" Après d'interminables discussions où chacun s'est efforcé de puiser dans ses souvenirs les bribes du rythme traditionnel mais où nul n'était d'accord sur la manière de mener la danse, le Sadaka d'Ekassi

241. Ibid. p. 98

242. Ibid. p. 24

243. Ibid. p. 51

s'est transformé en une fête "crépusculaire " où le disco se danse au rythme du tam-tam . (244)

Dans un premier temps, le lecteur considère le mot "Sadaka" comme un nom propre qui est accolé à Ekassi . Mais par le contexte, il apparaît qu'il s'agit d'une fête ou tout au moins d'une réunion . L'étonnement s'inscrit ici dans le fait que dans la religion musulmane il existe une " sadaka " qui correspond à l'aumône qui serait ici pratiquée à la suite de l'enterrement d'Ekassi . C. Beyala n'est pas de religion musulmane aussi devons-nous comprendre cette cérémonie comme un événement d'origine culturelle ? Des rites musulmans sont parfois décrits dans ses romans .

L'introduction directe du vocabulaire local est donc très importante . Sous cette forme ce sont principalement des termes considérés comme connus par le lecteur français, qui sont introduits . Certains auteurs n'utilisent d'ailleurs que des mots consacrés par les dictionnaires . D'autres comme T. Ben Jelloun et D. Chraïbi, pour le Maghreb, et A. Kourouma pour l'Afrique sub-saharienne, innovent en plaçant le lecteur devant un texte qui lui est étranger, devant lequel il doit être actif .

Ce lexique pose la question de savoir à quel public s'adressent ces textes . En effet un public local n'éprouve aucune difficulté à comprendre de quoi il s'agit et saisit même les subtilités du texte, toutefois ce public ne possède pas toujours la connaissance

²⁴⁴. Ibid. p. 119

parfaite de la langue française . Au contraire, pour un public ne connaissant pas la langue locale, il y a le sentiment d'une frustration . A partir du vocabulaire local plusieurs lectures sont possibles .

Jusqu'à présent nous avons considéré les termes introduits directement et nous en avons conclu qu'ils font partie, pour la plupart, de la langue française et que dans tous les cas, ils étaient explicités par le contexte . Cependant, parfois, les auteurs jugent nécessaire d'introduire des termes avec une typographie différente . Nous nous proposons, maintenant, d'étudier ces termes :

2.2.3. Vocabulaire distingué par une typographie .

Les auteurs qui utilisent, parfois, une typographie différente pour introduire le lexique local, signalent ainsi sa particularité et son origine étrangère : ils soulignent également qu'il n'est pas nécessairement connu par le lecteur . Cette décision de donner une typographie particulière à certains éléments du lexique local paraît arbitraire, dans la mesure où de mêmes mots ne sont pas pris en considération de la manière similaire par différents auteurs . Par exemple, dans Harrouda de T. Ben

Jelloun et dans Le passé simple de D. Chraïbi, le terme "fqih" apparaît, respectivement aux pages 106 et 40 . T. Ben Jelloun l'introduit sans le mettre en relief, alors que D. Chraïbi le transcrit en italique . La raison de cette divergence n'est pas explicitée et est certainement due à la sensibilité de chaque écrivain ou aux exigences de l'éditeur .

Dans les romans de notre corpus, cette distinction par la typographie n'est guère prise en considération : seuls quelques termes sont ainsi soulignés dans Le passé simple de D. Chraïbi, Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar, La répudiation de R. Boudjedra, Harrouda de T. Ben Jelloun, et Le cercle des tropiques d'A. Fantouré. Seul, A. Kourouma, dans Monnè, outrages et défis utilise largement cette typographie . Quant aux autres textes de notre corpus, ils n'en présentent aucun exemple .

Cette typographie s'exprime sous deux formes : les guillemets et les caractères italiques . Chaque auteur a, suivant son sentiment personnel, utilisé telle ou telle forme . Certains les présentent toutes les deux . Observons, dans un premier temps, les textes dans lesquels les guillemets apparaissent .

2.2.3.1. Les termes entre guillemets .

Ils n'apparaissent que dans Les enfants du nouveau monde et la répudiation . A. Djébar et R. Boudjedra soulignent ainsi les quelques mots qu'ils ont empruntés à leur langue maternelle et qu'ils considèrent comme ne faisant pas partie de la langue française et n'étant pas

connus par un lecteur français . Leur nombre est très restreint et nous relevons seulement, " wilaya " (p. 217), " chahâda " (p. 17) et "pataugas " (p. 205) dans le roman d' A. Djébar . R. Boudjedra, quant à lui, ne souligne qu'un seul mot :

" Ils respectaient l'ordre établi et ne prenaient d'assaut les mosquées que le vendredi après la prière du " dhor " . " (245)

Il s'agit là d'un terme clairement explicité par le contexte, qui apparaît dans d'autres romans sans aucune distinction, mais que R. Boudjedra signale car il utilise très peu de mots locaux . Ces quelques exemples montrent comment un auteur peut exprimer un sentiment propre par la typographie : en effet, A. Djébar et R. Boudjedra témoignent ainsi de leur difficulté à introduire dans un texte en français des termes locaux, bien qu'ils jugent que c'est certainement la meilleure façon d'utiliser le vocabulaire le plus précis pour désigner un élément local. Les autres auteurs, emploient la typographie italique, que nous avons déjà observée, mais qui ici n'est prise en considération que pour les mots isolés .

2.2.3.2. Les termes en caractères italiques .

Dans Le passé simple, D. Chraïbi souligne des termes de la langue maternelle en italique . C'est tout d'abord le mot " *seddari* " (p. 17) qui fait partie du dialecte marocain mais n'est pas utilisé par tous les Marocains, ce qui justifie la typographie en italique . Ainsi ce mot est reconnu comme n'étant pas compréhensible par un

²⁴⁵. La répudiation, p. 127

lecteur français, pourtant aucune explication n'est donnée et seul le contexte permet de l'expliciter . Ce terme est introduit une deuxième fois page 148 . Cette fois-ci il intervient directement . Il semble que D. Chraïbi, lors du premier contact du terme local et du lecteur, ait voulu porter assistance au lecteur en lui signalant le terme étranger . Une fois cette rencontre effectuée, le mot est considéré comme connu par le lecteur et son emploi ne nécessite pas de précautions particulières lors de son apparition dans le texte . D'autres termes sont ainsi introduits tels que " *falaqas*" (p. 40) qui signifie selon Déjeux, une bastonnade, " *Adel*" (p. 94) est le juge coranique, " *hallouf* " (p. 212) est un cochon et a un sens péjoratif . D. Chraïbi signale également ainsi un mot français prononcé par un Arabe ce qui crée un nouveau vocable, " *broufizour* " (p. 214) .

R. Boudjedra, dans La répudiation, n'introduit qu'un mot en italique :

" J'ai l'habitude d'aller dans sa boutique : prétexte pour traverser les souks . Souk du cuivre . Amertume de rues chaudes imprégnées d'eau de fleur d'oranger . Souk *El attarin* : c'est là . " (246)

L'auteur n'a souligné qu'une partie de l'expression alors qu'elle est toute d'origine arabe . R. Boudjedra a, ainsi, distingué deux termes dont l'un est complètement entré dans la langue française tandis que l'autre reste incompréhensible pour une personne qui ne connaît pas la langue arabe . Bien que la définition de cette expression

²⁴⁶. Id. p. 111

ne soit pas véritablement nécessaire pour la compréhension du texte, dans la mesure où tout le monde comprend le terme " souk " . Pourtant elle aurait permis de mieux apprécier le personnage du vieil homme : " El attarin " est le pluriel de " El attar ", qui désigne un marchand de plantes sèches, l'équivalent d'un herboriste.

Ahmadou Kourouma est le seul auteur qui utilise véritablement les caractères en italique pour signaler ce lexique local . Dans chaque page de Monnè, outrages et défis, apparaît un exemple de ce vocabulaire . Nous n'en avons donc relevé que quelques termes tels que " mes sofas " (p. 26) qui signifie " mes soldats ", "les dioulas " (p. 30) sont certainement les informateurs, "votre tata " (p. 31) est la muraille qui entoure la ville, " des daba " (p. 68) sont des outils de travail, " le Kwashiorkor " (p. 79) semble être une maladie, " des magnan " (p. 81) signifie "les plus forts ", "des fa " (p. 92) sont certainement des cris, " du soumara " (p. 141), " le seko " (p. 150) représente le rideau qui sert de porte, "des drékéba " (p. 154) sont des vêtements . Ce sont ici des termes d'origine africaine .

Mais il existe également des mots d'origine arabe tels que " salam alékou " (p. 26) expression qui permet de saluer, "tabala" (p. 30), dont C. H. Kane donne une traduction que nous observerons dans la suite de notre étude, "rackat" (p. 39) représente les prosternations qui permettent d'accomplir les prières musulmanes . Ce dernier mot est également introduit sous une forme au

singulier: " raka " (p. 188), cependant il est ici accompagné de l'adjectif numéral cardinal "deux" .

Cet exemple met à jour la question de savoir comment un terme doit être considéré dans un texte français du point de vue de la structure et de la grammaire . En effet, à de nombreuses reprises, le narrateur indique ces termes accompagnés d'un adjectif au pluriel . Cependant l'accord n'est pas accompli et le terme local conserve un genre neutre . Il nous semble que du fait de la typographie en italique cette neutralité est justifiée, mais alors pourquoi, pour certains mots, l'accord est-il accompli avec l'article ? Cela reste une interrogation dont seuls les auteurs pourraient expliquer le sens .

Par l'étude de ce lexique, il s'avère que les termes locaux introduits avec une distinction typographique sont peu nombreux . De plus, cet emploi n'est guère justifié, si ce n'est pour les textes algériens dont les auteurs ont ainsi souligné les mots locaux qui ne sont pas entrés dans la langue française . Pour les autres, cette utilisation ne diffère pratiquement pas de l'introduction directe, puisque certains termes n'étaient pas plus connus par le lecteur .

Bien que les deux formes typographiques (guillemets ou italiques) que nous venons d'observer n'apportent aucune explication de ce vocabulaire local, il existe certains cas dans lesquels les auteurs ont jugé cette explication nécessaire . Nous nous proposons donc

d'étudier ce nouvel aspect du texte enrichi du lexique local .

2.2.4. Introduction avec explication .

Certains écrivains ont jugé nécessaire d'indiquer les significations d'une partie du vocabulaire utilisé . Les romans dans lesquels elles apparaissent sont très peu nombreux et chaque texte propose un mode d'insertion de traduction particulier . Il n'apparaît aucune norme dans ces explications . Certains auteurs ont tenté de les incorporer dans le cours du récit, d'autres les ont simplement fournies sans aucun effort d'harmonie . Nous accomplirons notre étude en suivant cette distinction .

2.2.4.1. Explication extérieure au roman .

Sous cette appellation, nous relèverons tous les exemples dans lesquels les auteurs n'ont fait aucun effort pour harmoniser l'introduction des explications avec le récit . L'exemple le plus caractéristique est celui de L'aventure ambiguë de C. H. Kane . En effet, le narrateur n'introduit que deux mots qui sont soulignés par une note de bas de page : " Il a fait claquer sa chahâda¹, comme un étendard au vent " (²⁴⁷) et "Alors au dehors, le grand *tabala*¹ funèbre retentit " (²⁴⁸).

²⁴⁷. L'aventure ambiguë, p. 124

²⁴⁸. Id. p. 181

"Chahâda " est expliqué par " Formule de la profession de foi musulmane " et "*tabala*" par "tambour annonciateur des grandes nouvelles " . Par ces notes de bas de page, le narrateur a choisi une solution de facilité puisqu'il explique ainsi les termes locaux sans tenter de les faire découvrir au lecteur .

La distinction de ces deux mots se fait également par une typographie différente . En effet, le terme "*tabala*" est transcrit en italique, alors que "chahâda" apparaît dans les mêmes caractères que le reste du roman . Par cette distinction, le narrateur indique qu'un terme est certainement plus connu par le lecteur que l'autre: en effet, " chahâda " exprime un élément de la religion islamique, qui est universellement connu, au contraire "*tabala*" est un terme appartenant à la culture arabe . Ainsi " *tabala* " est souligné à deux reprises : par la typographie et par la note explicative .

Dans un pays plus septentrional et douze ans plus tard, T. Ben Jelloun dans Harrouda, consigne ces explications entre parenthèses . Bien qu'elles soient introduites dans le cours du récit, elles en sont isolées par ces parenthèses :

" Un homme (berrah), haut parleur ambulant." (249)

" Jbalas (les montagnards) " (250)

" ... plus la planche sur laquelle le kif sera coupé, le couteau courbe, deux ou trois sebsis (pipes), une dizaine de têtes de sebsi (chhkaf) " (251).

" Elle a surgi entre deux phrases, au milieu du discours de l'homme-maître de la halqa (cercle qui se ferme autour du conteur) . " (252)

249. Harrouda, p. 20

250. *Id.* p. 133

251. *Ibid.* p. 163

Ces quelques exemples sont particulièrement intéressants dans la mesure où les traductions se font dans un double sens : T. Ben Jelloun explique autant les termes du français vers l'arabe que réciproquement . De plus, il montre un souci de précision, particulièrement dans l'exemple des pipes : en effet, une fois le terme "sebsi" explicité, " tête de sebsi " devenait tout à fait clair, cependant l'auteur pousse ses précisions jusqu'à indiquer l'équivalent de cette expression en arabe . Il semble donc qu'ainsi, T. Ben Jelloun s'adresse autant au public français qu'à son public local natal .

Au début des années 90, Ahmadou Kourouma, dans Monnè outrages et défis, inclut également de nombreuses explications à la suite du vocabulaire local . Il précise ainsi des termes qui sont distincts grâce aux caractères italiques, ce qui correspond, d'après nos premières études, à un lexique considéré comme étranger à la langue française . L'auteur varie, dans ce roman, les moyens d'expression de ces explications . Il utilise toutefois les parenthèses :

" ... les survivants (...) sont rentrés dans les cases s'y sont enfermés, se sont entourés de *seko* (nattes de paille) et y ont mis le feu . " (253)

" *Kabako ! Kabako* (extraordinaire) ! " (254)

" La vieille en elle même est *monnè fi* (*monnè dense*), *monnè bobelli* (*monnè invengeable.*)" (255)

" Les victimes ont des *gnama* (des forces immanentes) qui, lorsqu'elles n'agissent pas sur le responsable direct frappent la descendance . " (256)

252. Ibid. p. 171

253. Monnè, outrages et défis, p. 22

254. Id. p. 24

255. Ibid. p. 162

256. Ibid. p. 199

Ainsi le lecteur peut apprécier la beauté des langues africaines mais dans un même temps, il comprend leur sens.

Certains auteurs ont tenté d'harmoniser la présence de ces explications avec l'aspect littéraire des romans . Observons comment ils ont tenté de l'accomplir .

2.2.4.2. Moyens d'insertion dans le récit .

Parfois, les écrivains apportent ces explications grâce à des formules normatives qui leur permettent d'intercaler une définition . Nous nous intéresserons donc, dans un premier temps aux justifications qui sont introduites par un mot de transition .

2.2.4.2.1. Explication avec mot de transition .

Ces mots de transition sont des expressions qui entraînent l'explication . Nous en avons un exemple dans Le passé simple de D. Chraïbi dans lequel le narrateur donne ainsi la traduction du mot " fqih " par l'expression "c'est à dire " :

" Le professeur est un *fqih*, c'est à dire un individu qui a appris le Coran par coeur -- ou peu s'en faut - -, a loué une boutique . Les gens lui confient leurs enfants." (257)

Ahmadou Kourouma nous dévoile d'autres exemples dans Monnè, outrages et défis . Ce sont ainsi différentes formules qui sont utilisées, mais qui toutes sont normatives et respectent la formulation de la définition:

²⁵⁷. Le passé simple, p. 40

" On l'appela le " Kébi " ce qui signifie " les briques " parce qu'il fut le premier bâtiment en brique cuite du pays . " (258)

" La *panca* était un écran de toile ou de papier qui se suspendait au plafond pour éventer la chambre . " (259)

" Quand je n'étais pas un vieux *djigui* (*djigui* signifie en malinké le mâle solitaire, l'ancien chef de bande de fauves déchu et chassé de la bande par un jeune rejeton devenu plus fort), (...) j'esquissais un petit geste. " (260)

Ces quelques exemples montrent les différents moyens utilisés par A. Kourouma . Ce sont des formules très simples et qui font partie de l'expression quotidienne . La particularité de ces définitions est qu'elles permettent de mieux préciser le texte : ce ne sont pas seulement les mots qui sont explicités mais également le sens de l'ensemble du passage .

L'explication est parfois, simplement apposée au terme. C'est là un autre moyen utilisé dans les romans :

2.2.4.2.2. Explication en apposition .

Un exemple apparaît dans Harrouda de T. Ben Jelloun :

" Tanger .
Quartier du Marchane .
Qahwat el Hafa ; café de la falaise . " (261)

Cet exemple est particulièrement intéressant dans la mesure où la traduction n'ajoute pas véritablement au sens du roman, cependant cette double expression confère au texte une certaine richesse .

Dans son premier roman, Le cercle des tropiques, A. Fantouré introduit ainsi le mot "Messie-koï" (262) et sa signification entre guillemets :

258. Monnè, outrages et défis, p. 64

259. Id. p. 66

260. Ibid. p. 161

261. Harrouda, p. 152

" Ce qui est gravé dans mon esprit, c'est la tactique savamment mise au point par celui que tout le monde appelait " Messie-koï " ou "Maître " . " (263)

Là aussi, cette explication n'est pas présentée comme une traduction mais plutôt comme une alternative de l'appellation du chef .

Enfin A. Kourouma, dans son dernier roman, en présente de nombreux exemples . Le titre du livre en est une claire illustration : " Monnè, outrages et défis " . D'autres cas apparaissent au cours même du récit :

" Leur contact, comme celui du porc et du chien, faisait perdre la pureté rituelle, la *tâhara* . " (264)

" Mais quand un *bilabro*, un garnement, se soulage dans notre jardin, on ne s'abaisse pas à courir après lui, on recherche son père . " (265)

" La liberté, la *nabata* avait, pour ceux du Bolloda, cette dernière signification . " (266)

Ici également, nous pouvons constater que ces appositions enrichissent le roman et permettent au lecteur d'élargir sa culture tout en comprenant parfaitement le texte . En effet, nous pouvons remarquer, dans le premier exemple, que le narrateur indique tout d'abord le terme en français puis y appose le terme local . Il semble donc bien que l'auteur tente d'informer le lecteur et de lui faire découvrir une autre langue . D'autre part ces explications permettent l'introduction d'images savoureuses .

262. Le cercle des tropiques, p. 83

263. *Id.* p. 83

264. Monnè, outrages et défis, p. 19

265. *Id.* p. 218

266. *Ibid.* p. 218

Comme nous avons pu le constater, tout au long de cette étude de l'introduction d'explications à la suite du vocabulaire local, les différents moyens utilisés permettent non seulement un enrichissement du texte mais également du lecteur . Cette dernière méthode d'apposition du vocabulaire local, paraît la plus intéressante puisqu'elle permet d'informer le lecteur tout en conservant au roman son aspect littéraire .

2.2.5. Trahison de la langue française ?

Cette question se pose lorsqu'on considère certains passages où l'arabe semble avoir une large place . En effet, bien qu'exprimés en français, ils semblent simplement traduire des expressions arabes .

Dans Le passé simple en 1954, Driss Chraïbi inclut des phrases littéralement traduites de l'arabe et qui donnent un ton différent au texte : c'est ainsi qu'apparaît, " Crever l'oeil de Satan-le-maudit " ⁽²⁶⁷⁾ . Cette phrase est entre guillemets dans le récit, ce qui souligne son caractère de phrase empruntée . Une autre expression, typiquement marocaine apparaît également : "Je cousais rues et ruelles " ⁽²⁶⁸⁾ . Dans le dialecte marocain, cette expression signifie que la personne parcourt les rues sans arrêt en passant de l'une à l'autre, ce qui crée l'image de la couture . Cependant par la traduction, la phrase perd une partie de son sens du fait de l'emploi inhabituel du verbe "coudre" .

²⁶⁷. Le passé simple, p .35

²⁶⁸. Id. p. 78

D'autre part, cette expression a, à l'origine, un caractère péjoratif que l'on ne ressent pas dans la traduction .

Assia Djebar, dans Les enfants du nouveau monde, fait prendre conscience au lecteur d'un élément qui est le plus souvent omis : ces romans en langue française reproduisent des situations et des événements étrangers au monde français et qui sont originellement exprimés en langue locale . Lors de l'interrogatoire d'un suspect par Hakim le policier, cette prise de conscience s'accomplit par une remarque du narrateur :

" Hakim interroge le suspect en arabe :
-- Je te reconnais . Ton nom " Saïdi ", ne me disait rien mais maintenant je vois que tu es l'ancien gérant du café " Bagdad " n'est-ce pas? " (269)

Cette phrase est exprimée en français, dans le roman, mais elle est à l'origine en arabe . Cette prise de conscience crée une distance entre le texte proposé et "sa" réalité, la réalité dans laquelle il s'enracine : il donne au lecteur le sentiment d'un manque d'authenticité, bien que le narrateur ait ici respecté une forme de l'arabe que constitue le tutoiement .

La présence de la langue arabe dans le texte français est marquée également par la traduction littérale d'expressions typiquement arabes . T. Ben Jelloun, dans son roman de 1987 La nuit sacrée en donne de nombreux exemples . Cela s'inscrit tout d'abord dans le nom d'un des personnages du roman : l'Assise . En effet, ce nom est la traduction littérale du mot arabe [g lasa] qui

²⁶⁹. Les enfants du nouveau monde, p. 111

signifie : "celle qui fait asseoir " . La traduction française fait perdre à ce terme une partie de son sens . Cette personne est importante dans la société marocaine, elle est marginale et s'occupe du hammam, le bain public. Pour mieux souligner cette marginalité, T. Ben Jelloun donne quelques détails dans son récit concernant ce personnage :

" Brune, forte, avec un fessier impressionnant (...) elle n'avait pas d'âge . (...) l'Assise au hammam occupe un poste stratégique envié par les renseignements généraux . Elle sait tout, connaît toutes les familles du quartier, intervient parfois dans les intrigues des uns et des autres, favorise des mariages, arrange des rencontres ... Elle est le registre et la mémoire du quartier, la femme du secret et de la confiance, la crainte et la tendresse . Elle filtre les entrées, garde les affaires et maintient par ses interventions le feu au four adjacent au hammam . (...) Rarement mariée, veuve ou divorcée, l'Assise n'a pas vraiment une vie de famille . " (270)

Les mêmes exemples apparaissent dans la littérature sub-saharienne . Dès le début de L'aventure ambiguë en 1961, C. H. Kane introduit une phrase littéralement traduite d'une langue locale :

" L'école apprend aux hommes seulement à lier le bois au bois ... pour faire des édifices de bois... " (271)

Le sens de cette phrase est explicité par la suite du passage :

" Le mot école prononcé dans la langue du pays, signifiait bois . Les trois hommes sourirent d'un air entendu et légèrement méprisant à ce jeu de mots classique à propos de l'école étrangère . " (272)

270. La nuit sacrée, p. 70

271. L'aventure ambiguë, p. 19

272. Id. p. 19

Il s'agit ici de la traduction d'une expression africaine. Dans le discours de La Grande Royale, le lecteur perçoit la construction de phrases africaines . En effet, dès la première sentence du discours, l'esprit africain est ressenti : " Gens du Diallobé (...) je vous salue " (273) . La formulation de la salutation donne un ton solennel à l'expression, du fait de la formule " je vous salue " placée en fin de phrase et par le terme "Gens ", qui lui confère un caractère classique.

D'autre part, la structure du discours indique une manière de penser différente de celle des occidentaux :

" -- J'ai fait une chose qui ne vous plaît pas et qui n'est pas dans nos coutumes . J'ai demandé aux femmes de venir aujourd'hui à cette rencontre . Nous autres Diallobé, nous détestons cela, et à juste titre, car nous pensons que la femme doit rester au foyer . Mais de plus en plus, nous aurons à faire des choses que nous détestons, et qui ne sont pas dans nos coutumes. C'est pour vous exhorter à faire une de ces choses que j'ai demandé de vous rencontrer aujourd'hui . " (274)

Ce discours, dans lequel est mis en avant le refus de cette modernité et la nécessité de s'y adapter, est particulièrement souligné dans la suite du passage :

" Moi, Grande Royale, je n'aime pas l'école étrangère. Je la déteste . Mon avis est qu'il faut y envoyer nos enfants cependant . " (275)

Dans cette phrase, l'emploi de l'adverbe "cependant " est très original par sa position en fin de phrase . En effet, placé en fin de phrase le lien logique n'existe plus et il se crée une sorte de rupture au niveau de la pensée . Le lecteur est surpris par la place de cette

273. Ibid. p. 55

274. Ibid. p. 56

275. Ibid. p. 56

opposition qui aurait eu moins d'impact si elle avait débuté la phrase . Le caractère africain du discours s'inscrit également dans l'utilisation de nombreuses images . D'autre part le caractère solennel est conservé jusqu'au terme du discours : " Alors la paix soit avec vous, gens du Diallobé." (276)

Le roman le plus caractéristique de cette interaction de la langue française et de la langue locale est certainement le premier roman d'Ahmadou Kourouma . En effet, la formulation locale est présente dès les premières lignes du roman :

" Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume..." (277)

L'expression " disons-le en malinké " indique dès le début du roman, cette coexistence entre les deux langues. De plus, elle montre que malgré la langue française le malinké trouvera une place dans ce texte . C'est le cas par la traduction de l'image malinkée . Cette première phrase indique au lecteur que ce ne sera pas seulement le lexique local qui marquera l'idiome local, mais également la pensée, la tournure d'esprit . C'est là l'originalité de ce texte, qui en n'utilisant pratiquement pas de vocabulaire local mais en modifiant la construction des propositions va créer un enrichissement de la langue française par la formation de nouvelles expressions . La langue locale est donc ici utilisée pour faire découvrir

276. Ibid. p. 58

277. Les soleils des indépendances, p. 7

un monde différent où la façon de penser est également différente .

Dans le roman publié vingt ans plus tard, Monnè, outrages et défis, A. Kourouma accentue particulièrement les relations entre le français et le malinké . En effet, les traductions littérales se font autant du malinké vers le français que réciproquement . C'est ainsi que le terme "civilisation" doit être traduit pour le roi Djigui:

" Ce dessein s'appelait la civilisation que, faute de mot correspondant, il traduisit par "devenir toubab". Les mots firent sursauter Djigui . L'interprète rassura tout le monde en expliquant que civiliser ne signifie pas christianiser . " (278) .

Ainsi cet exemple montre combien une traduction peut être fallacieuse et permet au lecteur d'apprécier les réactions des personnages vis-à-vis de ces représentations de la langue française .

La présence du malinké s'exprime par des structures qui ne sont pas conformes à la langue française . C'est le cas dans la formule de bienvenue qui suit: " A vous la bienvenue " (279)

A. Kourouma fait de nombreux jeux de mots à partir de la corrélation des deux langues . Il montre comment une phrase en français peut exprimer phonétiquement autre chose en malinké :

" L'instituteur dessina un chat, un chien, un cheval et eut la malchance de nous proposer "le chat voit bien même la nuit ", phrase qui, criée à haute voix par les courtisans devint en malinké " *Zan ba biè na nogo* ", qui littéralement s'entend : le vagin de la maman de Zan sauce gluante . " (280)

278. Monnè, outrages et défis, p. 57

279. *Id.* p. 211

280. *Ibid.* p. 232

Cette phrase conduisit le chef respecté, Djigui, à refuser d'apprendre la langue française car il considère qu'il s'agit d'" un langage de déhonté et indicible par un croyant et un grand chef " (281) . Ainsi, le lecteur peut apprécier comment la langue française peut être perçue dans d'autres civilisations .

Il semble donc que plus qu'une trahison, il s'agit d'un enrichissement de la langue française .

L'étude de ce lexique local dans les romans du Maghreb et de l'Afrique sub-saharienne pose la question du public auquel s'adresse ces textes . En effet, dans le vocabulaire introduit directement, nous avons pu constater qu'il s'agissait pour la plupart d'un lexique connu par le lecteur français puisqu'il appartient désormais à la langue française, cependant certains termes sont inconnus et peuvent créer un sentiment de frustration du lecteur qui ne perçoit pas toutes les finesses de ces emplois .

L'introduction de langues locales enrichit le roman avons-nous montré, mais aussi la position du narrateur ou les passages au style direct .

2.3. Etude de séquences narratives .

²⁸¹. Ibid. p. 232

Jusqu'à présent, nous avons analysé les textes de notre corpus en ne considérant que leur aspect extérieur. Désormais, nous nous intéresserons à l'écriture même de ces romans, aussi nous proposons-nous d'étudier les parties narratives des récits ainsi que les passages d'expression directe qui correspondent aux dialogues . Pour mener à bien ces études, notre corpus étant très important, nous avons délimité des passages qui seront la base de notre travail .

2.3.1. Répertoire des différents extraits .

Nous avons retenu dans Le passé simple de D. Chraïbi, les pages 69 à 71, de "Jules César conduisait bien " jusqu'à " tout se résorberait " qui relatent le voyage qui mène le jeune Driss et sa mère vers Fès . Dans Les enfants du nouveau monde d'A. Djebbar, nous nous intéresserons au chapitre V : "Hakim" qui est consacré au personnage du policier qui essaie de maintenir l'ordre malgré son origine indigène . Dans La répudiation, nous observerons les pages 203 à 208, dans lesquelles est relaté le trajet qui conduit le jeune Rachid de la maison au four où il doit porter les pieds du mouton, le jour de la fête . Dans Harrouda de T. Ben Jelloun, nous avons choisi les pages 25 à 29, depuis " le vieil homme" jusqu'à "C'est ainsi que nous changeâmes de maître et de protecteur" qui racontent les relations qu'entretiennent les enfants avec un " homme pieux " . Dans La civilisation, ma mère ! ... de D. Chraïbi, nous observerons le début du chapitre IV, pages 41 à 43,

depuis " Le brasero dont se servait ma mère" jusqu'à "Je ferai parler les objets " extrait qui, situé au début du roman, fait toujours partie de la description de la mère. Pour L'escargot entêté de R. Boudjedra, nous étudierons le chapitre 3 qui correspond au troisième jour relaté . Enfin dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, nous étudierons les pages 33 et 34, de "Amis" à "inconnus", qui correspondent au début de la narration après la mort du père de l'enfant de sable . Ce sont là les extraits des romans maghrébins, nous définirons de même les passages des textes d'Afrique sub-saharienne .

Dans L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane, nous nous intéresserons au début du chapitre V, des pages 59 à 61, qui en constituent le premier mouvement . Ce passage est un rappel historique des événements de la colonisation . Dans Les soleils des indépendances, d'A. Kourouma, nous retiendrons la première sous-partie du chapitre II, des pages 18 à 24, qui est à la fois une description de la ville et des sentiments intérieurs du héros .

Dans Le cercle des tropiques d'A. Fantouré, nous avons choisi les pages 154 à 159, dans lesquelles le narrateur décrit une cérémonie officielle . Nous observerons dans C'est le soleil qui m'a brûlée de Calixthe Beyala les pages 119 à 123 dans lesquelles se trouve décrite une réunion familiale . Enfin dans Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma, nous observerons les pages 107 à 113 qui se font l'écho de l'évolution historique de la période colonialiste en Afrique .

Ces passages nous permettront d'affiner et de préciser nos études, cependant ils ne seront en aucun cas restrictifs, et éventuellement, si nous le jugeons nécessaire, nous pourrions inclure d'autres extraits qui nous paraîtraient plus représentatifs .

Dans le genre particulier du roman s'inscrivent différents éléments qui en sont caractéristiques . Nous analyserons ces diverses composantes en nous attachant particulièrement à observer si elles correspondent à la forme attendue du genre romanesque .

2.3.2. Eléments constitutants du récit .

La première de ces composantes est représentée par le narrateur qui, suivant les textes, a une forme et une fonction différente .

2.3.2.1. Le narrateur .

Chaque auteur a choisi un point de vue particulier pour relater sa narration : la plupart ont recours à un intermédiaire qui est représenté par le narrateur . Celui-ci peut être très proche de l'auteur, ce qui conduit à une narration à la première personne, ou au contraire ne sembler avoir aucun lien avec l'écrivain, ce qui correspond généralement au récit à la troisième personne . Nous analyserons nos textes avec l'objectif de considérer de quel type de narration il s'agit .

2.3.2.1.1. Le récit à la première personne .

Tous les romans maghrébins, sauf Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar, sont écrits à la première personne . A ceux-ci s'ajoute un texte d'Afrique subsaharienne : Le cercle des tropiques d'A. Fantouré. Certains d'entre eux ont un caractère autobiographique: particulièrement Le passé simple de D. Chraïbi et La répudiation de R. Boudjedra . Dans ces deux romans, le personnage principal porte le même prénom que l'auteur ce qui rend le trait autobiographique flagrant . Le héros du roman de D. Chraïbi se nomme Driss Ferdi et celui de Rachid Boudjedra n'est indiqué que par le prénom Rachid . En ce qui concerne D. Chraïbi, le caractère autobiographique est également souligné par le personnage de la mère . en effet, dans ce texte il est indiqué

qu'elle se nomme Zwitten : la soeur de la mère est nommée " Kenza Zwitten " (²⁸²) alors que, dans La civilisation, ma mère !..., la dédicace est adressée " A H. Zwitten, ma mère " . Cet élément indique clairement l'aspect autobiographique, bien que l'auteur ait voulu le dissimuler, dans la narration écrite, par un nom de famille différent .

La détermination du narrateur est beaucoup moins évidente dans Harrouda de T. Ben Jelloun . En effet, bien que la narration se fasse à la première personne, il s'agit de la première personne du pluriel dont le représentant " nous " n'est pas clairement défini . A qui correspond-il ? Certainement aux enfants de Fass, mais ce n'est à aucun moment clairement explicité . C'est donc ici une autre variante du récit autobiographique .

La civilisation, ma mère !... semble également avoir pour origine l'enfance du narrateur . Ce récit est composé de deux mouvements écrits à la première personne, mais qui n'ont pas le même narrateur : dans un premier temps, le " je " correspond à un narrateur qui semble être l'auteur, Driss Chraïbi, mais dont le nom ou même le prénom n'est jamais donné . La deuxième partie, bien qu'énoncée à la première personne, propose un narrateur différent qui est le frère de celui qui a narré le premier mouvement . Cela est clairement explicité au début de cette partie :

" C'est Nagib . Ton frère d'hier, d'aujourd'hui et de demain . (...)

²⁸². Le passé simple, p. 93

Bon je commence par la genèse comme le Créateur .
Donc, tu es parti et elle a tourné en rond . Refusé
de sortir, malgré les beaux jours ... " (283)

Les destinataires de ces deux parties sont différents:
outre le lecteur, celui de la première n'est pas
clairement indiqué, quant à la deuxième partie son
narrateur s'adresse, bien entendu au lecteur, mais elle
est en priorité écrite pour le premier narrateur, qui est
en voyage et auquel son frère fait le récit des
événements qui ont lieu dans leur maison natale . De ce
fait, ce deuxième mouvement se propose comme étant une
lettre : " allez, maman, laisse-moi écrire à mon petit
frère, va te reposer un peu ! " (284), sans toutefois
appartenir au genre "épistolaire". En effet, il n'y a pas
dans ce roman un véritable échange qui aurait pu le
rapprocher de ce genre littéraire .

L'escargot entêté de R. Boudjedra est un texte dans
lequel un fonctionnaire maniaque relate sa vie au jour le
jour . Il reproduit la structure d'un journal personnel.
Dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, le narrateur est,
pour une fois, une femme . C'est l'héroïne devenue âgée
qui raconte sa vie de femme après avoir passé les
premières années de son existence en tant qu'homme .

Le cercle des tropiques d'A. Fantouré est l'unique
roman d'Afrique sub-saharienne de notre corpus qui est
énoncé à la première personne . Cette personne est rendue
nécessaire par l'épigraphe, dans laquelle le héros
s'exprime déjà :

283. La civilisation, ma mère!..., p. 104

284. Id. p. 104

" ... vous ne savez rien de moi, rien, je vous prie, écoutez mon histoire, celle que je vais vous raconter... Mon nom est Bohi Di, dans ma langue natale, cela signifie 'fils de la terre'... "

C'est donc l'histoire de Bohi Di, un homme parmi tant d'autres, qui relate lui-même son aventure .

Les romans maghrébins ont montré pour la plupart une écriture à la première personne, ce qui donne un caractère biographique et parfois même autobiographique au texte . En ce qui concerne les romans d'Afrique subsaharienne de notre corpus, le récit se fait, le plus souvent, à la troisième personne . Nous nous intéresserons donc à ces écrits .

2.3.2.1.2. Le récit à la troisième personne .

Par le choix de ces récits à la troisième personne, les auteurs d'Afrique subsaharienne montrent une tendance à une écriture académique . En effet, comme l'indique Roland Barthes, dans Le degré zéro de l'écriture, " Le " il " est une convention type du roman" ⁽²⁸⁵⁾ . Les écrivains d'Afrique subsaharienne ainsi qu'Assia Djebar d'Algérie, semblent vouloir se conformer alors aux conventions classiques de l'écriture :

" Puisque la troisième personne du roman représente une convention indiscutée, elle séduit les plus académiques et les moins tourmentés aussi bien que les autres, qui jugent finalement la convention nécessaire à la fraîcheur de leur oeuvre . " ⁽²⁸⁶⁾

²⁸⁵. R. Barthes Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1952, 1972, p. 29

²⁸⁶. Id. p. 29

Tout en utilisant la troisième personne, ces auteurs ont donné une portée différente à leurs écrits par des modalités nouvelles affectant l'identité du narrateur. En effet, si Cheikh Hamidou Kane dans L'aventure ambiguë et Assia Djebar dans Les enfants du nouveau monde proposent un narrateur très proche du narrateur classique, les autres auteurs innovent quelque peu. Ahmadou Kourouma, dans Les soleils des indépendances confère à son narrateur une certaine originalité : celui-ci participe à la narration. C. Beyala, dans son premier roman, et A. Kourouma dans son dernier roman, donnent au narrateur un caractère multiforme. En effet, les narrateurs de ces deux livres ne sont pas clairement définis et changent à de nombreuses reprises du récit. Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, le narrateur initial utilise parfois la première personne. Le narrateur semble à la fois être très proche de l'héroïne mais en même temps en être très éloigné. Les deux personnages se mêlent pour former un narrateur à double face :

" Adossée à un arbre, bras et jambes croisés, Ateba ne répond pas. Distante, l'air ennuyé, elle continue à regarder la masse bruyante des quégétistes. Mais Moi, que nul ne saurait voir, je le savais, je savais que cette attitude l'enveloppait d'un voile mystérieux ... " (287)

Cet extrait montre comment le narrateur s'inclut dans le texte et y participe.

Dans Monnè, outrages et défis, A. Kourouma propose différents narrateurs qui se substituent les uns aux autres. En effet, le texte s'énonce en majorité à la

²⁸⁷. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 120

troisième personne, cependant parfois d'autres narrateurs prennent le relais, qui sont représentés par la première personne du pluriel . Il arrive même que le récit soit rédigé à la première personne du singulier . Dans le chapitre VIII, ces différents narrateurs se succèdent sans qu'aucun indice n'indique les changements de narrateur . Le chapitre débute par une phrase à la troisième personne du singulier : " Enfant, Djigui apprit à cultiver le silence " ⁽²⁸⁸⁾ . Au milieu du premier paragraphe, le narrateur est représenté par le pronom personnel " nous " :

" Nous, ses suivants et ses serviteurs, restions toute la journée le regard rivé sur ses lèvres..."
⁽²⁸⁹⁾

Enfin, quelque pages après le début du chapitre, le passage se fait entre la troisième et la première personne, sans qu'aucune indication ne soit donnée :

" Ces préparatifs exigèrent des palabres qui suivirent des palabres, du temps qui s'ajouta à des demi-journées et retardèrent le déplacement au point qu'à la fin des fins, lorsque Djigui se décida et sortit du Bolloda, monta à cheval, démarra, il n'alla pas loin, même pas jusqu'à Tombou, quand un garde nous rejoignit et nous annonça que la guerre en France était finie, que les nôtres avaient été défaits et que le commandant m'appelait . " ⁽²⁹⁰⁾

Cette première personne à la fin du paragraphe est étonnante, elle est explicitée par la suite du texte:

" Ce comportement constituait une remontrance, le commandant était mécontent : Djigui le sut aux commentaires du fluet interprète .
 -- C'est de votre faute, Djigui . (...)

²⁸⁸. Monnè, outrages et défis, p. 107

²⁸⁹. Id. p. 107

²⁹⁰. Ibid. p. 111

Je rejetai l'accusation et descendis au Bolloda en tête de mon escorte, en silence . " (291)

Ces changements de narrateur confèrent au texte un intérêt particulier car ils permettent d'exprimer diverses perceptions des mêmes événements, cependant ils obligent le lecteur à être très attentif pour distinguer chaque narrateur .

Ainsi, à première vue, par une simple confrontation des divers romans du corpus, il apparaît une distinction entre les deux littératures . Les textes maghrébins montrent un caractère autobiographique, alors que les romans d'Afrique sub-saharienne s'expriment d'une manière plutôt académique et classique . Cependant, après cette première impression, et si on excepte L'aventure ambiguë de C. H. Kane, les autres textes, tout en conservant la troisième personne, tentent d'innover en accordant au narrateur, qui est habituellement omniscient et extérieur au roman, un rôle dans le récit . Cet élément les rapproche des textes maghrébins qui proposent un narrateur à la première personne, avec parfois les caractéristiques d'un narrateur à la troisième personne . A l'exemple de celui de La civilisation, ma mère!... de D. Chraïbi, récit dans lequel le narrateur, tout en participant à la narration qu'il relate, est un témoin de la vie de la mère, qui est au centre du récit et son objet . Il y a donc ambiguïté du rôle de ces différents narrateurs, dans la mesure où la narration à la première personne suppose un narrateur acteur, alors que celle à

²⁹¹. Ibid. p. 112

la troisième personne devrait conduire à un texte où celui qui relate est objectif, extérieur au sujet du récit et souvent omniscient . Tout ceci crée un aspect contraire de ce que les théories littéraires proposent.

Un deuxième facteur est considéré comme représentatif du genre romanesque : le temps grammaticalement utilisé . Nous nous proposons donc d'analyser les différents emplois temporels dans les romans .

2.3.2.2. L'aspect temporel .

Tous les textes, dont nous nous sommes proposé l'étude, sont des "*narrations ultérieures*", dans lesquelles les narrateurs relatent des faits passés . Aussi sont-ils en majorité exprimés au passé . C'est ainsi que dans L'aventure ambiguë de C. H. Kane, Le cercle des tropiques d'A. Fantouré, les deux romans d'A. Kourouma, La civilisation, ma mère de D. Chraïbi, et La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, apparaît un élément du roman, l'emploi du passé simple que Roland Barthes, dans Le degré zéro de l'écriture, signale comme étant caractéristique du roman :

" Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles Lettres . Il n'est plus chargé d'exprimer un temps . " (292)

Les romans cités présentent donc un caractère classique, cependant il semble que le choix du temps de la narration dans ces textes témoigne d'un regard particulier du narrateur . Le passé simple, forme grammaticale, coïncide

²⁹². Le degré zéro de l'écriture, op. cit., note 285, p. 25

avec un certain recul du narrateur, sa position par rapport aux faits narrés . Le choix du passé simple souligne véritablement le caractère littéraire du texte dans la mesure où le temps du passé, généralement utilisé dans l'expression courante, est le passé composé .

Dans d'autres narrations, le présent est utilisé de façon ponctuelle dans des récits au passé . Ce sont par exemple La répudiation de R. Boudjedra et Le passé simple de D. Chraïbi . Habituellement le présent sert à exprimer des événements qui portent la date du moment où la personne parle . Dans ces textes, bien que les deux auteurs relatent leurs enfances, ils font alterner des passages au passé et d'autres au présent . Les séquences au passé sont prédominantes, du fait du thème des narrations, mais le présent est largement représenté . Pour mieux découvrir cette alternance, nous observerons le passage de référence que nous avons retenu .

Dans La répudiation, le passage choisi décrit les sentiments du jeune enfant qui est obligé de porter les pieds du mouton à faire griller au four public, le jour de l'Aïd el kébir . Ces sentiments sont exprimés au présent ce qui montre le caractère de monologue de ces pages et le changement de narrateur, puisque c'est Rachid, enfant, qui s'exprime . Dans ce passage, les interventions du narrateur adulte apparaissent au passé :

" Il fallait continuer à maigrir pour ne pas avoir peur et ne pas penser à l'horrible fardeau " (293) . Par ce changement temporel, le narrateur souligne les passages

²⁹³. La répudiation, p. 204

d'un narrateur à l'autre, celui d'autre fois et l'adulte qu'il est devenu .

Dans Le passé simple, le choix du temps est fonction de ce qui est relaté : en effet, bien que le narrateur raconte son enfance, cette narration semble avoir lieu simultanément aux événements et non pas ultérieurement :

" << Tête de Boche >>, c'est moi . Je cille à peine . Mes nerfs sont déjà calmés . Je balbutie un rire d'excuse (...) et quitte le parc Murdoch . Le Seigneur m'attend . Sa loi est indiscutable . J'en vis . " (294)

Le présent permet également de marquer une certaine continuité :

" Les villes du Maroc connaissent, surtout le soir la mélodie de la mendicité . A Fès, les mendiants grouillent . " (295)

Cette phrase montre un caractère qui est toujours vrai.

Au contraire, un élément isolé et passé ne peut être exprimé que dans un temps du passé : " Nous étions à Fès. De Bab Ftouh au quartier des Adouls il y avait deux heures de marche ... " (296)

Ces textes montrent donc comment des temps peuvent alterner dans un même roman pour exprimer des mises en perspectives temporelles différentes . L'auteur se joue de la chronologie .

D'autres textes proposent en majorité une narration au présent . Cela peut être dû à un genre particulier qui veut être donné au roman . C'est le cas par exemple de

294. Le passé simple, p. 14

295. *Id.* p. 75

296. *Ibid.* p. 74

L'escargot entêté, qui par son caractère journalier, impose le temps du présent :

" Aujourd'hui je suis arrivé à l'heure à mon bureau . Il pleut à nouveau . Les employés n'ont pas regardé l'horloge . Ils n'étaient pas encore là . j'ai pris l'autobus de 8h 30 . J'ai bien fait. Je ne peux supporter plus d'un retard par semaine ... " (297).

Ce temps présent confère une certaine cohésion au texte car les événements sont exprimés dans leur ordre d'apparition suivis des remarques personnelles du narrateur et des rappels du passé .

Dans Harrouda, il y a alternance des différents temps, ce qui crée différents types de récits à l'intérieur même du roman . En effet, le début du roman, au présent semble montrer une vérité établie, que rien ne peut transformer :

" Nous caressons l'odeur moite que nous imaginons. Nous faisons l'apprentissage de la douleur et nous baptisons le sang dans les mains chaudes . Tôt ils ont fêté notre passage à l'âge d'homme . (...) Nous traversons la rue avec une nouvelle blessure et nous guettons la solitude pour de nouveaux fantasmes . Nous les collons sur une page d'écriture . " (298)

Par la suite, le récit classique est introduit avec l'emploi des temps au passé . Tout ceci crée une narration dont l'emploi des temps paraît plus naturel selon les principes établis par Roland Barthes:

" Au contraire, lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsque à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence et

297. L'escargot entêté, p. 53

298. Harrouda, p. 13

non de sa signification . Séparés de l'histoire, les actes ne le sont plus des personnes . " (299)

Ce type de roman est particulièrement caractérisé par C'est le soleil qui m'a brûlée et Les enfants du nouveau monde dont les narrations, en majorité au présent, créent un effet de simultanéité qui confère au récit une vivacité et une "fraîcheur" :

" Après d'interminables discussions où chacun s'est efforcé de puiser dans ses souvenirs les bribes du rythme traditionnel mais où nul n'était d'accord sur la manière de mener la danse, le Sadaka d'Ekassi s'est transformé en une fête "crépusculaire " où le disco se danse au rythme du tam-tam . Les pieds frappent en cadence la terre poussiéreuse, les hanches roulent, lentes, sensuelles, incitant les danseurs à des ondulations immobiles ... " (300)

Ces instances narratives montrent que les auteurs ont conservé un certain conformisme et des liens étroits avec la littérature qui venait de France : ils reproduisent les formes héritées d'Europe . Cependant, même s'ils ont gardé la même forme, ils innovent en transformant d'autres facteurs du roman, et particulièrement le ton qu'ils donnent à leurs écrits.

Ceux-ci sont marqués par la proximité de l'oralité.

2.3.3. Tout ce qu'amène l'oralité .

A l'origine, la littérature africaine est une littérature orale . Jusqu'au XX^{ème} siècle, la narration orale constitue l'unique forme d'expression par le verbe de cette société . Avec l'introduction de la littérature écrite, et après une période pendant laquelle les

²⁹⁹. Le degré zéro de l'écriture, op. cit., note 285, p. 27

³⁰⁰. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 119

écrivains ont adhéré complètement aux normes de l'écriture européenne,

" Une première vague de publications romanesques faisait l'éloge des cultures nègres afin de montrer des autochtones dignes d'être reconnus "Français à part entière " . " (301)

Il semble bien que les auteurs aient tenté de conserver le caractère original d'oralité dans leur littérature écrite, comme le fait remarquer J. B. Tati Loutard, dans une interview accordée à A. Chemain:

" C'est aussi l'avantage que nous avons, de pouvoir non pas seulement imiter en écrivant un récit, Balzac, Zola ou Robbe-Grillet, pour prendre des formes d'expressions plus modernes . Mais en s'appuyant sur la façon dont nous concevons le récit sous sa forme orale, il y a possibilité d'apporter quelque chose au récit, de le renouveler dans sa conception . C'est un avantage certain . " (302)

Pour ce faire, ils créent, tout d'abord, une relation entre le narrateur et le lecteur, comme celle qui existait entre le conteur et son public, dans la littérature orale traditionnelle . Ainsi, dans un premier temps, nous observerons les rapports du lecteur et du narrateur dans les différentes narrations .

2.3.3.1. Participation du narrateur et du lecteur .

Les soleils des indépendances est le roman le plus caractéristique en ce qui concerne cette question . En effet, le narrateur y est largement présent et s'adresse directement au lecteur :

" Oh ! Horodougou ! tu manquais à cette ville et tout ce qui avait permis à Fama de vivre une enfance heureuse de prince manquait aussi (le soleil,

³⁰¹. Littérature et francophonie, C.R.D.P. , Nice, 1989, p. 114

³⁰². Littérature et francophonie, op. cit. , p. 14

l'honneur et l'or), quand au lever les esclaves palefreniers présentaient le cheval rétif pour la cavalcade matinale, quand à la deuxième prière les griots et les griottes chantaient la pérennité et la puissance des Doumbouya, et qu'après, les marabouts récitaient et enseignaient le Coran, la pitié et l'aumône . Qui pouvait alors s'aviser d'apprendre à courir de sacrifice en sacrifice pour mendier ? " (303)

ou

" Surtout, qu'on n'aille pas toiser Fama comme un colonialiste ! Car il avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses, beaucoup de peines . " (304)

Ce premier roman d'A. Kourouma est celui où la présence du narrateur est la plus nette . Elle apparaît également dans les autres romans du corpus mais à des degrés différents .

Dans le court passage retenu de L'aventure ambiguë, seuls quelques mots de liaison permettent de discerner cette présence : " De saisissement, les uns ne combattirent pas . Ils étaient sans passé, donc sans souvenir " (305) . De même, à la fin du passage, l'utilisation de l'expression " c'est à dire" traduit une relation entre le narrateur et le lecteur :

" L'homme ne veut pas de l'école car elle lui impose, pour vivre -- c'est à dire pour être libre, pour se nourrir, pour s'habiller -- de passer désormais par ses bancs . " (306)

Dans Le cercle des tropiques, nous relevons un court commentaire qui marque l'introduction du narrateur :

303. Les soleils des indépendances, p. 20

304. Id. p. 21

305. L'aventure ambiguë, p. 59

306. Id. p. 61

" La milice de Baré Koulé et de son Parti Social de l'Espoir arriva à son tour, chemises rouges et pantalons bleus peu rassurants . " (307)

Les deux derniers mots montrent la présence du narrateur.

Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, une interrogation directe associe le lecteur au récit : "A quoi bon répondre ? " (308) . Cette question n'attend pas de véritable réponse puisque celle-ci est sous-jacente . De même, par la suite le lecteur se manifeste à nouveau, par une sorte d'échange entre le narrateur et le lecteur:

" Le moins qu'Ateba puisse dire, c'est que sa Betty n'était pas une sorcière . Une traînée ? Peut-être . Mais pas une vampire . Elle ne s'était jamais nourrie de l'homme . " (309)

Par l'emploi de l'interrogative et du dirème, ces quelques lignes présentent complètement les caractéristiques de l'oral, en faisant intervenir le lecteur dans le texte . il semble que le narrateur anticipe ainsi les réactions de son lecteur .

Seul, Monnè, outrages et défis, souligne, par la typographie, ces remarques du narrateur, ici par des parenthèses :

" Cependant, une nuit (bien sûr, c'était un mercredi, puisqu'elle se révéla funeste), après la dernière prière, l'interprète en personne se présenta au Bolloda . " (310)

Tous ces petits commentaires contribuent à rapprocher le lecteur et le narrateur : ce dernier semble faire des confidences au premier et lui apporter des éléments qui sont extérieurs au récit mais qui lui permettent de mieux

307. Le cercle des tropiques, p. 157

308. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 121

309. Id. p. 123

310. Monnè, outrages et défis, p. 108

l'apprécier . Tout contribue à faire pénétrer le lecteur dans le roman, par l'élimination de la barrière que constitue le texte écrit .

Dans les romans maghrébins, la présence du lecteur est beaucoup plus flagrante . En effet, il apparaît une interpellation directe du lecteur et son intervention dans le récit . Cela se traduit, particulièrement dans La civilisation, ma mère !..., par des questions qui semblent posées par le lecteur et que le narrateur reprend en écho sous la forme interrogative comme pour s'assurer qu'il s'agit bien de la question : " Si ma mère toussa ? oui . A se fendre les poumons " (311) . Le narrateur va même jusqu'à s'adresser directement au lecteur en lui posant une question : " Ai-je parlé du rouge à lèvres que fabriquait ma mère ? " (312) . Ce n'est là qu'une subtilité stylistique qui permet au narrateur de changer de sujet et d'introduire un nouveau thème en faisant participer le lecteur, qui a alors le sentiment d'être un facteur de ce récit . Le lecteur participe ainsi véritablement à la narration .

De même, dans La répudiation, le jeune Rachid semble répondre à une intervention du lecteur : " Ameuter le quartier ? Mais les flics pourraient me trouver une mine suspecte " (313) . Ainsi le narrateur anticipe les réactions du lecteur et y répond . Dans Le passé simple,

311. La civilisation, ma mère!..., p. 42

312. Id. p. 41

313. La répudiation, p. 204

la question est réduite à un seul mot : " Joie ? Elle pouvait être secouée de joie -- jusqu'à pisser " (314).

Tahar Ben Jelloun, dans La nuit sacrée interpelle également le lecteur à de nombreuses reprises, au point que celui-ci devient un élément important de la narration :

" Amis, à partir de cette nuit de l'exceptionnel les jours ont pris de nouvelles couleurs . " (315)

Ces interpellations peuvent être des prises à témoin :

" Amis ! Qui peut distinguer en cette nuit les fantômes des anges, les arrivants des partants, les héritiers du temps des parvenus de la vertu ?" (316)

Dans ce roman, la personnalité du lecteur est constamment présente .

Outre cet échange entre le narrateur et le lecteur dans le cours de la narration, l'oralité est également présente dans l'emploi de phrases particulières qui ne correspondent pas toujours à la forme écrite .

2.3.3.2. Structure des phrases .

La langue orale a une structure qui lui est spécifique et qui habituellement n'est pas utilisée dans l'expression écrite . Cependant, dans la littérature moderne, il arrive qu'elle soit employée, nous essayerons donc de la relever et d'expliquer son emploi .

La première constatation de l'oralité dans le texte écrit passe certainement par l'emploi de phrases simples dans un texte littéraire . En effet, dans un texte écrit

314. Le passé simple, p. 71

315. La nuit sacrée, p. 33

316. Id. p. 33

on trouve habituellement de nombreuses phrases complexes, qui permettent à l'auteur de montrer son aisance à manier les subtilités de la structure de la langue française . Au contraire, dans l'expression orale, la tendance générale est d'utiliser des phrases courtes et simples qui conservent une certaine concision au discours . Dans les romans de notre corpus, c'est souvent la deuxième tendance qui est prioritaire . En effet, la narration se fait par des phrases courtes et simples :

" Ali Souda était cordonnier . Il fabriquait une paire de babouches . La vendait . Fermait boutique. Trois ou quatre jours d'aisance, trois ou quatre jours d'inaction . Puis il reprenait son travail . "
(³¹⁷)

Ce passage montre à la fois l'emploi de phrases simples et courtes mais également un autre facteur, qui lui aussi contribue à l'oralité : les propositions nominales .

2.3.3.2.1. Les nominales .

Elles sont présentes dans la plupart des romans de notre corpus et elles contribuent véritablement à créer une illusion d'oralité dans les récits . En effet, elles sont souvent le fait d'un rythme particulier qui reproduit les groupes de souffle de l'oral . L'exemple de ce passage du Passé simple le confirme :

" Irrémédiablement, irrévocablement, une idée fixe -- comme ce dessin animé de Walt Disney où l'ours désire absolument fracasser la tête de Mickey . Le premier stade . Ensuite de quoi le déluge -- ou pas même . "
(³¹⁸)

³¹⁷. Le passé simple, p. 69

³¹⁸. Id. p. 70

De même dans Harrouda, ce rythme oral est toujours présent :

" Nous levâmes les planches fissurées et les lui jetâmes au visage . Ce seul geste avait suffi . Précis et efficace . " (319)

Dans le passage retenu de La répudiation de R. Boudjedra, le rythme de l'oral est particulièrement souligné par ces nominales qui parsèment le texte :

" Il faut y aller bravement . Comme pour la circoncision (encore une invention barbare des adultes !) (...) Transporteur de tête ! (...) Fins gourmets, mes oncles ! (...) Côtes à monter. (...) Taches sombres sur les habits blancs ... " (320).

L'emploi de phrases nominales est ici accentué par le fait que cet extrait est l'expression des pensées intérieures du jeune homme . L'oralité est donc ici légitimée .

Dans La civilisation, ma mère !... de D. Chraïbi, bien que ces nominales soient beaucoup moins nombreuses, elles permettent également de reproduire le rythme oral où la ponctuation ne suit que les groupes de souffle : "Je vous dis qu'un jour je ferai parler les objets . Invention de l'homme . En lutte contre lui " (321), ou encore :

" Et cela était ainsi : cet événement ou ce nouveau produit était-il vraiment nécessaire à sa vie ? Ou bien superflu, de valeur momentanée et non permanente? " (322)

D'autres exemples apparaissent dans L'escargot entêté de R. Boudjedra, qui justifie ce rythme oral par le

319. Harrouda, p. 28

320. La répudiation, p. 204

321. La civilisation, ma mère!..., p. 44

322. Id. p. 43

caractère particulier du récit qui se constitue comme un journal personnel :

"Je mets un immense calendrier que je coince entre deux dictionnaires . L'un de zoologie . L'autre de vocabulaire . " (323)

Nous arrêterons ainsi ce relevé, car cette reproduction des groupes de souffle de l'oral apparaît dans la plupart des exemples que nous avons étudiés ; aussi, en ferons-nous la remarque tout en les analysant, car ils ont le plus souvent une double signification . En effet, par ces nominales, les auteurs expriment souvent l'atmosphère de la scène .

Par quelques mots isolés, les auteurs décrivent l'atmosphère et l'ambiance qui entourent l'action narrée. C'est par exemple le cas dans La répudiation, lorsque R. Boudjedra, par des monorèmes et des dirèmes, donne des indications sur la scène : " Chaleur . Mains moites . J'ai peur " (324) . Les mots semblent " jetés " dans le texte sans aucune explication, "Chaleur " signifie " il fait chaud " et " mains moites " est certainement mis pour " j'ai les mains moites " . Aucun lien logique n'est déterminé entre les deux phrases : le lecteur peut supposer que c'est la chaleur qui rend les mains moites mais il pourrait également lier le dirème à ce qui suit: " J'ai peur " . Par cette technique, le narrateur oblige le lecteur à rester attentif car il n'a pas tous les facteurs pour comprendre le récit . R. Boudjedra affectionne particulièrement les passages dans lesquels

323. L'escargot entêté, p. 54

324. La répudiation, p. 204

les mots ou les groupes de mots sont accolés les uns aux autres :

" Et ce sac . Lourd . Lourd . Penser . Continuer à penser, puisque siffler est si fatiguant . Liquide : sang dégénéré, mêlé à l'eau, pourri par l'air perdant de sa vigueur et de sa couleur . (...) Rues encore... Trams ... Soleil . Cinglant ! Côtes à monter ..." ⁽³²⁵⁾

R. Boudjedra ne s'embarrasse pas de tout ce qui entoure le mot et qui n'apporte rien au sens . L'utilisation de termes isolés donne plus de poids aux phrases : le mot conserve toute l'importance puisqu'il n'est pas camouflé par d'autres . L'auteur retient ainsi l'attention du lecteur et élimine tout ce qui pourrait le détourner des éléments primordiaux . D'autre part le jeune Rachid exprime par ces monorèmes ce qu'il voit et ce qu'il ressent . Tout est tellement rapide qu'il n'a pas le temps de faire des phrases complètes . Seuls les mots principaux sont délivrés, ceux qui sont véritablement nécessaires à la compréhension . La succession des monorèmes souligne particulièrement l'intensité des sentiments du jeune garçon .

De même, dans C'est le soleil qui m'a brûlée tout le premier paragraphe du chapitre que nous nous proposons d'étudier débute ainsi :

" Dimanche . Soleil . Incandescence . Climat de liesse depuis l'aube . Une bruyante musique de danse. Une cour immense . Vociférations et trépignements, vivats des invités à moitié ivres. C'est la fête . Le Sadaka d'Ekassi . Sept jours ont passé depuis sa mort. " ⁽³²⁶⁾

³²⁵. Id. p. 205

³²⁶. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 119

Si ce n'est la dernière phrase, tout le passage est exprimé par des propositions nominales . Dans ce paragraphe d'introduction, le narrateur traduit le maximum de faits en un minimum de phrases . En effet, seuls les mots principaux de chaque phrase ont été conservés . Ainsi le narrateur montre que seul le sens compte et est transmis de la manière la plus rapide possible . Ces nominales donnent à la fois des indications sur le lieu et sur l'atmosphère qui y règne . C'est principalement la joie qui apparaît . Par opposition à ce paragraphe, la dernière phrase qui est verbale, " Sept jours ont passé depuis sa mort", exprime une certaine tristesse puisqu'elle rappelle qu'il s'agit d'une fête du souvenir pour Ekassi, qui est mort sept jours auparavant . Par la suite, toujours par des phrases nominales, le narrateur tente de faire "sentir" l'atmosphère qui entoure cette réunion: " Odeur de sueur, d'eau de Cologne, de brillantine, d'urine, de sexe " (327) .

Ces propositions nominales permettent également d'exprimer les sentiments du narrateur . Cela est particulièrement visible dans Les soleils des indépendances d'A. Kourouma . Le narrateur, tout en décrivant la scène, apporte des commentaires qui pourraient être ceux du lecteur :

" Le pont étirait sa jetée sur une lagune latérite de terres charriées par les pluies de la semaine ; et le soleil, déjà harcelé par les bouts de nuages de l'ouest avait cessé de briller sur le quartier nègre

³²⁷. Id. p. 119

pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche . Damnation ! bâtardise ! le nègre est damnation ! les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par des doigts nègres, étaient habités et appartenait à des Toubabs . " (328)

Les exclamations multipliées semblent être celles du narrateur, cependant elles pourraient reproduire les sentiments du lecteur ou même ceux de Fama . Dans la suite du passage, il est clairement établi que ce sont les propos du narrateur, puisqu'il fait référence à Fama :

" L'orage était proche . Ville sale et gluante de pluies ! pourrie de pluies ! Ah ! nostalgie de la terre natale de Fama ! Son ciel profond et lointain, son sol aride mais solide, les fours toujours secs . Oh ! Horodougou ! tu manquais à cette ville et tout ce qui avait permis à Fama de vivre une enfance heureuse de prince manquait aussi . " (329)

Ce passage traduit une certaine colère qui ne peut plus attendre et qui explose, colère où l'essentiel est dit en un minimum de mots .

Nous retrouvons le commentaire personnel du narrateur, au travers de nominales dans Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma : " Certainement ... certainement, les lavandières et les porteuse d'eau n'étaient pas loin" (330) . Beaucoup plus que la phrase nominale, cet auteur privilégie la phrase simple, qui, à bien des égards, se rapproche de la nominale, lorsqu'elle utilise un présentatif ou les auxiliaires avoir ou être pour introduire un groupe nominal :

" A son retour de France, il prolongea, alors qu'ils étaient déjà interminables, les moments de prières, de réflexion et de silence, de sorte qu'en dehors des sourires qui spontanément éclairaient son

328. Les soleils des indépendances, p. 18

329. Id. p. 19

330. Monnè, outrages et défis, p. 123

visage et reflétaient sa bonté, il arrivait que, dans la journée, il ne nous gratifiât que de deux phrases. C'était peu . Il se mit à éluder tout ce qui se rapportait au train, croyant qu'éluder le malfaisant l'exorcisait . " (331)

La courte phrase " c'était peu " se rapproche d'une proposition nominale et fait intervenir le narrateur dans le récit .

Quelques exemples apparaissent également dans Harrouda de T. Ben Jelloun :

" Nous le laissons parler du prophète et de ses compagnons . Aucune imagination ! Pas même un délire inconscient . " (332),

ou dans Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar :

" Sa confiance s'accroît . Un ou deux appuis politiques de surcroît, et il a toutes les chances de devenir commissaire principal avant quarante ans . Un succès . " (333)

Ces quelques mots permettent de rendre la narration proche de l'expression orale . De même dans L'escargot entêté, le narrateur fait connaître ainsi son sentiment personnel:

" Les amateurs de football sont rentrés silencieusement . Leur équipe a perdu . Heureusement pour moi . " (334),

ou encore :

" Il faudra ajouter à cette composition une grande quantité du produit que je viens de recevoir . La scille rouge . Quel nom idiot ! (...) Une fois les lieux assainis il faudra lancer dans le souterrain une escouade de chats, de belettes, de couleuvres, de hiboux etc ... Tout ce qui a la haine des rats . Les grands moyens ! " (335)

331. Id. p. 107

332. Harrouda, p. 25

333. Les enfants du nouveau monde, p. 110

334. L'escargot entêté, p. 55

335. Id. p. 57

Ce type de phrase donne également le sentiment que le narrateur désire livrer le texte en lui enlevant tout ce qui peut paraître ornemental : seul le principal est exprimé de manière synthétique . Cela apparaît clairement lors de la description d'un des personnages Des enfants du nouveau monde :

" Martinez. Commissaire principal adjoint à trente-huit ans . Un physique lourd avec des épaules d'athlète, mais la démarche souple, féline ; des yeux aux paupières grosses à travers lesquelles perce le regard . Une assurance de parvenu . " (336)

Les nominales confèrent à ce passage les caractéristiques d'une fiche signalétique . Aucun sentiment n'est donné, seul l'essentiel y figure pour que le lecteur se fasse une idée juste du personnage .

De même, dans C'est le soleil qui m'a brûlée, tout un discours est exprimé par des monorèmes et des dirèmes qui semblent le résumer :

" Elle adopte un air " tu as raison mais je n'en pense pas moins . " et elle l'écoute déballer ses salades, parler, parler, les yeux déments, les narines folles . Si elle ne fait pas attention elle va s'effondrer, ivre de mots . Evolution. Métissage culturel . Technologie . Tradition . " (337)

L'emploi de ces nominales souligne le flot de paroles qu'accumule l'homme . Par ces monorèmes et ces dirèmes, il apparaît que seul l'essentiel a été retenu par l'héroïne : les différents thèmes traités et non toutes les phrases effectivement prononcées .

³³⁶. Les enfants du nouveau monde, p. 109

³³⁷. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 121

Outre les phrases nominales, les auteurs utilisent un autre type de phrase qui se rapproche de celle que nous venons d'étudier et qui est la proposition infinitive .

2.3.3.2.2. Les infinitives .

Comme les études précédentes, celle-ci sera basée sur les passages que nous avons sélectionnés au début de notre travail .

La notion de propositions infinitives étant très large, il semble nécessaire de préciser ce que nous entendons analyser . Bien que les propositions infinitives englobent toutes les phrases dans lesquelles apparaîût un infinitif, celles qui retiendront notre attention, en priorité, ce seront les infinitives en construction indépendante à l'exemple de celles-ci :

" Surtout ne pas penser au contenu . " (338),

ou

" De beaux habits ! Les salir . Forcer dedans .
S'excuser après, une fois que le mal est fait . "
(339)

Après une première étude, il apparaîût que ces phrases se trouvent en majorité dans les romans maghrébins bien que quelques exemples soient utilisés dans les romans subsahariens . Les propositions infinitives dépendantes apparaissent nombreuses dans ces textes ce qui donne le sentiment d'un certain classicisme . En effet, cette

³³⁸. La répudiation, p. 203

³³⁹. La répudiation, p. 258

construction n'a rien de particulier et entre dans la langue écrite .

A. Kourouma, dans Les soleils des indépendances, utilise des infinitifs ayant un rôle narratif . Tout un passage est ainsi exprimé à l'infinitif en réponse à une interrogation du narrateur :

" Que n'a t-il pas fait pour être coopté ? Prier Allah nuit et jour, tuer des sacrifices de toute sortes, même un chat noir dans un puits ; et ça se justifiait . " (340)

Il apparaît que les propositions infinitives qui ont attiré notre attention sous-entendent le verbe principal. Dans Le passé simple de D. Chraïbi, nous pouvons observer la phrase suivante : " Son but : foutre les Français à la mer " (341) . La ponctuation, constituée par deux points, se substitue à l'auxiliaire être . De même dans Harrouda de T. Ben Jelloun, lorsque les enfants émettent des propositions pour s'attaquer au vieillard les phrases infinitives sous-entendent l'expression "nous pourrions... " ;

" -- Le pousser dans la fontaine pendant qu'il fait ses ablutions ? (...)
 Proposition rejetée à l'unanimité moins une voix .
 -- L'enfermer dans les toilettes et lui envoyer une vipère qui lui arracherait l'anus ? (...)
 -- Lui donner à manger un pain saupoudré de D.D.T.? (...)
 Proposition rejetée .
 -- Lui couper le nez ... " (342)

Dans le passage retenu de La répudiation, de R. Boudjedra, le même état d'esprit prévaut mais là, la forme sous-entendue est exprimée une première fois

340. Les soleils des indépendances, p. 23

341. Le passé simple, p. 70

342. Harrouda, p. 26

clairement, "Il faut se venger " (343) . Dans la suite du récit, lorsque cette idée est reprise, le verbe introductif est sous-jacent :

" Fins gourmets, mes oncles ! Ils ont des secrétaires françaises . Se venger sur l'une d'entre elles . La lacérer . Lui jeter du vitriol sur la motte . (...) Aller jusqu'au bout, jusqu'au crime . " (344)

R. Boudjedra renouvelle cette construction dans L'escargot entêté en 1977 . Il introduit tout d'abord une phrase constituée d'un verbe principal, " Il faudra continuer à faire les gestes réfléchis des jours ordinaires " (345) . La suite du passage fait l'économie de cette forme verbale :

" Mais il faudra continuer à faire les gestes réfléchis des jours ordinaires . Aller voir moi-même. Il pleut toujours . Pénétrer dans les égouts verdâtre, visqueux, squameux . Barboter dans la gadoue et observer méticuleusement chaque partie du gazoduc qui zigzaguera à travers des kilomètres et des kilomètres dans cette obscurité fétide et gluante. Avancer au milieu des vibrations métalliques et des harcèlement ferreux desséchant la gorge, piquant les yeux . Risquer d'attraper quelques ganglions buboniques qui pourraient corroder mes cellules, une à une, et les détruire après ce qu'on appelle une longue maladie . C'est mon devoir de fonctionnaire modèle . " (346)

Ces constructions apparaissent également dans Monné, outrages et défis d'A. Kourouma . Encore une fois la phrase complète est fournie au départ, et est suivie uniquement par les infinitifs, ce qui donne le sentiment d'un raccourci :

" Enfant, Djigui apprend à cultiver le silence : à écouter, à ne jamais commander de la voix quand un

343. La répudiation, p. 204

344. Id. p. 204

345. L'escargot entêté, p. 58

346. Id. p. 58

signe suffisait ; à ne jamais dire deux mots quand un pouvait tout énoncer ; et surtout à n'exprimer ses sentiments que par le sourire ou l'acquiescement . " (347)

Ces passages montrent également que ces infinitives permettent une reproduction du rythme de l'oral . Leur accumulation montre une ellipse du verbe principal, sous-entendu, ce qui permet d'alléger la phrase et d'introduire des facteurs de la langue parlée, dans laquelle le sens est beaucoup plus important que la forme. Nous en découvrons d'autres exemples dans Harrouda de T. Ben Jelloun :

" Nous conjuguiens notre malice dans l'apprentissage de la violence . Nous débarrasser du vieil homme ! Le renvoyer au ciel avec notre bénédiction . " (348)

Les propositions infinitives permettent également au narrateur d'exprimer son sentiment propre ou un commentaire . D. Chraïbi, dans la civilisation, ma mère!... exprime ainsi un commentaire de son narrateur : " Si ma mère toussa? Oui . A se fendre les poumons " (349) . Le fonctionnaire dans L'escargot entêté donne également ainsi un sentiment propre : " A raturer ou à cacher dans la poche des émois " (350) . C'est alors un commentaire sur les propos qu'il a tenus et qu'il considère comme négatifs . Nous remarquerons toutefois la finesse de R. Boudjedra qui, au travers de son narrateur, exprime une idée et pour éviter une censure éventuelle, lui fait regretter ses pensées dès qu'elles ont été mises à jour,

347. Monnè, outrages et défis, p. 107

348. Harrouda, p. 26

349. La civilisation, ma mère!..., p. 70

350. L'escargot entêté, p. 55

ce qui est un moyen d'éviter la critique tout en transmettant le message .

A. Kourouma inclut également dans son récit des phrases de ce type . Nous en avons relevé dans le passage à étudier de son premier roman : " Alors pourquoi attendre sur un trottoir un damné ? " (351) . C. Beyala utilise également ce procédé, dans C'est le soleil qui m'a brûlée, pour exprimer un commentaire de la narratrice: " A quoi bon répondre ?" (352) . Nous remarquerons que dans ces deux exemples il s'agit d'une interrogation qui s'adresse au lecteur .

Tous ces exemples observés convergent dans un même sens dans la mesure où ils soutiennent le caractère d'oralité qui existe dans ces romans . Il semble donc bien que les infinitives contribuent à l'expression rapide et brève du récit et à un style parlé du texte écrit .

2.3.3.3. L'expression directe .

Jusqu'à présent nous avons observé comment l'oralité intervenait dans le récit ; or c'était principalement la structure des phrases qui la régissait . Désormais nous nous intéresserons à un nouveau facteur qui permet véritablement l'introduction du discours oral : l'expression des propos des personnages . Cette nouvelle notion est en contraste avec celle étudiée précédemment dans la mesure où les propositions nominales et

³⁵¹. Les soleils des indépendances, p. 19

³⁵². C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 121

infinitives provoquent un effet de raccourci et que l'expression directe produit un effet de ralenti . Cette expression directe permet de reproduire une certaine réalité, dans la mesure où les paroles des personnages sont livrées directement, en minimisant les interventions du narrateur . D'autre part, la mimésis est le seul cas où le temps du récit est égal au temps du fait narré . Toutefois, dans chacun des romans, cette introduction se fait différemment selon les auteurs . Certains tentent d'harmoniser les deux expressions dans le récit, alors que d'autres lui gardent son caractère originel .

La position du narrateur intervient également dans le choix d'énonciation des propos des personnages . En effet, en ce qui concerne les récits à la première personne, ils proposent dans leurs structures les caractéristiques de l'expression directe : le narrateur participe au récit et s'y inclut . Aussi est-il délicat de délimiter la part du récit et de l'expression directe. Ce passage du Passé simple de D. Chraïbi le confirme :

" Ce soir, je suis damné . J'ai jeûné seize heures . Je parle du Ramadan : ni boire, ni manger, ni fumer, ni coïter . C'est dur . Je le sais si bien que je m'arrange pour ne jeûner qu'un jour sur deux . Naturellement le Seigneur me croit bon musulman . (...) Mais j'ai la notion du temps : il est près de 9 heures . Camel, je sais où tu es, laisse les copains, les putains, l'alcool . Six ventres troués de faim t'attendent . " (353)

Au contraire, dans les récits à la troisième personne, la limite entre les deux discours est clairement déterminée du fait de la distance qui existe entre le narrateur et

³⁵³. Le passé simple, p. 21

les personnages . Dans ce cas, l'expression directe est distinguée du reste du récit par les commentaires du narrateur . Toutefois ces deux narrations proposent différentes formes d'introduction de l'expression directe. Nous nous intéresserons, dans un premier temps, aux romans qui présentent une quasi absence de cette expression directe .

2.3.3.3.1. Quasi absence de l'expression directe .

Deux romans maghrébins ont retenu notre attention: L'escargot entêté de R. Boudjedra et Harrouda de T. Ben Jelloun . Ces textes ne proposent aucun échange direct entre les personnages . Seuls les propos de certains sont reproduits au moyen du style indirect libre . A de nombreuses reprises apparaît ce type de phrase, " Elle disait l'anxiété c'est pour les femelles et les malades des poumons " ⁽³⁵⁴⁾ . Cette phrase présente une absence de subordination, qui la place à la fois entre le style direct et le style indirect, par l'emploi du verbe déclaratif . D'autre part l'introduction de ces phrases qui semblent de style direct, mais pas exactement, est soulignée par l'absence d'une ponctuation, tiret, guillemets, deux points, qui signalerait ce caractère particulier .

" Ma mère était fière de moi . Elle aimait me flatter. Tu tiens de moi, disait-elle . Mais les jours où elle était de mauvaise humeur, elle me

³⁵⁴. L'escargot entêté, p. 55

reprochait la fragilité de mes poumons . Le fils du rat est un rongeur . " (355)

Il y a donc ambiguïté possible, par l'absence de conjonction de subordination ou des guillemets : il n'est alors pas clairement établi s'il s'agit des propos d'un des personnages ou de ses pensées . Ce sont là les seuls exemples d'expression directe de L'escargot entêté .

De même, dans Harrouda les exemples d'expression directe sont très rares . Comme les personnages ne sont pas clairement définis, cette tendance au dialogue n'est pas véritablement développée et il n'apparaît aucun échange verbal entre deux personnes qui pourrait constituer un dialogue . Le seul extrait, qui peut être considéré comme un passage exprimé directement, est la confidence de la mère : " Entretiens avec ma mère " . Ce passage est souligné par des caractères en italique ou est encadré par des guillemets . Il s'agit d'une sorte de monologue dans lequel la mère prend la parole pour s'exprimer :

" Mon premier mari, c'était un peu mon père . C'était un homme sorti droit de l'invocation coranique . C'était un chérif, descendant du prophète, et compagnon de mon père, ton grand-père ... " (356)

L'intérêt de cet extrait est la prise de parole de la mère, une femme . Bien que l'échange entre la mère et son interlocuteur n'apparaisse pas clairement celui-ci existe et est mis en évidence par le jeu des pronoms personnels. Il apparaît même un élargissement du cercle des interlocuteurs : en effet, alors que le narrateur

355. Id. p. 71

356. Harrouda, p. 67

paraissait être l'unique récepteur du récit de la femme, il est dit : " Avec son père ce fut différent " (357). L'emploi du pronom personnel à la troisième personne montre que ce récit est également destiné à d'autres personnes, d'autant plus que, par la suite, la mère s'adresse à nouveau à son fils : " Ce que j'aimais le plus chez ton père, c'était l'odeur d'épices qu'il promenait avec lui " (358) .

Ce passage est caractéristique de l'expression directe dans Harrouda . Il n'y apparaît pas de véritable conversation entre deux personnes, bien que dans ce même extrait il semble que l'échange existe puisque la mère semble répondre à des questions qui sont sous-entendues :

" Parfois j'interrompais mon repas pour lui préparer du thé .
Non je n'ai jamais eu envie de la tuer .
J'aurais pu le faire . Mais j'avais peur . J'avais peur de Dieu . Tuer c'est défendu . Non, réellement, je n'ai jamais eu envie de le tuer . Non, je n'aurais jamais pu le faire ... " (359)

Quoique le récit de la mère soit très libre, il semble bien qu'il y ait une sorte d'interlocuteur pour relancer la narration .

L'absence de véritables échanges entre les personnages, dans ces deux romans traduit une certaine incommunicabilité des personnages principaux. Particulièrement dans L'escargot entêté qui témoigne d'un manque de relations entre le héros et les autres personnages . Le premier ne s'expose pas à laisser les

357. Id. p. 79

358. Ibid. p. 80

359. Ibid. p. 78

personnages s'exprimer directement, ainsi il peut tout diriger et ne pas se laisser dépasser par les propos des autres . D'autre part, le fils montre une certaine dépendance vis-à-vis de sa mère : il ne reproduit que les paroles de celle-ci, il ne se permet pas de les transformer . Elles apparaissent telles que celle-ci les a prononcées . De plus ce sont toujours les mêmes phrases qui sont reprises . L'expression directe, très réduite dans ces textes, a donc une fonction précise au niveau du sens .

D'autres romans, au contraire, utilisent largement l'expression directe, et le font au travers du dialogue, qui est la manière la plus naturelle d'exprimer l'échange entre deux ou plusieurs personnes .

2.3.3.3.2. Le dialogue .

Le dialogue représente une norme académique et classique de l'expression directe . Il est utilisé dans un certain nombre de textes et il propose un véritable échange entre les personnages . Dans chaque roman, nous étudierons comment s'exprime le dialogue .

Dans Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar, nous avons retenu une conversation entre les personnages de Lila et de Suzanne . Ce sont deux amies: Suzanne rend visite à Lila chez elle . La conversation entre les deux protagonistes est annoncée à la fin du deuxième chapitre, par l'arrivée de Suzanne, " << -- Suzanne!...>> murmura-

t-elle devant la visiteuse " (360) . Cette phrase annonce la conversation qui va avoir lieu entre les deux femmes, cependant celle-ci ne débutera qu'au quatrième chapitre . Elle est alors reprise là où elle a été interrompue au chapitre II, " Suzanne, c'est toi bien sûr " (361) .

Après cette première réplique d'introduction, le narrateur décrit les gestes et les pensées des deux femmes . Suzanne engage aussitôt la conversation et dès ces premières paroles les différentes personnalités apparaissent . Suzanne semble avoir un caractère fort dans la mesure où c'est elle qui engage la conversation : elle commente ce qu'elle voit, elle pose des questions : " Quelle idée t'a prise de venir habiter là ? Toute seule... Car tu es seule ? " (362) . Dans le récit qui accompagne le dialogue, la personnalité de Suzanne apparaît encore ; une succession de verbes d'action montre que Suzanne est une personne forte et active :

" Suzanne inspecte, va et vient dans l'appartement, s'exclame, pose des questions . Lila la suit heureuse. " (363)

Contrairement à Suzanne, Lila semble passive : elle ne fait qu'écouter et suivre son amie . Les explications du narrateur se substituent aux paroles de Lila . Elles se présentent comme les pensées intérieures de la jeune femme :

" -- Cette lettre ... tu sais qu'il m'a fallu du temps pour y découvrir ton adresse.... J'avais déchiré l'enveloppe ...

360. Les enfants du nouveau monde, p. 56

361. *Id.* p. 83

362. *Ibid.* p. 83

363. *Ibid.* p. 83

Lila détourne la tête . Une lettre . Un cri, plutôt . Depuis de longues années, elle a pris l'habitude d'envisager ainsi ses rapports avec Suzanne . " (364)

L'emploi des monorèmes souligne l'intensité des pensées de Lila . C'est ainsi que " le cri " est entendu . La narration est à la troisième personne mais elle semble bien reproduire les sentiments intimes de Lila .

Le dialogue est interrompu par une description des relations qu'entretiennent les deux amies . Il reprend par l'intervention du narrateur qui souligne un moment de faiblesse de Suzanne :

" Dans cette chambre vide que son arrivée a emplie Suzanne fait effort pour oublier ses angoisses, poursuit sa conversation avec Lila retrouvée . " (365)

C'est donc Lila qui reprend la conversation par une phrase simple : " Je te fais du café " (366) . Il semble que ce soit Lila qui va ici soutenir son amie . Mais Suzanne répond en montrant à nouveau sa forte personnalité : " Non, je le ferai, moi . Il sera meilleur et ... tu seras servie " (367) . Cette phrase renforce l'idée que Lila semble être en stagnation alors que Suzanne est en perpétuel mouvement . Lila répète toujours les mêmes phrases : " Comme c'est bon de te revoir " (368) . Elle paraît " câline " comme une chatte qui ne bouge pas . Suzanne, même lorsqu'elle se trouve spatialement loin de Lila, pose des questions, prend des initiatives et poursuit la conversation . Au contraire, les réponses de Lila sont évasives ; lorsqu'elle répond, " elle

364. Ibid. p. 83

365. Ibid. p. 85

366. Ibid. p. 85

367. Ibid. p. 85

368. Ibid. p. 85

murmure ", alors que Suzanne pose des questions très précises . C'est donc Suzanne qui conduit la conversation, Lila ne fait que s'y adapter .

Par la suite, les commentaires du narrateur sont associés aux pensées intérieures de Suzanne :

" Grand Dieu ! se dit Suzanne, voici la crise ; voici la défaite ... et voici l'enfant en elle à nu, cette soif inassouvie d'une présence qui la protège ou qui l'enchaîne . " (369)

Après cette interruption par les pensées de Suzanne, le narrateur reprend le fil du récit à la troisième personne: " Lila pleure maintenant avec un certain soulagement " (370) . Le dialogue intervient à nouveau interrompu par des commentaires scéniques, entre parenthèses :

" Excuse-moi, tu sais ... toujours mes glandes lacrymales!... (elle rit à travers ses larmes.)... " (371)

Par ces parenthèses, il semblerait que le narrateur veuille passer inaperçu et ne pas interrompre la conversation, tout en donnant des indications au lecteur, sur la scène, pour lui permettre de mieux la visualiser :

" J'ai remarqué . Quand je suis seule, quand je ne veux voir personne, la réalité s'enfuit, se dissipe... Pour mon fils (elle s'arrête, mais ne dit pas le prénom, ne peut pas) à peine quelqu'un prononçait-il son nom devant moi, je fondais en larmes ... Je ne suis pourtant pas très sensible ! " (372)

Dans une deuxième partie, Lila s'endort, alors que commence pour Suzanne le chemin du souvenir qui s'exprime

369. Ibid. p. 86

370. Ibid. p. 86

371. Ibid. p. 87

372. Ibid. p. 87

sous la forme d'un récit . Après le réveil de Lila le dialogue reprend . Les mêmes caractéristiques apparaissent à nouveau : les interventions du narrateur, qui donnent des indications scéniques, sont exprimées entre parenthèses . Mais malgré ces facteurs qui ont déjà été relevés dans le premier dialogue, une différence apparaît par la transformation de la personnalité de Lila. En effet, celle-ci semble beaucoup plus active, elle anticipe les commentaires du narrateur :

" -- Je voudrais t'expliquer -- protestait Lila -- depuis que je suis là, dans cette maison vide, je cherche ... -- Elle se justifiait . -- Je ne veux pas me justifier, je cherche, c'est tout ... " (373)

Dans ce deuxième dialogue c'est " Suzanne qui écoute " (374) .

Une autre forme d'expression directe apparaît ici lorsque Lila rapporte les paroles d'Ali, au style direct et donc entre guillemets :

" -- Il ne m'a pas pardonné ce cri . Les deux heures qui ont suivi se sont passées en querelle . Même pas... en dialogue de sourd . << Tu oses penser à toi, à toi seule quand maintenant le monde autour de toi ... >> (elle a un geste excédé) ... " (375)

Ce texte présente donc différents types d'expression directe . Il se rapproche de la pratique théâtrale dans laquelle tous les éléments sont donnés pour permettre de jouer la scène . Cette manière de rapporter le dialogue permet au lecteur d'y participer, par une meilleure compréhension du texte . L'opposition des deux caractères, celui de Suzanne et de Lila, est soulignée

373. Ibid. p. 91

374. Ibid. p. 91

375. Ibid. p. 91

par la structure du dialogue . C'est donc une manière plus originale que la simple description, pour faire découvrir les caractères des personnages . Par le dialogue, le lecteur découvre le véritable visage des personnages .

Nous découvrons des éléments similaires, dans La civilisation, ma mère !... de D. Chraïbi ; nous les mettrons au jour au fur et à mesure de nos études . De nombreux dialogues jalonnent le deuxième récit de D. Chraïbi : en effet la communication entre les êtres semble être un des objets de ce roman . Dès le début du livre, de nombreuses conversations sont rédigées, conversations qui réunissent, les principaux personnages: la mère et ses fils ou son entourage . Contrairement à ce qui existe dans Le Passé simple, il y a une relation de dialogue entre les différents membres de cette famille . Nous avons choisi comme texte de notre étude un dialogue qui nous semble original et, par là même, très intéressant : il s'agit de la conversation qui débute par " Maman a dit au soldat " à la page 115 et qui se termine par "Repos! Repos éternel !" à la page 123 .

Ce passage se situe dans la deuxième partie du roman, alors que la mère a commencé à se libérer du joug culturel . Elle adhère alors au mouvement de libération des peuples et c'est l'objet de son désir de parler au Général De Gaulle, lors du sommet d'Anfa en 1943 . Mais avant de pouvoir rencontrer le grand homme, elle doit pouvoir pénétrer dans la villa où il se trouve, ce qui

entraîne une conversation avec le garde . C'est ce dialogue que nous étudierons.

Ce texte débute sous un angle assez officiel, dans la mesure où il utilise un vocabulaire militaire :

" Elle a dit :
 -- Repos !
 Et le soldat s'est reposé sur son fusil . Pas longtemps . Parce qu'elle a crié presque aussitôt :
 -- Fixe " (376)

Ces quelques lignes confèrent un caractère officiel au texte, par le manque de relation qui semble exister entre les personnes, mais très rapidement cette première impression s'estompe :

" -- Repos !
 Alors il a mis un fusil sous le bras et a demandé à ma mère :
 -- T'as pas bientôt fini ? " (377)

Cette dernière réplique détruit le caractère officiel et protocolaire du début du passage : tout d'abord par le tutoiement, qui n'est pas compatible avec le caractère solennel, deuxièmement par le rythme oral qui se traduit par la suppression de la première partie de la négation et par la contraction de " Tu " en " T' " . Comme dans le reste du récit, le comique est largement présent, ici, grâce à une remarque du narrateur qui précise :

" Et il est devenu fixe -- lui, ses yeux, son arme, son collier de barbe, les poils de ses narines . "
 (378)

Le comique s'inscrit dans l'exagération de la précision :

" les poils de ses narines " .

376. La civilisation, ma mère!..., p. 115

377. Id. p. 115

378. Ibid. p. 115

Jusqu'à présent le narrateur intervenait dans le récit, désormais ce ne sera plus le cas ; en effet la suite du dialogue se présente comme une scène théâtrale : le nom du personnage est indiqué au début de chaque réplique et les indications scéniques apparaissent entre parenthèses pour bien marquer leur caractère extra-textuel, ce qui crée des didascalies . C'est là un point commun avec le roman d'A. Djébar, étudié précédemment . D'autre part nous remarquerons l'absence des tirets qui sont remplacés par des points.

La conversation analysée fait également découvrir tout un aspect culturel qui est symbolisé par cette réplique : " Le soldat . Bon . Qu'est-ce que tu veux ma tante ? " (379) . Elle souligne, la culture arabe des interlocuteurs . Nous y retrouvons le tutoiement qui constitue l'élément de base de l'oralité populaire, mais qui d'un point de vue culturel, révèle la langue arabe, dans laquelle le vouvoiement n'existe pas . D'autre part, l'emploi de l'expression " ma tante " est particulièrement bien choisi, puisque dans la culture arabe, toute femme d'un certain âge est appelée ainsi .

" Maman . De Gaulle est là ?
 Le soldat . Qui ça ?
 Maman . Le général De Gaulle .
 Le soldat . Il y a plein de généraux ici . Va donc savoir !
 Maman . (d'une voix douce) . Charles De Gaulle . Le chef .
 Le soldat . C'est plein de chefs ici . Va donc savoir! Ils sont tous chefs, sauf moi .

379. Ibid. p. 115

Maman . Le général Charles De Gaulle, le chef des forces libres, le chef de la France .
 Le soldat . Alors je ne sais pas . J'ai jamais été en France . " (³⁸⁰)

Ce dialogue présente une certaine invraisemblance doublée d'une intention satirique . En effet, il apparaît que le soldat ne sait absolument rien de ses supérieurs, alors qu'une simple femme du peuple en sait beaucoup plus . Ce passage se développe sur une extension des propos . En effet, la mère commence par demander " De Gaulle ", puis " Le Général De Gaulle " puis " Charles De Gaulle " puis " Le chef ", " Le chef des forces libres ", " le chef de la France" . Le soldat ne fait aucun effort pour reconnaître le personnage, qui lui est désigné : il répond en effet, " il y a plein de généraux ici ", "c'est plein de chefs ici " . Pour finir, il donne une réponse qui n'a pas réellement de sens, et qui montre le désintéressement complet du soldat : "Alors je ne sais pas . J'ai jamais été en France" . Ces réponses imprécises agacent la foule qui se manifeste. Le narrateur l'indique ainsi dans une nouvelle didascalie: "(Mouvements divers dans la foule)" . Cette présentation donne le sentiment que l'auteur écrit pour le cinéma, un scénario . Après cette agitation il n'y a guère de stagnation dans le dialogue et la progression de la conversation reprend . Paradoxalement tous les éléments fournis par la mère n'ont pas permis au soldat de reconnaître celui dont il est question, mais un simple détail physique va lui permettre de le reconnaître : --Un

³⁸⁰. Ibid. p. 116

général à deux étoiles, grand, très grand ? " (381) . Le déclic se fait et le soldat sait de qui on parle . Par cette image c'est l'analphabétisme de certains peuples qui veut être souligné : il semble donc bien que le soldat n'avait qu'une connaissance intuitive, sensorielle. D'ailleurs sa réponse en est un bon exemple:

"Ah ! Tougoul ? Le général Tougoul ? Pourquoi ne me l'as-tu pas dit tout de suite ? Oui, il est là Tougoul . " (382)

L'ironie se manifeste ici par l'interrogation : "Pourquoi ne me l'as-tu pas dit tout de suite ? " (383) . Elle est également accentuée par une autre remarque : " Si je le connais ? (...) un copain, je te dis " (384) . Nous retrouvons ici l'exagération qui caractérise les peuples méditerranéens . Cependant la mère relève cette expression en lui accordant un caractère comique: "Maman. Alors, mets ton fusil sur l'épaule et va dire à ton copain que je suis là " (385) . En un clin d'oeil l'attitude du soldat va changer : alors que quelques minutes auparavant il parlait de "copain", mis au pied du mur, le soldat n'a plus qu'une seule solution, reprendre sa place ; le dialogue assorti d'indications scéniques le signifie :

" Le soldat (*ne souriant plus du tout*) . Qui ça Tougoul ?
Maman . Oui . De Gaulle . Dis lui que je l'attends.
Le soldat (*reprenant son aspect service-service-pas-de-camarades-du-tout*) . Il n'est pas là ." (386)

381. Ibid. p. 116

382. Ibid. p. 116

383. Ibid. p. 116

384. Ibid. p. 116

385. Ibid. p. 116

386. Ibid. p. 117

Le soldat se contredit et reprend sa place . Nous soulignerons le néologisme savoureux construit par le narrateur : " son aspect service-service-pas-de-camarades-du-tout " . Commence alors tout un passage comique créé par l'affrontement de deux volontés : la mère désire que le soldat aille chercher le Général alors que celui-là refuse d'obéir :

" Le soldat (*secouant la tête*) . Non, madame, tu n'es pas dans l'armée . J'obéis à mon sergent . Le sergent a dit : " Toi faction ici . Toi pas bouger . Toi laisser entrer personne . Compris, Ahmed ? " Je lui ai répondu : " *Moi y a compris masergent ...* " Je ne m'appelle pas Ahmed . " (387)

L'association du tutoiement et des " madame " marque bien les caractéristiques de la langue arabe transposée . D'autre part, la langue " petit nègre ", utilisée entre le soldat et le sergent, rappelle que le texte n'est pas à l'origine en français : les propos entre la mère et le soldat ne sont qu'une traduction de l'arabe dialectal . Enfin l'évocation de ce langage est une critique des colonisateurs qui considéraient, par l'emploi de cette langue, que le peuple indigène n'était pas capable de comprendre du français correct .

Comme l'homme n'a pas répondu à son appel en tant que soldat, la mère l'interpelle avec le nom de fils : ainsi, il ne pourra pas refuser, par respect pour les "parents":

" Maman . Ecoute-moi, mon fils . J'ai une motion à présenter au Général De Gaulle . Capitale . Urgente . Va le chercher . Le peuple d'abord . Nous sommes venus par centaines, ouvre les yeux . Mon fils, regarde autour de toi . " (388).

387. Ibid. p. 117

388. Ibid. p. 117

Et le soldat répond positivement à cet appel :

" Le soldat (écarquillant les yeux) . Je regarde petite mère . Je vous vois tous . Et alors ? " (389)

A l'appellation " mon fils ", le soldat répond "petite mère". Celle-ci transmet alors un message qui s'adresse aux dirigeants du monde entier :

" S'il a à discuter avec quelqu'un pour la paix future, ce sera avec nous -- et non avec ceux qui ont déclenché cette guerre monstrueuse . " (390)

Le narrateur traite ici de la question du manque d'échanges entre les peuples et les gouvernants sur des sujets qui concernent primordialement les peuples et dont ils sont les premiers à souffrir .

Le côté trop sérieux de ce thème est détourné par l'anecdote des dattes qui lui enlève un peu de son importance : " Attends, attends, petite mère . Tu parles trop vite. Tu dis qu'il y a des dattes ? de Zagora ? " (391). Il s'agit d'un procédé de narration intéressant . L'incident des dattes va interrompre un moment la discussion sérieuse qui s'était engagée et permettre au narrateur de redonner un ton léger à la conversation : le soldat accepte tout à condition qu'on le laisse goûter aux dattes :

" Le soldat . (...) Pas mauvais, pas mauvais . Je peux en reprendre une ? (...) Ecoute ma tante . Je vais arranger les choses pour te faire plaisir . (*Il goûte une autre datte*) . (...) (*Engouffrant une poignée de dattes*) (...) (*Et le voilà encore à s'empiffrer ! Il ne me laissera pas une seule datte : je connais ce genre de dromadaire...*) " (392)

389. Ibid. p. 117

390. Ibid. p. 117

391. Ibid. p. 117

392. Ibid. p. 118

Les commentaires multipliés par le narrateur dédramatisent le dialogue qui prenait un tour politique et historique .

Les différences entre les deux interlocuteurs que nous avons relevées au début de la conversation s'accroissent davantage ici . En effet, le soldat ne semble pas avoir de véritables connaissances : il ne sait que ce qu'il voit alors que la mère est beaucoup plus au fait des événements du monde, ce qui est un facteur de valorisation de l'élément féminin dans la société . Le soldat donne des détails que chacun peut connaître, des détails physiques ; le point de vue naïf est un procédé de narration .

" A cette heure-ci, le grand chef Tougoul est en train de discuter avec le chef anglais . Un petit gros, avec un drôle de chapeau .

Maman . Churchill . Oui, je sais . " (393)

Au contraire, la mère indique immédiatement l'élément qui montre la connaissance parfaite du sens des événements en précisant le nom du personnage . Le soldat fait d'ailleurs une remarque à ce sujet :

" Le soldat . (...) Dis donc, toi, tu connais tout le monde ?

Maman . (*C'est l'évidence même*) . Parfaitement . J'ai le téléphone . " (394)

Cette réponse est étonnante pour le soldat car peu claire, mais elle s'inscrit dans la logique du récit et est parfaitement explicite pour le lecteur qui connaît l'évolution de la mère .

393. Ibid. p. 118

394. Ibid. p. 118

La suite du dialogue continue à montrer la prédominance de la mère sur le soldat et donc sur le monde organisé et sur le système militaire . Le caractère pragmatique et raisonné de la mère apparaît dans la répétition du message à communiquer à De Gaulle, au travers d'articles qui montrent la progression du discours :

" Maman . Répète après moi et répète au général De Gaulle : article premier ... La liberté ... (...)
Maman appartient à tous (...)
Maman . (*lui labourant le torse du canon*) . Article deux répète ! " (395)

Ce discours grave est ponctué par des commentaires du soldat qui allègent la situation . L'anecdote des dattes avait déjà eu ce rôle, observons comment le soldat y parvient cette fois-ci :

Maman (*récitant*) . Au nom de Dieu, Maître des Mondes, dis-lui : article premier : De Gaulle, tu es comme moi ...
Le soldat (...) C'est pas possible, ce que tu dis là . Je ne suis qu'un soldat de deuxième classe . Il n'est pas comme moi, voyons !
Maman . comme *moi*, tête de crocodile !
Le soldat . Pas d'accord . Tu es une femme . Je l'ai vu tout de suite .
Maman . Il est comme moi, parce qu'il veut le triomphe et la souveraineté de son peuple .
Le soldat . Le triomphe de ... Bon, je lui dirai."
(396)

Ce passage montre comment le soldat détruit le discours de la mère tout en démontrant que des propos pris mot à mot peuvent transformer un message .

Le comique est également présent dans l'épisode du fusil, encore une fois par les réactions du soldat .

395. Ibid. p. 122

396. Ibid. p. 119

" Maman (*lui arrachant son fusil et le braquant sur le soldat*) . Tu lui répéteras ce que je t'ai dit, mot pour mot .

Le soldat (*rapetissé d'un seul coup, ce qui est normal : il n'a plus son fusil, il n'a plus rien, il n'est plus rien du tout*) . Attention ! attention ! il est chargé ! fais gaffe ! ... " (397)

Cette dernière réplique permet d'introduire le thème de critique de l'armée : le soldat n'est rien sans son arme.

D'ailleurs celui-ci le reconnaît lui-même :

" Le soldat . Par pitié, petite mère ! Regarde ce que tu as fait de moi, quinze ans d'armée, de carrière, trois citations, soldat de deuxième classe, bientôt caporal si Dieu le veut ... " (398)

Richesse du récit qui progresse sur deux niveaux : naïf et comique, grave et historique .

Ce dialogue de La civilisation, ma mère !... présente des divergences avec les conversations rapportées dans les différents romans . En effet, la forme qui lui est donnée réduit les interventions du narrateur : seules les indications scéniques, qui permettent de mieux interpréter la scène, sont communiquées . D'autre part il apparaît comme un dialogue de scène théâtrale : le nom des différents interlocuteurs est indiqué au début de chaque réplique (399) .

Le comique se manifeste à chaque instant de la conversation, ce qui permet de réduire l'intensité dramatique de la scène . Des thèmes importants sont abordés par le narrateur sur un ton anodin : la liberté des peuples à décider de leur avenir, la force illusoire de l'armée...

³⁹⁷. Ibid. p. 118

³⁹⁸. Ibid. p. 123

³⁹⁹. La tentation du théâtre et l'introduction de scènes théâtrales dans les romans est étudiée par Violaine Rasse : Roman, Théâtre, le dépassement des genres dans la littérature africaine de langue française (Fantouré, Lopes, U Tamsi) . Mémoire de maîtrise, Université de Nice, Octobre 1989, sous la direction d'Arlette Chemain .

Cette conversation reste un passage agréable du récit: elle permet de faire sourire le lecteur tout en dénonçant des faits très importants .

Les conversations entre les personnages sont nombreuses dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun . Nous nous intéresserons à l'une d'entre elle, qui a lieu entre Zohra et l'Assise : des pages 100 à 106 d'"un soir après le dîner " à " avec obstination " . Ce dialogue est important car il réunit deux personnes qui ne s'entendent pas véritablement et qui ont des intérêts différents . Dans un premier temps, il apparaît un refus de la part de Zohra pour cette discussion . Elle essaye donc de se dérober poliment en invoquant des raisons peu convaincantes :

" Un soir après le dîner, alors que le consul tapait à la machine, l'Assise vint vers moi et me proposa de prendre un thé avec elle sur la terrasse .

-- Le thé m'empêche de dormir, lui dis-je . " (400)

Cependant l'Assise rejette ces raisons et la contraint à écouter ce qu'elle a à lui dire : " -- Alors je te ferai de la verveine, mais ce que j'ai à te dire t'enlèvera le sommeil " (401) . Cette dernière réplique intrigue Zohra qui est amenée alors à lui poser des questions et à engager la conversation :

" -- Qu'as-tu à me dire ?

-- Ne crains rien ! Je vais te dire qui je suis . C'est tout . Et quand tu sauras qui habite derrière ce visage peut-être perdras-tu le sommeil . " (402)

400. La nuit sacrée, p. 100

401. Id. p. 100

402. Ibid. p. 100

La structure de ce dialogue est intéressante car elle ressemble, par quelques points, à celle observée dans La civilisation, ma mère !... de D. Chraïbi, particulièrement par l'absence du narrateur . Une des caractéristiques des ouvrages retenus dans notre corpus est-elle la constitution de dialogues allégés, privés du matériel grammatical habituellement utilisé, les incises, les annonces du nom des locuteurs etc...?

Dans La nuit sacrée, après la première réplique, dans laquelle est cité le nom de la personne qui parle par l'expression incise " lui dis-je ", les autres répliques alternent sans que le locuteur soit indiqué . Seuls les tirets montrent les changements de locuteur . Il n'y a aucune intervention du narrateur pour signaler la manière dont les propos sont exprimés . Celui-ci intervient après l'échange des deux interlocuteurs dans un paragraphe qui sépare le dialogue d'une partie dans laquelle l'Assise relate sa vie et qui se présente comme un monologue . Cependant l'entretien rapporté conserve son caractère de dialogue puisqu'il débute par un tiret . Ce passage semble être un long monologue dans la mesure où il n'y a pas d'échange, d'intervention du deuxième interlocuteur, et que l'Assise pose et répond elle-même aux questions :

" -- Je sais ce que tu penses de moi . Tu ne penses rien, en tout cas pas de mal . Pas encore. Tu m'intrigues par ta patience, on dirait de l'indifférence ou de la passivité . Parfois cette disponibilité m'énerve . Mais peu importe . " (403)

403. Ibid. p. 100

Dans ce monologue, l'Assise reproduit des propos qui ont été portés sur elle . Ces phrases sont exprimées dans un style direct :

" J'ai souvent entendu dire à mon propos : ' Cette gosse n'aurait pas dû être là . ' ' Cette gosse est née de la sécheresse . ' " (404)

L'expression directe de ces phrases permet de bien montrer l'agressivité des propos . Le récit se fait au passé ce qui est parfaitement logique du fait que les événements relatés sont antérieurs, cependant des phrases infinitives apparaissent qui cautionnent le récit oral :

" C'est une règle de conduite . Ne pas se laisser faire . Etre en avance sur les reproches ou les médisances . " (405)

C'est une particularité des dialogues rapportés dans le récit, que de favoriser l'apport de l'oralité .

Après avoir décrit les différents événements de sa vie, l'Assise exprime son sentiment quant à l'arrivée de Zohra dans son existence . L'image qu'elle en fait paraît positive :

" Il a suffi que tu entres dans cette maison pour qu'il retrouve le sourire (...) . Ta présence a fait entrer un peu de lumière dans cette maison . " (406) .

Cette description est très perspicace, puisqu'elle associe la jeune femme à " une silhouette, peut-être un homme ou plus exactement une femme déguisée en homme " (407) . L'interlocutrice entrevoit donc l'image de "l'enfant de sable " .

404. Ibid. p. 101

405. Ibid. p. 101

406. Ibid. p. 103

407. Ibid. p. 103

Ce long discours ne semble être qu'un prétexte pour obliger Zohra à parler . En effet, l'Assise s'est tellement confiée que Zohra ne peut que répondre à cette confiance . D'ailleurs l'Assise lui pose directement la question à la fin de son récit : " Et toi, avant de venir ici quel était ton métier ? " (408) . L'Assise va même jusqu'à lui apporter une aide extérieure qui l'amènera à parler :

" Elle s'arrêta un instant, bourra une pipe de kif, me la tendit et me dit :
-- Avec ça tu parleras ... Ça aide ... Ça libère!"
(409) .

La théâtralité du geste qui accompagne les paroles est encore une fois manifeste . Zohra se laisse convaincre, mais elle ne raconte que des faits généraux sans donner aucun détail . Ce ne sont que les grandes lignes de sa vie, sans aucune précision . Pourtant ce récit eut " un effet apaisant sur l'Assise " (410) . Un lien semble se créer entre les deux femmes :

" Elle avait perdu cet aspect dur qu'elle affichait . La haine dont elle disait se nourrir n'apparaissait plus sur son visage . " (411)

Ce dialogue entre Zohra et l'Assise montre les relations qu'entretiennent les deux femmes . En fait de dialogue, il semble bien qu'il s'agisse d'un procédé qui permet de changer pour un moment le narrateur du récit : la conversation n'est pas naturelle dans la mesure où il n'y a pas d'échange mais l'un raconte alors que l'autre

408. Ibid. p. 104

409. Ibid. p. 104

410. Ibid. p. 105

411. Ibid. p. 105

écoute . Par ce procédé, le narrateur devient différent mais la narration se poursuit à la première personne . De plus, la narratrice initiale participe également à la narration et prend pour un moment la place du lecteur: elle reçoit en même temps que ce dernier les propos de l'Assise .

Les formes particulières du dialogue prennent tout leur sens dans l'ouvrage si finement rédigé par l'auteur sénégalais que nous avons retenu . Dans L'aventure ambiguë de C. H. Kane, nous nous proposons d'étudier une conversation entre deux personnages influents du roman : le maître et la Grande royale . Ce passage se situe dans la deuxième partie du chapitre deux, il débute à la page 34 par " Ce soir là, alors qu'il priait " et se termine à la page 38 par " dominera la vie et la mort " .

Le début de ce texte est un récit qui présente les deux interlocuteurs . Le premier est clairement dénommé : " le maître " (412) alors que le deuxième n'est présenté que comme une " présence " (413) . Il est ensuite défini par une expression entre guillemets :

" ' un grand visage altier, une tête de femme qu'emmitouflait une légère voilette de gaze blanche.' " (414)

Cette phrase est connue par le lecteur qui l'a découverte lors de la première apparition de la Grande Royale . Cette expression devient donc synonyme de la Grande

412. L'aventure ambiguë, p. 34

413. *Id.* p. 34

414. *Ibid.* p. 34

Royale, ce qui explique l'emploi des guillemets . Après la présentation des différents interlocuteurs, le dialogue débute avec seulement un tiret comme indication typographique . Les premières répliques s'enchaînent sans l'intervention du narrateur . Cependant l'interpellation qui apparaît dans chaque réplique permet de déterminer qui s'exprime . La conversation débute donc par des formules de salutation :

" -- La paix règne-t-elle dans votre demeure maître des Diallobé ?
 -- Je rends grâce à Dieu, Grande Royale . La paix règne-t-elle chez vous de même ?
 -- Grâces soient rendues au Seigneur . " (415)

Ces formules sont des formes figées qui rendent compte d'une structure sociale très importante . Ce sont toujours les mêmes expressions qui sont utilisées pour saluer quelqu'un .

Après cette introduction, le narrateur intervient pour indiquer les gestes accomplis par la Grande Royale . Ainsi il introduit des facteurs sociologiques : il nous indique ici que l'on doit se déchausser avant de s'asseoir sur un tapis . Cette intervention du narrateur isole l'introduction du corps de la conversation .

C'est la Grande Royale qui entame la conversation puisque c'est elle qui rend visite au maître :

" -- Maître, je viens vous voir au sujet de Samba Diallo . Ce matin, j'ai entendu les litanies qu'il improvisait . " (416)

A partir de ce thème vont apparaître deux positions différentes : la Grande Royale est inquiète, alors que le

415. Ibid. p. 34

416. Ibid. p. 35

maître est admiratif . Cette partie de la conversation n'est interrompue par aucune intervention du narrateur . Ces commentaires se placent à la fin du premier mouvement du dialogue :

" Ayant dit, la Grande royale se tut . Le maître demeura longtemps silencieux . Quand il parla ce fut pour poser une question . " (417)

Ce passage semble souligner l'interruption qui a eu lieu. Nous remarquerons le participe présent passé qui est d'un emploi très peu fréquent et qui donne le sentiment d'une formule traduite africaine . Ces commentaires semblent déterminer deux parties dans ce dialogue : une première dans laquelle sont exposées les pensées de la Grande Royale, une deuxième dans laquelle le maître exprime les siennes . Entre ces deux mouvements, un passage crée une transition sous forme de questions posées à la Grande Royale . Elles sont au nombre de deux et ont la même structure : "vous souvenez-vous de ... ? " :

" Grande Royale, vous souvenez-vous de votre père? " (418)

" Mais vous souvenez-vous dans quelle disposition il mourut ? " (419)

La langue soutenue (structure interrogative au passé simple) dans laquelle s'exprime le personnage féminin justifie le caractère " classique " généralement attribué à l'oeuvre citée . Les réponses aux questions sont à chaque fois affirmatives . Le maître continue son propos après chaque réponse par la formule : " Moins que moi,

417. Ibid. p. 35

418. Ibid. p. 35

419. Ibid. p. 36

car... " (420) . Ce passage de transition est donc construit sur la même structure . La fin de ce passage est marquée par l'intervention du narrateur : " Le maître se tut un instant et reprit " (421) . Le maître exprime donc son sentiment, cependant, malgré sa démonstration, il ne parvient pas à convaincre la Grande Royale :

" -- Je vénère mon père et le souvenir que vous avez. Mais je crois que le temps est venu d'apprendre à nos fils à vivre ...

-- Non, madame . " (422)

L'étude de ce passage a montré un traitement académique du dialogue . En effet, il ne surprend pas le lecteur : le narrateur apporte tous les éléments pour que le dialogue soit clair mais ses interventions sont réduites ce qui permet de conserver les caractéristiques de la conversation . Elle est très bien amenée et se lie parfaitement au récit .

Proche du Sénégal, la Guinée propose un autre exemple de roman en langue française, douze ans plus tard . Le cercle des tropiques d'A. Fantouré, récit à la première personne, présente peu de dialogues, qui ont principalement pour objectif de reproduire les propos des différents protagonistes . L'une de ces conversations a particulièrement retenu notre attention : pages 228 à 232, " Avez-vous des cachettes secrètes ... J'étais loin d'avoir cette idée, je vous l'avoue " . L'intérêt de ce dialogue se manifeste à la fois par sa construction et

420. Ibid. p. 35, 36

421. Ibid. p. 36

422. Ibid. p. 38

par le thème choisi : la visite d'un employé du parti qui est censé faire un recensement, mais dont les compétences dépassent ce cadre .

Des guillemets ouvrent ce dialogue et l'isolent du reste du récit . Dès la première réplique, apparaît le ton donné au passage : " Avez-vous des cachettes secrètes? " (423) . La réponse n'est pas attendue et semble être considérée comme étant affirmative dans la mesure où la suite du discours est très agressive envers ceux que l'homme politique admoneste :

" Vous n'êtes que des ingrats dans ce pays . Nous travaillons pour votre dignité et vous nous chercher des ennuis . Vous passez votre temps à comploter contre notre Messie-koï, le Parti ne pardonnera aucune trahison . Qui que vous soyez, si vous entreprenez quoi que ce soit contre nous, vous serez désormais fusillés . " (424)

Ainsi, dès le début de la conversation, les menaces pleuvent et le représentant du Parti est agressif car il suppose la culpabilité de ses interlocuteurs . Il ne leur laisse pas l'occasion de s'expliquer . Le pronom personnel " vous " confère à cette introduction une certaine ambiguïté : en effet, son représentant n'est pas clairement établi . Ce pourrait être seulement Bohi Di et sa femme ou bien le pronom personnel " vous " engloberait une généralité .

Après ce passage au style direct, le narrateur présente la suite de la conversation sous la forme d'un récit qui est composé à la fois de phrases directes et indirectes :

423. Le cercle des tropiques, p. 228

424. Id. p. 228

" Il fit une pose pendant laquelle ma femme me regardait décontenancée en murmurant : " Mon Dieu, qu'avons-nous bien pu faire de répréhensible ? " Je me contentai de la prendre par les épaules et de lui souffler dans l'oreille : " Du courage ! " Le cadre d'un ton décidé nous intima l'ordre de ne pas faire de messes basses en la présence d'un délégué du Parti. Il parla encore de l'existence certaine de cachettes secrètes dans la maison . " (425)

Ce passage contient deux moyens d'expression orale : les phrases au style direct et celles au style indirect . Les premières sont assez courtes alors que les autres, plus longues supposent de nombreuses propositions . Ce procédé permet certainement de réduire le texte en n'en conservant que l'essentiel . Après cet intermède, le dialogue débute réellement par un échange de répliques . La conversation qui s'engage remet en cause le destinataire des propos du représentant . En effet, celui-ci s'adresse parfois à Bohi Di seul (il utilise alors le pronom personnel "tu") ou à un groupe de personnes (c'est alors le pronom personnel " vous " qui est employé) :

" -- Mais nous n'avons pas de cachettes secrètes, nous n'en n'avons jamais eu .
 -- Recevez-vous des journaux clandestins, locaux ou d'importation?
 -- Non, Monsieur, je ne reçois pas de journaux .
 -- Tes amis en reçoivent-ils ?" (426)

Ces changements d'interlocuteurs ne sont pas clarifiés. Il semble bien que ce soit Bohi Di qui les amène . En effet, il commence par répondre en utilisant le pronom personnel " nous ", mais à la question suivante, il répond par le pronom au singulier "je", comme s'il

425. Ibid. p. 228

426. Ibid. p. 228

voulait réduire l'interrogatoire à sa seule personne . Dans la suite de la conversation, l'emploi alterné des deux pronoms personnels, montre que suivant les questions, le cadre s'adresse soit à Bohi Di, soit à toute la communauté :

" -- Et Mellé Houré ? L'ennemi exilé du Parti, est-il en contact avec l'une de vos relations .
 -- Je ne sais pas, je l'ai perdu de vue depuis le jour de son arrestation par le Parti .
 -- Cet ennemi notoire du Parti et du Messie-koï imprime un journal subversif qu'il envoie régulièrement aux Marigots du Sud . Tu es de ces individus qui ont été acoquinés avec le club des Travailleurs, tu es donc suspect . " (427)

Par cette dernière phrase, il devient apparent que c'est Bohi Di qui est l'objet de l'attaque . Pourtant ce dernier ne répond pas directement au représentant mais s'adresse au lecteur, auquel il donne son sentiment .

La suite du dialogue montre clairement que beaucoup plus qu'un recensement, il s'agit véritablement d'un interrogatoire dans lequel le cadre du parti essaye de cerner les pensées et les sentiments de Bohi Di . Il pose des questions qui sont un véritable dilemme pour Bohi Di car elles n'ont aucun rapport avec la raison :

" Si ta femme, ton père, ta mère, tes enfants, amis et connaissances sont infidèles au Parti que fais-tu?" (428) .

Bien entendu la réponse de Bohi Di ne peut correspondre à ce que le cadre attend, car ce serait une réponse en contradiction avec les sentiments qui lient les membres d'une même famille ou des amis . Le représentant répond à

427. Ibid. p. 229

428. Ibid. p. 229

cette indécision par une formule toute faite qui pourrait s'appliquer à tous :

" C'est un tort . Le Parti peut excuser l'ignorance, mais il n'excuse pas ceux qui se taisent sur les complots, les potins malveillants qui menacent le Messie-koï et le peuple . Il est dit que tout citoyen doit communiquer aux responsables du comité central tout ce qu'il apprend de suspect . " (429)

Ce recensement permet donc au pouvoir de rappeler au peuple ses " devoirs " envers les dirigeants .

Le cadre pose alors une question directe qui ne peut avoir qu'une réponse aussi directe :

" -- Que penses-tu du Messie-koï Baré Koulé ?
-- Il nous a apporté la dignité et la liberté . " (430)

Bohi Di se devait de répondre sans hésitation . On s'attendrait à ce que cette réponse soit sincère, cependant par les précisions données à sa suite, il apparaît qu'elle ne l'est pas :

" Depuis l'indépendance nous avons appris à réciter dans toutes les réunions: " Parti-dignité-indépendance-liberté ", " Le Messie-koï est le sauveur du peuple " (...) Nous déclamions par coeur les pensées de nos dirigeants . Il fallait bien vivre. " (431)

Le dialogue se prolonge sur le même ton mais pour éviter des longueurs, le narrateur le résume en un récit. Le style direct réapparaît à la suite d'une explosion de colère de Bohi Di qui ne peut plus supporter cet interrogatoire :

" Je vous interdis de me traiter en esclave dépourvu de toute personnalité . Comme enfant de ce pays j'ai droit à autant de respect que vous . Je ne vous

429. Ibid. p. 229

430. Ibid. p. 230

431. Ibid. p. 230

permets pas de me dénier ce droit . Je ne demande pas grand chose à la vie, sinon du travail, de la nourriture, la santé et l'instruction pour ma famille. Et croyez-moi, c'est le souhait de tous mes compatriotes . Je ne vois pas où se trouve le crime de nourrir de tel espoirs . " (432)

Ces propos, bien que ne paraissant que censés, attirent des soucis à Bohi Di qui est accusé par le cadre : " Toi, tu connais ces canailles du Club des Travailleurs . Tu parles comme eux " (433) . Par cette réplique, le régime non démocratique apparaît . D'autres exemples vont ainsi être mis à jour, dont le plus caractéristique est celui de la chemise :

" -- Tu me déçois tout de même, je te croyais reconverti au messie-koïsme . Ta chemise passera à la censure du Parti . Tu auras à fournir la preuve de son acquisition .
 -- Mais je ...
 -- A moins que tu ne me la donnes, je la transmettrai comme don à la caisse centrale du Parti . " (434)

Ce sont donc des pratiques peu démocratiques qui sont ici dénoncées mais contre lesquelles un homme du peuple ne peut rien faire, aussi Bohi Di prend-t-il les devants et propose au cadre de prendre tout ce qu'il voudrait . Celui-ci semble s'en offusquer et lui répond : " Je ne suis pas une poubelle " (435) . Cette dernière réplique montre que le cadre du parti veut faire preuve d'autorité. Enfin la suite du dialogue portera sur le recensement qui était l'objet premier de cette rencontre.

Cette conversation présente quelques caractéristiques particulières en ce qui concerne la forme : le narrateur

432. Ibid. p. 231

433. Ibid. p. 232

434. Ibid. p. 232

435. Ibid. p. 232

intervient dans les répliques, ce qui permet de clarifier le dialogue . Cependant l'intérêt de ces quelques pages réside principalement dans le thème abordé, les références à ce qu'on appelle " la langue de bois " des politiciens et le procès de la dictature totalitaire . Ce dialogue permet au narrateur de mieux exprimer les faits qu'il ne l'aurait fait dans un récit . Il est plus fort et véridique qu'un exposé . C'est donc un moyen de rendre le texte plus réaliste et donc de toucher le lecteur . L'ouvrage est par certains aspects " engagé " .

2.3.3.3.3. Les différents moyens narratifs .

Dans les dialogues étudiés précédemment, il est apparu qu'il était parfois difficile pour le narrateur de laisser aux personnages la totalité de la parole : sauf dans quelques textes, la présence du narrateur est clairement présente même dans ce style particulier que constitue le dialogue . Celui-ci représente la forme la plus mimétique d'expression . Toutefois, il apparaît des procédés diégétiques qui permettent de reproduire les propos des personnages . Le plus proche du dialogue est sans conteste le style indirect libre qui sous-entend le verbe déclaratif et la conjonction de subordination, ce qui peut créer une ambiguïté en ce qui concerne le sens de la proposition . Pour transposer un discours, le narrateur utilise le style indirect qui lui permet d'intégrer les propos à ses propres paroles . Enfin la forme la plus distante de la narration est le discours narrativisé qui est très réducteur et le plus diégétique

des procédés . Dans ce chapitre, nous tenterons d'approfondir cette question, car il apparaît un certain nombre de romans de notre corpus, dans lesquels la limite entre les deux catégories est si infime qu'elle en devient imperceptible .

Nous avons relevé ce type d'expression directe dans La répudiation de R. Boudjedra . En effet, dans ce roman les deux interlocuteurs sont clairement désignés dès le début : Rachid et Céline . Le personnage masculin, Rachid, énonce des souvenirs et les analyse pour son auditrice privilégiée, Céline . Cela constitue la structure d'ensemble du roman . Dans le détail, l'énoncé s'avère très complexe .

Le texte présente toutes les caractéristiques favorables pour constituer un dialogue, cependant cette conversation a la particularité d'être à sens unique : l'un raconte alors que l'autre écoute . Toutefois Rachid qui relate est parfois interrompu par les interrogations de Céline :

" (-- Ce fut le début du cauchemar ...
-- Raconte, disait-elle .) " (436)

Cette tendance à la description conduit le narrateur à rapporter les conversations au style indirect . Nous étudierons pour cela dans un premier temps une conversation rapportée par Rachid : de " Comment ai-je fini par échapper au Clan ? " à la page 232 jusqu'à "les membres secrets en cette nuit de Juin " à la page 233 .

⁴³⁶. La répudiation, p. 40

Ce passage débute par une question au style direct :
 "Comment ai-je fini par échapper au Clan ? ", qui est suivie par la réponse du narrateur : " Je ne l'ai jamais su " . Après cette réponse qui n'apporte rien au lecteur, le narrateur communique celle de Céline :

" Céline (...) disait que ce n'était là que le fruit d'une imagination fertile, alliée à une mythomanie extravagante . " (437)

Cette réponse est exprimée au style indirect . Les éléments caractéristiques du dialogue sont présents par l'emploi des verbes déclaratifs qui soulignent les différents actes de parole des interlocuteurs :

" Cependant, lorsque je la pressais elle ne niait pas l'existence du Clan, mais répondait d'une voix qui se voulait calme et patiente (...) que j'avais tendance à dramatiser tout . " (438)

A la suite de cet échange, sont apportées les impressions et les pensées du narrateur :

" En réalité, elle répondait à côté, et ma question répétée à l'envie n'avait aucune chance d'aboutir . " (439)

Le narrateur continue ainsi à exposer ses pensées . Lorsqu'il se pose une question c'est la réponse de Céline qui y est apportée :

" ... Avais-je monté toute l'histoire ? elle disait en soupirant que c'était là une vieille affaire mais ne répondait ni oui ni non à ma question très précise. " (440)

437. Id. p.232

438. Ibid. p. 82

439. Ibid. p. 232

440. Ibid. p. 232

Depuis le début de ce paragraphe, le narrateur paraissait en position forte, désormais, il commence à avoir des doutes :

" Pour me faire peur et obtenir la paix, elle laissait échapper comme par inadvertance, quelques mots qui me glaçaient d'effroi . " (441)

Ces craintes préoccupent tant le narrateur qu'il ne fait plus l'effort de reproduire les propos de Céline au style indirect . Il les exprime, en effet, comme ils ont été prononcés, au style direct ; il n'a pas alors assez d'attention pour les transformer au style indirect :

" Mais les choses n'étaient pas aussi simples, car j'avais pleinement conscience d'avoir fait la navette entre le Clan et le baignoire, puis entre le baignoire et l'hôpital, et lorsque je lui donnais des détails sur ma séquestration et mon hospitalisation, mon amante répondait : " Tu n'as pas tout à fait tort ! " " (442)

Contrairement à ce que nous observons au début du passage, ce sont désormais les paroles de Rachid qui sont exprimées au style indirect et celles de Céline qui sont au style direct :

" J'avais demandé à l'un de mes compagnons, dans la grande salle de l'hôpital, comment on appelait ces animalcules nourris par les infirmières qui n'osaient pas intervenir . ' Cela ne veut rien dire ! ' disait Céline, exaspérée ; mais elle ajoutait, prenant cette fois une voix mielleuse et ridicule qui me mettait hors de moi : ' Il te faut beaucoup de repos ! ' " (443)

Les réponses de Céline n'apportent rien aux interrogations de Rachid, mais elles montrent que la jeune femme considère que Rachid est malade et qu'aucune réponse véritable ne peut lui être donnée .

441. Ibid. p. 232

442. Ibid. p. 233

443. Ibid. p. 233

L'ensemble de cette conversation, exprimée sous forme de récit, aurait pu être transcrite au style direct . En effet, outre les propos exprimés, le narrateur apporte des indications scéniques ainsi que l'expression des voix. Le choix du " discours narrativisé " ou "transposé au style indirect " (444) montre une sorte d'incommunicabilité entre les deux interlocuteurs .

Le même genre de dialogue se retrouve dans Le passé simple de D. Chraïbi . En effet, dès le début du roman s'instaure une discussion entre les deux personnages principaux du récit : Driss Ferdi et son père . Cependant, la conversation est accompagnée de toutes les pensées intérieures du jeune Driss, qui constituent un monologue intérieur qui s'adresse au "Seigneur" . Ce dialogue initial n'est qu'une reproduction de l'affrontement des deux hommes qui sera exposé tout au long du récit . Les deux parties sont étroitement liées, aussi les étudierons-nous simultanément . Le passage relevé comme représentatif de l'expression directe dans Le passé simple se situe au début du roman : de " Ces montées de bile " à la page 19, jusqu'à " bon plaisir " à la page 24 .

Le texte débute par un monologue intérieur de Driss Ferdi . Dès la première phrase une certaine violence est sous-jacente si l'on en juge par les images employées :

444. G. Genette Figures III, Paris, Seuil,1972, p. 191

" Ces montées de bile, un chewing-gum âcre, je les mastique et macère dans le silence qui a suivi mon installation à la gauche du Seigneur . " (445)

Le monologue intérieur s'adresse directement au "Seigneur". Les distances entre les deux partenaires humain et divin sont clairement marquées par l'emploi de la deuxième personne du pluriel : " Camel n'est toujours pas rentré . Seigneur, vous faut-il autre chose ? " (446). L'ironie est alors introduite par l'expression " sacro-saint coup de canon " (447), elle est accentuée par les suggestions des proportions que peut prendre la colère du "Seigneur" à cause du retard de Camel, le fils aîné :

" Un quart d'heure après le sacro-saint coup de canon, votre fils aîné est encore dehors . Vous avez là, je pense, matière plus que suffisante à répudier votre épouse . " (448)

L'ironie est ici transmise par l'exagération . Après cet exemple extrêmement réaliste, le narrateur reproduit la même amplification dans le contexte religieux :

" Vous m'enseignâtes un jour le hadith des ablutions: ablutionné, il suffit d'un tout petit pet, même non sonore, pour que l'on soit souillé et astreint à de nouvelles ablutions . " (449)

Si l'on en juge par ce monologue intérieur, il semblerait que le jeune Driss soit complètement soumis au "Seigneur". Ce respect porté à l'image du père est souligné par un rythme religieux qui apparaît dans l'emploi des impératifs, des interjections, et de la deuxième personne du pluriel .

445. Le passé simple, p. 19

446. *Id.* p. 19

447. *Ibid.* p. 19

448. *Ibid.* p. 20

449. *Ibid.* p. 20

Ces pensées intérieures sont interrompues par le dialogue qui débute ou plus exactement par la première réplique du Seigneur :

" Fils, après le jour la nuit, puis le soleil, puis encore les ténèbres . Et demain ne tranchera en rien la monotonie de notre existence de labeur ingrat . Louange à Dieu cependant ! " (450)

Par l'anaphore et les images proposées dans cette première sentence, un lien étroit apparaît entre les pensées intérieures du jeune homme et les propos de son père . C'est le même ton religieux qui s'y exprime. Cependant, cette sentence ne laisse rien présager de ce que sera la suite du dialogue : elle énonce des faits généraux .

Après cette première réplique, le narrateur donne son sentiment et son commentaire . Bien qu'intérieurs, ils ont les mêmes caractéristiques que l'expression orale : des phrases courtes et simples . Ces remarques n'ont plus le ton religieux du premier paragraphe : le narrateur pose des questions auxquelles il répond lui-même, ce qui contribue à renforcer le rythme oral :

" Ça c'est le prélude . Qu'en découlera-t-il ? Fable? Non . Autre chose . La voix est résignée et la dernière phrase est loin d'être une glorification de Dieu . Les fables du Seigneur ne commencent jamais ainsi . Et il serait révolutionnaire que ce soir il se fût produit un changement quelconque dans les us." (451)

Après avoir exprimé son sentiment profond, le narrateur représenté dans le récit répond à la réplique du "Seigneur" : " Je psalmodie -- Louange à Dieu . " (452),

450. Ibid. p. 20

451. Ibid. p. 20

452. Ibid. p. 20

réponse qui est elle-même suivie d'un deuxième commentaire . La première réplique du "Seigneur" avait été commentée par " Ça c'est le prélude", celle du narrateur est accompagnée de " Ça c'est nécessaire ", ce qui crée une certaine symétrie .

Ce deuxième commentaire est une explication apportée au lecteur non-musulman : " Si le Seigneur prononce le mot Dieu, réciter une formule coranique... " (453) . Ces nombreuses explications interrompent le dialogue qui reprend par cette annonce du narrateur : " Au Seigneur de continuer . Il continue " (454) . Cette phrase donne le sentiment que les deux interlocuteurs participent à un jeu auquel chacun doit prendre part à tour de rôle .

La deuxième réplique du "Seigneur" reste aussi énigmatique que la première, puisque toujours aussi générale . Cependant, à la fin de sa phrase, le "Seigneur" aborde enfin un sujet en s'adressant directement au jeune Driss . Bien que les autres enfants soient présents, et sans avoir nommé la personne à qui il s'adresse, il est clair que le "Seigneur" parle à Driss :

" -- Mais les nuages couvrent le soleil, la lune argente la nuit ; et nous, le soir, nous délassons avec toi . Qu'as-tu appris aujourd'hui?" (455)

Le jeune homme répond dans un premier temps, intérieurement à la question posée . Il donne ainsi sa véritable pensée . Le ton du "Seigneur" paraît très amical par l'emploi de l'expression " nous délassons". Il

453. Ibid. p. 20

454. Ibid. p. 20

455. Ibid. p. 20

en est de même de la réponse de Driss . Mais intérieurement, le discours est plus virulent car la faim gagne du chemin :

" Ce soir, je suis damné . J'ai jeûné seize heures . Je parle du Ramadan : ni boire, ni manger, ni fumer, ni coïter . C'est dur . Je le sais si bien que je m'arrange pour ne jeûner qu'un jour sur deux . Naturellement le Seigneur me croit bon musulman . Mais malheur d'Israël, aujourd'hui j'ai jeûné (...) il est près de neuf heures . Camel, je sais où tu es, laisse les copains, les putains, l'alcool . Six ventres troués de faim t'attendent . " (456)

Cette virulence intérieure se traduit par un besoin de parler qui amène le jeune Driss à prononcer des propos qui lui semblent anodins mais qui en fait vont orienter la conversation des deux interlocuteurs :

" Eh bien, dis-je, il y a quelque chose qui me chiffonne . Les Dieux de la mythologie m'amuse . Je n'arrive pas à les prendre au sérieux . " (457).

Le thème introduit par Driss entraîne un long discours du "Seigneur", auquel le jeune homme adhère dans un premier temps :

" Le stupéfiant, c'est que je l'écoute . J'apprécie même . J'en oublie Camel, ma faim . Cet homme à tarbouch est sûr de lui . " (458)

Mais le discours est tellement long que la faim reprend le dessus : " Bien ! Parfait ! Merci pour les voeux mais j'en ai assez . Ecris sur l'eau et pends le cadavre, j'ai faim " (459) . La suite du prêche du "Seigneur" provoque toujours la révolte de Driss . Celle-ci s'exprime par la violence du vocabulaire :

456. Ibid. p. 21

457. Ibid. p. 21

458. Ibid. p. 22

459. Ibid. p. 23

" Prends un marteau et tape dessus . Le caillou casse. Tape sur les fragments: grains . Tape encore, tape toujours, jusqu'à la particule, la molécule l'atome, la fission . " (460)

La répétition constante du verbe " tape " marque cette violence . La surexcitation intérieure du personnage apparaît dans un tremblement de mains, ce qui va l'obliger à exprimer ses véritables pensées intérieures :

" ... En ton âme et conscience, qu'as-tu ?
 -- Faim .
 -- Tu as faim ?
 -- Oui .
 -- Véritablement faim ?
 -- Oui .
 -- Tu ne pouvais pas le dire plus tôt ? Il est si naturel d'avoir faim . La faim n'est ni un péché ni une honte . Par conséquent tu attendras notre bon plaisir . " (461)

A partir de ce moment, l'affrontement des deux interlocuteurs se fait ouvertement .

La construction de ce dialogue en deux parties parallèles, les répliques énoncées par les deux interlocuteurs, et les pensées intérieures du narrateur, symbolisent l'affrontement qui existe entre le père et le fils : chacun mène son discours sans s'occuper de ce que pense l'autre .

Les soleils des indépendances d'A Kourouma, qui relate la vie d'un vieux commerçant après les indépendances et les difficultés qu'il rencontre dans sa vie quotidienne, est un récit à la troisième personne . De ce fait les dialogues sont très peu présents et sont

⁴⁶⁰. Ibid. p. 24

⁴⁶¹. Ibid. p. 25

plutôt relatés . Le narrateur reproduit donc les conversations au style indirect, cependant l'oralité tient dans ce roman une grande place, il arrive alors que le style direct soit utilisé . C'est par exemple le cas dans l'une des premières conversations entre les deux personnages principaux, Salimata et Fama, à la fin du troisième chapitre :

" Dans la maison Fama était là sur une chaise inutile et vide la nuit ; inutile et vide le jour, chose usée et fatiguée comme une vieillealebasse ébréchée .
(...)

-- Salimata, le marché a-t-il été favorable ? Sourde, elle vaqua à son ménage, arrangea les ustensiles, changea de pagne " pour la cuisine ", porta une marmite dehors . Le pilon frappa à coups rapides . Elle revint avec une cuvette . Il attendait toujours une réponse à sa salutation .

-- Oui, le marché a été favorable . Et toi ? Dis-moi! Resteras-tu tout le long de ce grand soleil dispersé comme ça sur la chaise ?

Fama aussi joua à l'indifférent ne répondit pas et parut occupé à dénombrer les bâtardises des soleils des indépendances . " (462)

Ce passage montre combien les relations entre les deux époux sont tendues : en effet, ils ne conversent pas mais semblent plutôt s'affronter . Le court récit qui sépare les deux répliques tente de montrer l'éloignement qui existe entre les deux personnes . Par l'emploi de la phrase directe, ce passage paraît assez classique .

Pour témoigner de l'originalité de l'écriture d'A. Kourouma, nous observerons un deuxième passage, qui reproduit une conversation entre Fama et trois voyageurs, alors que celui-là se rend à l'enterrement du cousin Lancina: depuis " Dans le camion de Oudrago", page 85 jusqu'à " marche dans le ciel " page 86 .

⁴⁶². Les soleils des indépendances, p. 55

L'originalité de ce " dialogue " vient du fait qu'il n'est pas exprimé par des phrases directes : en effet, il s'agit plutôt du récit d'un dialogue . G. Genette explique bien la difficulté à rendre compte d'un dialogue. Au lieu d'utiliser des phrases directes, le narrateur d'A. Kourouma emploie des phrases au style indirect : " Fama dut leur indiquer le but de son voyage" (463) . Ce procédé n'a rien de particulier, cependant l'originalité est due à l'introduction, dans le récit, des sentiments des personnages, de leurs exclamations, de leurs interrogations, exprimés au style indirect libre, ce qui confère une certaine vivacité au texte tout en accentuant l'effet de l'oralité :

" Fama dut leur indiquer le but de son voyage . Le voisin cria sa surprise . Il s'appelait Diabaté, était originaire du Horodougou ; évidemment il connaissait le village de Fama, la famille Doumbouya, avait connu le cousin, avait entendu parler de Fama." (464)

Ce passage est donc au style indirect libre et se rapproche de la forme la plus mimétique . Dans ce passage, le terme " évidemment " est primordial, car il montre que la conversation est engagée et il suppose qu'une question est sous-entendue, question reprise par l'adverbe . D'autre part, il entraîne une certaine oralité dans le récit . La phrase indirecte est allégée par l'absence de pronom personnel sujet devant certains verbes : " avait connu ", " avait entendu " . Cette phrase qui a le rythme de la phrase directe est elle-même

463. Id. p. 85

464. Ibid. p. 85

suivie d'une réplique directe : " Que la paix soit avec toi, Fama!" (465) . Cette phrase ne peut s'exprimer autrement car il s'agit d'une forme figée . Nous retrouvons une caractéristique du dialogue par l'expression incise " dit-il avant de poursuivre " (466). La suite du récit continue sur le même ton : seules les questions posées par Diakité, l'interlocuteur de Fama, sont exprimées dans une forme directe :

" Depuis combien de saisons Fama n'était-il pas parti au pays ? Des années ? Depuis des années ? Dans ce cas de nombreuses et désagréables surprises l'attendaient là-bas . " (467)

Ce passage sous-entend les réponses de Fama, qui sont reprises sous forme interrogative par son interlocuteur . De plus, la répétition des mêmes termes et des mêmes questions crée le caractère de l'oralité .

Mais malgré ces caractéristiques ce texte demeure un récit par l'emploi de la troisième personne : le texte qui est alors créé semble appartenir au "palabre" africain . Les mêmes caractéristiques apparaissent dans la suite du passage:

" Fama savait-il comment Diabaté, avait échappé ? Non? Ce fut grâce à la lune ! oui, la lune qui marche dans le ciel . " (468)

Ces quelques lignes allient à la fois les caractéristiques du récit et de l'expression directe par l'emploi du temps passé et les reprises de phrases de l'interlocuteur . Le dialogue classique ne peut être

465. Ibid. p. 85

466. Ibid. p. 85

467. Ibid. p. 85

468. Ibid. p. 86

exprimé car seuls les propos d'une seule personne apparaissent, mais par les interrogations de l'interlocuteur de Fama, les différents propos sont connus, ce qui permet au lecteur de mieux percevoir toute la conversation .

Ce passage pourrait être transformé en un dialogue classique mais il y perdrait de son originalité . D'autre part, par cette présentation, le narrateur reste réaliste dans la mesure où un dialogue ne doit pas être lu mais entendu . C'est ainsi qu'il devient un récit tout en conservant l'esprit du dialogue . Par ce procédé, Ahmadou Kourouma parvient à inclure le dialogue dans le cours du récit, de façon harmonieuse et très vivante .

Ce voyage qui mène Fama vers sa terre natale est l'occasion de faire connaître les pensées des hommes du peuple sur les conditions de vie en Afrique . Ceci apparaît au travers de différentes figures qui offrent une vision d'ensemble de la question . Ce voyage permet au narrateur d'introduire ces personnages qui sans avoir un rôle important dans la récit montrent une vision différente de l'Afrique .

Nous avons observé lors de l'étude des Soleils des indépendances, qu'Ahmadou Kourouma avait réussi à introduire l'expression directe dans le récit de manière harmonieuse et très vivante . Il renouvelle cet effet dans son deuxième roman, Monnè, outrages et défis . En effet, tout au long du récit, il reproduit les propos des différents personnages, soit au style direct, en les

isolant par des guillemets, soit au style indirect, en les introduisant par des verbes de déclaration :

" Les séides, les premiers, entrèrent dans la case ; ils attendaient des ordres pour se glisser dans le camp des Français, assassiner les deux Blancs et l'interprète avec des serpents venimeux et des flèches empoisonnées . Djigui ne répondit pas . Il ne répondit pas non plus au chef de guerre qui se présenta à son chevet et jura que ses hommes pouvaient, les bras nus, débusquer la colonne française de Kouroufi . Il prêta une oreille discrète aux sorciers, sacrificateurs et pythonisses qui, par des vaticinations convergentes, révélèrent qu'il y aurait du glorieux et du riche dans les "soleils" qui débutaient . " D'ailleurs, ajoutèrent-ils, nous ne nous sommes jamais trompés : les Blancs sont restés sur la colline Kouroufi comme nous l'avions prévu . " Entrèrent les griots (sauf Diabaté) et les marabouts qui puisèrent dans le Livre et l'histoire les exégèses disant qu'Allah et les mânes nous demandaient la soumission à ceux qui nous avaient vaincus par les armes, tant qu'il ne nous était pas demandé de changer de religion . " (469)

Tous les verbes, sauf ceux que nous soulignons, sont à la troisième personne . Une seule phrase au milieu du paragraphe est au style direct . Il apparaît ainsi comment Ahmadou Kourouma réussit à allier le récit diégétique et l'expression directe . Cependant dans ce deuxième roman l'auteur accentue cet effet et personnalise son style en insérant des passages d'expression directe qu'il développe au style indirect. Le personnage de l'interprète Soumare impose cet emploi car il reproduit les propos des Blancs, et comme il les transforme par l'emploi d'images différentes, le style direct est donc nécessaire pour faire ressortir le contraste des deux langages :

" Le capitaine arriva .

⁴⁶⁹. Monnè, outrages et défis, p. 46

-- Les filles ont été extraordinaires : beaucoup de mes tirailleurs, gradés et moi-même conservons comme épouses celles qui nous ont été envoyées pour quinze jours . C'est une chance pour elles et pour Soba . Nous ferons de nombreux mulâtres, des demi-blancs pour Soba qui sera une grande ville et vous un grand chef .

L'interprète se tourna vers Djigui et traduisit les félicitations par :

-- Vos prières sont exaucées, vos sacrifices acceptés Djigui, vous avez de la chance ; on mettrait le monde entier dans une gourde, des chanceux comme vous obtiendraient assez d'espace pour suspendre leur hamac . Le Blanc prédit de grands bonheurs et même le titre de chef des chefs. " (470)

Deux paragraphes au style direct sont encadrés par une phrase brève, narrative . Cette citation montre combien les propos au style direct sont nécessaires .

Par la suite, l'orateur reprend le style indirect pour exprimer des paroles qui reproduisent des faits et non pas des propos :

" L'interprète expliqua pourquoi les pratati du griot n'étaient rien . Elles ne faisaient pas gagner de l'argent . Elles n'étaient pas le grand dessein de la colonisation . Ce dessein s'appelait la civilisation que, faute de mot correspondant, il traduisit par "devenir toubab " . Les mots firent sursauter Djigui. L'interprète rassura tout le monde en expliquant que civiliser ne signifie pas christianiser . La civilisation, c'est gagner de l'argent des Blancs . Le grand dessein de la colonisation est de faire gagner de l'argent à tous les indigènes . L'ère qui commence sera celle de l'argent . " (471)

Ainsi le narrateur associe à la fois le style indirect et le style direct . En effet, certaines phrases, bien qu'indirectes ont la forme des phrases directes . Les phrases de style indirect libre sont donc largement utilisées pour rendre cet effet . Le récit de paroles plutôt que le passage au style direct, permet d'exprimer

470. Id. p. 57

471. Ibid. p. 57

l'essentiel tout en gardant la vivacité du style direct par l'emploi du style indirect libre . Ce passage permet également de rompre la monotonie qui s'installerait dans un texte qui conserverait toujours le même type de narration .

Quant aux personnages qui prennent la parole pour de longs moments, ils se succèdent : le Roi, l'interprète, le Blanc, la jument même, le bourreau etc . Ils se substituent à l'auteur . A. Kourouma reproduit également des conversations au style direct . Nous en observerons une qui a lieu entre le roi Djigui et l'une de ses femmes, Moussokoro, après la tentative de fuite de celle-ci . Le dialogue apparaît comme classique dans sa forme de présentation . La première réplique est annoncée par une phrase de récit: " Le sicaire et l'eunuque qui la tenaient s'agenouillèrent et s'expliquèrent " (472) . Le locuteur de chaque réplique est clairement établi par la phrase la précédant . De plus le narrateur apporte quelques commentaires qui sont introduits dans chaque réplique, entre parenthèses pour bien souligner leur caractère extérieur aux propos .

" -- Détachez-la (Les hommes s'exécutèrent .) Maman! (Par respect pour sa maman Djigui ne nommait jamais les homonymes de sa mère par leur nom de Moussokoro .) Est-ce vrai que tu ne veux pas de ton fils ? Dis-moi ce qui ne te va pas ? Demande-moi ce qui te manque ? " (473)

Ainsi, le narrateur apporte au lecteur les éléments qui lui permettront de mieux suivre le dialogue comme dans un

472. Ibid. p. 133

473. Ibid. p. 133

texte écrit pour le théâtre . Sa présence est véritablement visible dans la représentation du dialogue. Cependant elle n'est pas exagérée : elle n'apparaît que lorsqu'elle est nécessaire . C'est ce que prouve la fin de cette conversation où seules les répliques des deux interlocuteurs apparaissent .

C'est le soleil qui m'a brûlée est un récit qui allie à la fois la première et la troisième personne . Les passages d'expression directe y sont nombreux d'autant plus que Calixthe Beyala a privilégié cette forme pour énoncer les propos des personnages . C'est ainsi que dans le récit au lieu d'une phrase indirecte, la narratrice utilise la phrase directe : " Elle voulait lui dire : <<Betty, je t'aime.>>". Il en est ainsi tout au long du roman : toutes les phrases dites ou pensées par un personnage sont exprimées directement . Ainsi le récit est souvent interrompu par de petits dialogues qui reproduisent les conversations des personnages . Nous choisirons l'un de ces dialogues comme objet de notre étude : de " la voix rauque " page 25 à " Owéée ! " page 26 .

Ce passage relate une conversation entre trois femmes lors d'une réunion familiale . Il s'agit d'une cérémonie sur la signification de laquelle nous reviendrons en traitant du thème religieux . Le dialogue est introduit par une phrase du narrateur : " La voix rauque de la grosse assise à côté d'elle la sort de ses réflexions "

(⁴⁷⁴) . Tout en introduisant la conversation, cette phrase donne des détails sur le premier des interlocuteurs . Le dialogue débute alors par des guillemets et une question : " Tu sais pourquoi Etoundi nous a invités?" (⁴⁷⁵) . Ateba, à qui la question s'adresse, ne peut y répondre, car une vieille femme l'interrompt pour donner sa propre réponse :

" << Il circonçit son fils >> interrompt la vieille . Voix basse . Rictus sceptique: << Je me demande s'il y aura du vin . >> " (⁴⁷⁶)

Cette réplique montre combien le narrateur est inclus dans le récit puisqu'il s'imisce dans la réplique pour indiquer les gestes ou la manière dont la phrase est émise . Comme les interlocuteurs de cette conversation sont des personnages secondaires, il paraît judicieux que le narrateur n'indique pas le nom des différentes personnes mais signale simplement un trait de leur personnalité qui permet de les différencier : " la grosse", " la vieille ", " la maigrichonne " . En ce qui concerne les interventions du narrateur, elles sont présentes dans la plupart des répliques, pour indiquer tout d'abord qui parle, principalement quand ce n'est pas clairement établi, et d'autre part pour donner des détails sur la manière dont s'exprime le locuteur :

" -- Vous ne pensez pas qu'ils ont raison après tout? intervient grognarde, une maigrichonne qui avait suivi la conversation depuis le début . La famille, la famille, la famille, toujours la famille ! Il

474. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 25

475. Id. p. 25

476. Ibid. p. 25

serait peut-être temps qu'ils songent un peu à leur propre avenir . " (477)

Nous avons nous-même souligné la proposition incise dans le dialogue . Vient ensuite un passage de récit diégétique dans lequel le narrateur exprime les divers faits qui entourent l'entrée d'Etoundi . Là encore, il annonce une autre partie du dialogue par l'expression : "Enfin, il parle " (478) . C'est alors une cérémonie qui s'organise et qui lie la parenté . Les désaccords qui surgissent dans la première partie du dialogue sont minimisés par le rapprochement entre les différents membres de la famille :

" Le clan Evila !

-- Une seule et même voix, braille la foule en un répons traditionnel .

-- Chers frères, chères soeurs, mettez vos coeurs dans vos mains afin que les cieux favorisent l'entrée de notre fils Soto dans le monde des adultes .

-- Owéée ! " (479)

Nous avons souligné le complément circonstanciel de manière qui tient lieu d'indication scénique . Les deux parties du dialogue semblent en contradiction : en effet, dans la première, il apparaît un dénigrement, alors que dans la deuxième, il y a accord, en apparence tout au moins .

La conversation ainsi relatée montre, du point de vue de la forme, un attachement aux règles littéraires du dialogue: en effet, le narrateur utilise les guillemets de façon précise ; il les ouvre exactement quand il faut et les ferme de même . D'autre part, il indique à chaque

477. Ibid. p. 26

478. Ibid. p. 26

479. Ibid. p. 26

fois que c'est nécessaire, le nom de l'interlocuteur et annonce les propos par des phrases de présentation . Ce passage reste donc assez académique du point de vue de la construction . L'originalité, la spécificité sont dans les faits narrés dont il sera question, plus longuement, dans notre troisième partie .

Comme nous l'avons observé, Calixthe Beyala utilise dans son roman l'expression directe pour introduire les propos des personnages . Cependant nous avons relevé un passage dans lequel elle n'emploie pas ce procédé : elle utilise alors des phrases indirectes . Il s'agit d'un passage qui reproduit une conversation entre Ada, la tante d'Ateba, et Yossep, son homme du moment : de " Tu en fais une tête" page 72 à " que l'histoire ne se répète" page 73 .

Bien que la première phrase de ce passage soit au style direct, " Tu en fais une tête, mon amour ! Ça s'est mal passé ou quoi ? " (480), la suite de l'extrait est au style indirect . La première phrase exprimait les propos de Yossep alors que par la suite ce seront ceux d'Ada qui apparaîtront: " Elle lui dit non, pas précisément, ce doit être la tension des dernières heures " (481) . L'absence de conjonction de subordination indique qu'il s'agit ici d'un style indirect libre . Cette idée est confirmée dans la suite du passage car les propos d'Ada ne sont introduits par aucun verbe présentatif : " Ça lui a usé les nerfs . Et puis il y a l'histoire de Betty qui

480. Ibid. p. 72

481. Ibid. p. 72

lui revient " (482) . Ces phrases présentent toutes les caractéristiques du style direct, il y apparaît même l'interpellation de l'interlocuteur : " Est-ce qu'il comprend? Oui . Il comprend " (483), seul l'emploi de la troisième personne confirme le style indirect libre .

Ce passage montre donc que Calixthe Beyala utilise également l'expression indirecte libre pour reproduire des propos . Nous comprenons cette forme comme un moyen d'exprimer rapidement le dialogue, ainsi il n'est plus très long .

Dernière synthèse sur le cas analysé : l'auteur utilise avec souplesse les ressources de la syntaxe française pour exprimer de l'intérieur de ses personnages leur souffrance, leur révolte .

A la suite des nombreuses études que nous avons accomplies, il apparaît que les textes d'auteurs francophones du Maghreb ou d'Afrique noire sont des romans extrêmement travaillés, " rédigés " mais qu'ils parviennent toutefois à conserver le caractère de l'oralité . Le style " rédigé " passe pratiquement inaperçu ce qui témoigne de l'art de ces auteurs qui, tout en utilisant des procédés différents et particuliers, gardent à leurs textes une certaine accessibilité .

482. Ibid. p. 72

483. Ibid. p. 72

2.3.4. De l'humour à la violence .

A la suite de nos études, il apparaît que les littératures d'Afrique sub-saharienne et du Maghreb présentent certaines similitudes . Du point de vue de l'écriture, bien que nous ayons noté un certain renouvellement à partir du vocabulaire local, il apparaît toutefois un certain académisme dans l'aspect général des oeuvres . C'est le cas principalement de L'aventure ambiguë de C. H. Kane, et des Enfants du nouveau monde d'A. Djebar . Dans les autres romans, cet académisme est détruit par un vocabulaire local, par des images particulières ou par une structure originale du texte .

Lorsque le lecteur occidental découvre ces deux littératures, il est étonné par les différences de perceptions du monde qu'elles exposent . Elles sont alors diamétralement opposées : en effet, le plus grand nombre des textes d'Afrique sub-saharienne proposent une vision positive du monde, dans laquelle l'humour a une large place, alors que de nombreux romans maghrébins expriment une grande violence . En effet, le lecteur est étonné à la lecture de ces deux littératures, qui sont engagées, de l'expression utilisée par chaque auteur . Pour que notre étude aboutisse, il paraît préférable de comparer une page de deux romans caractéristiques des deux littératures et de poser la question de savoir pourquoi, ces deux littératures, qui sont si proches par leur thèmes et leur motivations, peuvent provoquer des sentiments aussi différents .

Il ne peut toutefois pas y avoir généralisation : il apparaît dans les textes de notre corpus que la plupart des romans d'Afrique sub-saharienne, sont rédigés dans un ton qui laisse une large place à l'humour et à la joie de vivre. Il peut y être ajouté La civilisation, ma mère!... de D. Chraïbi, au Maroc.

Au contraire la violence apparaît particulièrement dans les trois premiers romans de D. Chraïbi, R. Boudjedra et T. Ben Jelloun, auxquels s'ajoute C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala au Cameroun . Les deuxièmes romans de R. Boudjedra et de T. Ben Jelloun dans notre corpus, décrivent quelques scènes violentes mais le ton général reste très neutre . Les romans maghrébins ne présentent pas uniformément les mêmes accès de violence .

Nous nous attacherons, dans un premier temps, à déterminer les divergences des deux littératures qui conduisent à une expression différente alors que les écrivains ont les mêmes aspirations .

2.3.4.1. De la personne .

Lors de notre étude de la personne utilisée dans les différents textes, celle qui assume la narration, il était apparu que la plupart des romans maghrébins s'énonçaient à la première personne, alors que ceux d'Afrique sub-saharienne étaient plutôt des récits à la troisième personne. Cette constatation constitue un

élément d'explication de la divergence du point de vue du ton .

En effet, lors d'un récit à la première personne, le narrateur est, le plus souvent, un des personnages de l'action narrée . Il est alors partie intégrante de la narration et il semble bien que de ce fait les sentiments soient exacerbés . Ceci produit donc une narration dans laquelle le narrateur ne distingue pas ce qu'il relate de sa propre personne .

Au contraire, il apparaît que dans les narrations à la troisième personne, même si le narrateur a un rôle à jouer dans l'action narrée, il conserve le plus souvent sa position d'observateur et implique moins ses sentiments dans sa narration . Ainsi selon la position du narrateur, qui est le lien entre le texte et le lecteur, le ton du roman peut être différent .

Un cas particulier est celui de La civilisation ma mère!... de D. Chraïbi . En effet, bien qu'il s'agisse d'une narration à la première personne, le narrateur s'en exclut car il relate l'histoire de sa mère avec un regard d'observateur . Ceci permet d'obtenir une narration dans laquelle le ton reste léger .

De même la question du thème traité accentue le sentiment exprimé . Dans les romans maghrébins, il apparaît que les narrateurs, durant tout le roman, développent le même thème passionnel ou social, ce qui, à la longue devient pesant . La création d'une obsession est un résultat peut-être souhaité . Par exemple, dans La répudiation de R. Boudjedra, le thème central est la

haine que ressent le jeune garçon pour le père et à travers lui pour la société . Par la répétition, à de nombreuses reprises, de faits semblables, il apparaît une baisse de la motivation du lecteur qui considère alors le roman comme une "folie" qui n'avance pas.

Au contraire dans les romans d'Afrique subsaharienne, les auteurs traitent différents thèmes qui renouvellent le sujet et permettent au lecteur de découvrir divers éléments. Dans Les soleils des indépendances, bien que la question centrale concerne les années qui ont suivi l'accès à la souveraineté nationale, le narrateur fait découvrir au lecteur différentes facettes de la vie africaine, en ne s'attachant pas uniquement à ce qui pourrait être négatif .

Cependant d'autres éléments plus caractéristiques permettent d'expliquer la différence de ton de ces deux littératures . Cette différence passe en effet par le vocabulaire utilisé .

2.3.4.2. Du vocabulaire .

La violence est transmise dans la littérature maghrébine par un vocabulaire vulgaire et injurieux qui n'est pas habituellement utilisé dans un texte écrit et qui contribue à exprimer la haine que ressent le narrateur pour différents éléments . Nous avons relevé un certain nombre de termes que nous considérons comme

représentatifs de l'expression de cette violence . Cependant nous ferons remarquer que dans la suite de notre étude d'autres termes seront relevés aussi n'en notons-nous ici qu'un nombre restreint . Dans Le passé simple de D. Chraïbi, nous avons relevé les termes "engrosser" et " chier " (484), et dans La répudiation de R. Boudjedra, les termes " salaud " (485), " péter " (486), "baiseur infatigable " (487) et "pénétrer" (488) .

Ce vocabulaire permet au narrateur d'exprimer sa colère vis-à-vis de la société . Nous remarquerons que cette colère existe également dans les romans d'Afrique sub-saharienne . Elle est très bien comprise par le lecteur, mais celui-ci ne la ressent pas comme une agression contre lui . En effet, elle apparaît dans Les soleils des indépendances d'A. Kourouma par des termes qui ne sont pas habituellement utilisés dans le français courant pour exprimer la colère :

" Le pont étirait sa jetée sur une lagune latérite de terres charriées par les pluies de la semaine ; et le soleil, déjà harcelé par les bouts de nuages de l'ouest, avait cessé de briller sur le quartier nègre pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche . Damnation ! bâtardise ! Le nègre est damnation ! les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par des doigts nègres, étaient habités et appartenaient à des Toubabs ." (489)

Dans ce passage sont soulignés par la forme exclamative deux termes qui résument toute la colère du narrateur :

"Damnation! bâtardise ! " . Cependant ce ne sont pas des

484. Le passé simple, p. 83

485. La répudiation, p. 39

486. *Id.* p. 47

487. *Ibid.* p. 75

488. *Ibid.* p. 192

489. Les soleils des indépendances, p. 18

mots qui traduisent habituellement la violence puisque le premier n'est utilisé dans ce sens-là que dans la littérature, quant au second, isolé du contexte, il n'a aucune connotation de violence . Ainsi l'emploi de ces termes permet au narrateur d'exprimer sa colère sans agresser le lecteur .

2.3.4.3. Des images .

La violence et l'humour dans la littérature envisagée se transmettent également au travers des images . Comme le vocabulaire, celles-ci seront analysées plus précisément, lors de l'étude des thèmes . Cependant, il apparaît que ces images sont particulièrement liées aux scènes sexuelles narrées, qui, par les détails apportés dans chaque cas, créent un caractère de violence . Cela apparaît clairement dans de nombreux romans, cependant nous retiendrons un exemple caractéristique dans C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala :

" Il lui plie le bras dans le dos et l'oblige à s'agenouiller devant lui .
<< J'en veux pour mon argent, dit-il en frottant son sexe sur sa bouche . Prends-le . >>
Il l'empoigne par les cheveux, il la force, elle résiste la bouche pleine de sa chair . Il se balance, les yeux mi-clos, la nuque ployée en arrière . Il s'enfonce, il veut sentir le sommet de sa gorge . Il va tout au fond avec des petits coups secs, rapides . Il souffle, il râle, elle le reçoit, la nausée dans le ventre . " (490)

⁴⁹⁰. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 151

La violence s'inscrit ici dans la révélation exacte des faits sans aucun moyen qui aurait permis d'adoucir cette scène .

La violence apparaît également dans Les soleils des indépendances, au travers de la scène dans laquelle le marabout exprime son désir de Salimata . Cependant le récit a beaucoup moins d'intensité et le lecteur qui l'observe ne s'y sent pas impliqué :

" Il ne comprenait et n'entendait qu'une seule chose: lui et la femme étaient seuls . Il ne voyait qu'une femme brillante, ronde, hésitante, mais soumise, et ne connaissait que le désir qui l'agitait et le chauffait . Il tira à arracher le pagne .

-- Laisse-moi, ou je crie !

Il sourit . Non! Elle ne voudra pas crier ; et il s'accrocha et tira plus fort ; il ne restait qu'à sauter dessus . Il ne le put ; car elle hurla la rage et la fureur et se redressa frénétique, possédée, arracha, ramassa un tabouret, un sortilège, une calebasse, en bombardant le marabout effrayé qui courait et criait . " (491)

Bien que la violence soit effective dans ce passage, elle concerne les personnages, elle n'agresse pas le lecteur. Ceci semble le fait tout d'abord d'une structure des phrases qui ne sont que des propositions simples qui donnent le sentiment d'une certaine plénitude . Seule la succession des trois verbes peut donner le sentiment d'une violence : " la femme fut projetée, dispersée et ouverte sur le lit ", tout en contribuant à créer une scène clairement visualisée pour le lecteur .

Dans La répudiation de R. Boudjedra, le narrateur évoque des souvenirs dont on ne parle jamais en public, qui font partie des fantasmes personnels de l'homme . En

⁴⁹¹. Id. p. 79

les rappelant, le narrateur dénonce ainsi l'hypocrisie de la société :

" Treize ans . Irrité par l'odeur tenace, je m'évertuais à chercher, au fond des buanderies, cachées derrière les sacs de couscous (...) les culottes des cousines, souillées à l'endroit du sexe d'une traînée jaune dont la seule évocation me faisait bander . " (492)

L'audace de l'auteur fait violence au lecteur .

Toutefois, les images jouent un rôle différent dans la littérature sub-saharienne, puisqu'elles sont utilisées comme moyen de visualisation du discours, ce qui donne le sentiment d'un langage particulier dans lequel on s'exprime par images interposées . Les soleils des indépendances est certainement le roman où ce procédé est pleinement exploité:

" Partout, sur tous les soleils, sur tous les sols, les Noirs tiennent les pattes ; les Blancs découpent et bouffent la viande et le gras . N'était-ce pas la damnation que d'ahaner dans l'ombre pour les autres, creuser comme un pangolin géant des terriers pour les autres ? " (493)

Ces images permettent ici un renouvellement de l'écriture qui étonne le lecteur et en même temps le séduit car il découvre une autre manière de s'exprimer et de voir le monde. Elles permettent également d'introduire des thèmes et des questions primordiaux comme l'exploitation de l'homme par l'homme, tout en conservant le sourire, ce qui n'existe pas dans les autres textes, qui semblent prendre beaucoup plus au sérieux ce qu'ils relatent . Ceci crée un malaise chez le lecteur qui a du mal à recevoir des propos si violents .

492. La répudiation, p.44

493. Les soleils des indépendances, p. 19

Le caractère d'oralité semble définir les littératures sub-saharienne et maghrébine, accentué par la typographie, l'emploi du vocabulaire local mais également par une tendance à une expression mimétique . Cependant cet élément traditionnel de la littérature sub-saharienne (avant l'utilisation de la langue française, il n'a existé aucune forme littéraire écrite) est accentué par une forme particulière d'expression qui traduit un état d'esprit différent .

Les deux littératures qui sont l'objet de nos études tendent vers une même finalité : une critique de la société et du monde politique , cependant le moyen utilisé pour y parvenir est différent . En effet, il apparaît qu'au niveau du traitement du roman , la première , la littérature sub-saharienne , développe des sujets graves sous couvert de l'humour , alors que la deuxième, la littérature maghrébine, semble le faire avec une certaine violence . L'humour transmis dans la première forme littéraire ne semble toutefois être qu'un subterfuge car il reste caustique et satirique mais il n'agresse pas le lecteur et le message est transmis au second degré .

Au contraire, la littérature maghrébine, privilégie une forme d'expression violente . Il semble que les auteurs du nord de l'Afrique, n'aient pas trouvé d'autre moyen qui leur permettrait d'exprimer la critique de leur société .

L'humour comme la violence sont particulièrement exprimés au travers d'images . L'écrivain maghrébin semble vouloir choquer le lecteur , alors que le subsaharien veut réussir à le faire sourire afin de lui faire mieux prendre conscience de la gravité des questions traitées .

Dans la littérature maghrébine, la violence des images se double d'une violence dans l'écriture . En brutalisant la langue française, l'auteur maghrébin exprime sa colère . C'est ainsi que des éléments qui avaient contribué à transmettre l'oralité du texte peuvent, dans une autre interprétation apparaître comme créant une certaine violence dans le texte . C'est ainsi que l'emploi de phrases nominales , de monorèmes , de dirèmes , exprimés sans prédicat , donc sans élément qui aurait pu atténuer la relation du texte et du lecteur , apparaissent comme une agression envers ce dernier .

Toutes les composantes que nous avons étudiées seront développées dans l'analyse des thèmes . L'humour comme la violence seront clairement apparents dans la dernière partie de notre travail qui concerne l'essence même des romans : le contenu . Après avoir observé les textes de l'extérieur , avoir analysé l'écriture même , nous nous intéresserons aux sens profonds des romans .

TROISIEME PARTIE
ECRITURES ET THEMES

Les sens du texte

Notre travail a été conduit de manière à analyser les romans sub-sahariens et maghrébins du plus apparent au moins visible , du plus sensible au plus subtil . C'est ainsi que nous nous sommes attachée à étudier les textes d'un point de vue extérieur, puis à saisir le processus de l'écriture en elle-même . Nous nous proposons

désormais d'étudier les thèmes : ce semble être le meilleur moyen de cerner le sens des romans du Maghreb et d'Afrique sub-saharienne . Nous nous sommes intéressée à trois thèmes essentiels, communs aux deux littératures : la religion, la figure du père ainsi que le profil de la femme et la sexualité . La question se pose de connaître les raisons pour lesquelles nous avons fait ce choix en particulier . Outre une convergence initiale entre les deux littératures, il apparaît que ces thèmes sont fondamentaux et font partie des sujets permanents de ces littératures . D'autre part, les thèmes traités dans les romans sont liés aux problèmes des populations des pays auxquels ils font référence . En effet, ils rassemblent tous les centres d'intérêt des sociétés décrites par les romans de notre corpus .

Bien que ces romans soient écrits par des auteurs indigènes , l'utilisation de ces thèmes dans ces deux littératures rend compte d'une préoccupation qui existe également en Europe . Ceci concerne particulièrement le thème de la religion et celui des femmes, alors que la personnalité du père reste un thème universel . Ils rappellent également le rôle de l'écrivain et du roman dans la société : l'auteur a pour fonction de dénoncer de manière indirecte, puisque le roman reste un texte de fiction, de faire part des préoccupations des populations.

Nous analyserons successivement les différents thèmes. Du fait de notre origine maghrébine, nous commencerons par l'étude des textes d'Afrique du Nord et nous poursuivrons par ceux d'Afrique noire .

3.1. La religion .

Tous les auteurs des textes qui composent notre corpus, sauf Calixthe Beyala, sont des écrivains de tradition musulmane : la religion islamique a un rôle important dans leurs pays respectifs, aussi en ont-ils été imprégnés et certains facteurs de cette religion apparaissent dans leurs écrits . En ce qui concerne les auteurs d'origine maghrébine, l'Islam apparaît dans leurs pays comme religion d'état : la majorité de la population appartient à cette confession et la pratique, aussi il y a certainement eu influence sur les auteurs, même si eux-mêmes ne sont pas de véritables pratiquants . D'autre part, l'Islam régit la vie de ces états où la laïcité n'existe pas .

La situation est différente en ce qui concerne les écrivains d'Afrique noire dont les pays regroupent des confessions aussi opposées que l'animisme et l'Islam . Au Sénégal et en République de Guinée, pays respectifs de C. H. Kane et d'A. Fantouré, le nombre des musulmans approche les 85% de la population alors qu'en Côte d'Ivoire, pays d'A. Kourouma, ce nombre n'est que de 23% ⁽¹⁾ . Ce trait commun a d'ailleurs été l'un des critères de sélection des romans faisant l'objet de notre étude . Le choix de l'Islam, comme point commun entre les

⁴⁹⁴. Le quid 1990, p. 918, 1061

différents auteurs, a été motivé dans un premier temps par notre propre origine islamique ; puis nous avons pris en considération l'importance de cette religion, qui reste l'une des plus pratiquées au monde, numériquement parlant; elle ne peut laisser aucun lecteur indifférent par le rôle qu'elle joue au XX^{ème} siècle . D'autre part, l'Islam étant beaucoup plus qu'une simple foi, régit également la vie quotidienne ; en effet, Le Coran est non seulement le lien qui relie Dieu aux hommes, mais il dirige, dans un même temps, la vie de tous les jours des musulmans : toute question ou situation, qui intervient dans la vie des fidèles, doit trouver sa réponse dans ce livre sacré .

Bien que tous les auteurs de notre corpus soient musulmans d'origine, la religion islamique qu'ils décrivent ne présente pas toujours les mêmes caractéristiques . Les écrivains n'ont pas la même identité culturelle ou géographique, aussi leurs sensibilités sont-elles différentes et chacun a eu un contact particulier avec la religion . A partir d'une base commune, nous découvrons des variantes . Nous tenterons donc de cerner les rapports que les romanciers entretiennent avec le monde sacré et le message qu'ils désirent transmettre à leurs lecteurs .

L'omniprésence de la religion dans la vie quotidienne des musulmans a pour prolongement, dans les textes, la présence quasi-continuelle d'actes religieux, décrits simultanément à l'action narrée dans les différents romans . Ceci nous amène à analyser l'aspect apparent de

la religion mentionnée, que nous nous proposons d'étudier dans un premier temps .

3.1.1. L'aspect extérieur de la religion .

Cet aspect se manifeste tout d'abord par l'introduction de versets coraniques dans le cours des récits .

3.1.1.1. Les versets coraniques .

Ces versets coraniques s'inscrivent dans tous les romans, cependant ils n'y apparaissent pas sous la même forme . En effet, certains auteurs n'ont pas jugé nécessaire de citer textuellement Le Livre sacré mais signalent, ces citations coraniques lorsqu'elles sont prononcées . De part et d'autre du Sahara, elles apparaissent, dans Les enfants du nouveau monde de l'Algérienne Assia Djébar :

" J'hésite, je doute ... (un soupir) mais tout est dans la main de Dieu . -- La fin --chuchote un autre et elle récite des citations du Coran pour conjurer le malheur -- ce sera un merveilleux réveil, une délivrance . " (1)

De même l'Ivoirien, Ahmadou Kourouma, signale les références religieuses dans son dernier roman, Monnè, outrages et défis:

⁴⁹⁵. Les enfants du nouveau monde, p. 21

" Nous priâmes, récitâmes abondamment des sourates pour tous ceux qui étaient morts sur le wharf . " (1)

Cette simple évocation montre que pour l'auteur il n'y a aucun intérêt à citer textuellement Le Coran . Ce sont ici les actions et les faits qui sont privilégiés. D'autre part, en ne rappelant pas dans leur intégralité les versets coraniques, les auteurs montrent qu'ils destinent leurs romans à un public qui ne serait guère plus attentif à l'expression de ces sentences : les Européens, eux, ne sont pas familiarisés avec ces formules et en ce qui concerne les autochtones, ils les connaissent parfaitement et n'ont pas besoin qu'on les leur rappelle .

Le Marocain, Driss Chraïbi, ouvre son roman Le passé simple, sur une phrase qui a des résonances coraniques:

" A l'heure où un descendant d'Ismaël ne pourra plus distinguer un fil noir d'un fil blanc..." (1)

Cette première phrase confère un ton solennel au roman, pourtant ce n'est là qu'une évocation du texte originel dont seule l'expression " distinguer un fil noir d'un fil blanc " est extraite du Coran, sourate II, verset 183 . Toutefois cette simple formule est synonyme de Ramadan, ce qui indique au lecteur, instantanément, à quel moment de la journée débute le récit .

Cependant, les versets coraniques apparaissent également, textuellement replacés dans les romans . Tout d'abord sous la forme de la profession de foi, "la chahâda " qui est l'un des piliers de l'Islam . Elle est

⁴⁹⁶. Monnè, outrages et défis, p. 78

⁴⁹⁷. Le passé simple, p. 13

exprimée par le maître dans L'aventure ambiguë du Sénégalais, Cheikh Hamidou Kane :

" Je témoigne qu'il n'y a pas de divinité que Dieu et je témoigne que Mohammed est son envoyé... " (1)

Bien que cette profession de foi ne soit pas exprimée littéralement dans tous les romans, son empreinte y apparaît par le nom de Dieu qui est souvent répété : "Allah le miséricordieux ! et Mahomet son prophète ! " (1) .

Outre la " chahâda ", Le Coran se caractérise également par la " fatahat " qui constitue la première sourate, élément principal de la prière rituelle des musulmans . Elle apparaît intégralement citée au Maroc et en Guinée dans Le passé simple de D. Chraïbi et Le cercle des tropiques d'A. Fantouré . Comme il s'agit d'une traduction, le sens général est le même, bien que les termes utilisés ne soient pas identiques ; D. Chraïbi écrit :

" -- Louange à Dieu, roi de l'univers, très bon et très miséricordieux (...)
-- C'est Toi que nous adorons et c'est devant Toi que nous nous prosternons . Mène-nous dans le Chemin Droit, chemin de Tes élus et par où ne passent jamais ceux que Tu as maudits . Tout le monde fait " amen!" " (1)

Observons maintenant le texte exprimé par Alioum Fantouré:

" Au nom de Dieu Clément et Miséricordieux (...)
Louange à Dieu, souverain de tous les mondes . La miséricorde est son partage . Il est le roi du jour du jugement . Nous t'adorons, Seigneur, et nous

498. L'aventure ambiguë, p. 41

499. Les soleils des indépendances, p. 28

500. Le passé simple, p. 80

implorons ton assistance . Dirige-nous dans le sentier du salut . Dans le sentier de ceux que tu as comblés de tes bienfaits . De ceux qui n'ont point mérité ta colère et se sont préservés de l'erreur (...) Ainsi soit-il . Amen . " (1)

Malgré les inconvénients des traductions, ces deux citations permettent de discerner la présence de l'ouverture du texte sacré .

A la fin du même roman, Le cercle des tropiques, A. Fantouré reproduit " le chapitre des hommes " qui constitue la dernière sourate du Coran et qui, dans ce cas, ferme le roman :

*" Au nom de Dieu clément et miséricordieux
Je mets ma confiance dans le Seigneur des hommes,
Roi des hommes,
Dieu des hommes ,
Afin qu'il me délivre des séductions de Satan qui
souffle le mal dans les coeurs,
Et qu'il me défende contre les entreprises des génies
et des méchants . " (1)*

Cette sourate semble directement extraite du Coran, par la disposition du texte et la typographie en italique qui souligne l'emprunt .

Ainsi donc le roman du Guinéen, A. Fantouré, contient-il à la fois l'ouverture et la fermeture du Coran .

Ces citations coraniques, périodiquement rapportées, rappellent le nom de Dieu et créent un rythme dans le roman. D'autre part, les formules relevées sont familières aux musulmans car ce sont les plus utilisées dans la vie quotidienne . C'est le cas dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun ; lorsqu'au début du roman la

⁵⁰¹. Le cercle des tropiques, p. 210

⁵⁰². Id. p. 311

narratrice évoque la " nuit du destin ", elle en donne alors la définition qui se trouve dans Le Coran :

" -- Sais-tu qu'en cette nuit aucun enfant ne devrait mourir ni souffrir . Parce que cette " nuit vaut mieux que mille mois " . Ils sont là pour recevoir les anges envoyés par Dieu : " Les Anges et l'Esprit descendent durant cette Nuit, avec la permission de leur Seigneur, pour régler toute chose . " (1)

Ces emprunts correspondent à la sourate XCVII, verset 3, qui est l'une des plus connues puisqu'elle est consacrée à " la nuit du destin " qui est l'une des nuits les plus importantes de l'année religieuse musulmane . Par la suite, dans ce même roman, est évoquée la " sourate des impies " . Elle est clairement signalée par son titre et sa situation dans " Le Livre sacré " :

" Après un silence il cita le verset 2 de la sourate " Les impies " :
 -- " Ils se font un voile de leurs serments . Ils écartent les hommes des voies du salut . Leurs actions sont marquées au coin de l'iniquité "... " (1)

De même dans son septième roman, La civilisation, ma mère!..., D. Chraïbi cite un verset coranique :

" Il m'expliqua . J'étais né dans un monde de Coran, je savais la Passion de Jésus . *Béni le jour où Il naquit, et béni le jour où Il mourut -- et béni le jour où Il ressuscita d'entre les morts !* enseignait le Coran . " (1)

Que ce soit par des guillemets ou par une typographie différente, les auteurs signalent clairement leurs emprunts au Coran . Ils mêlent ainsi le sacré (la religion) au profane (la fiction romanesque) .

⁵⁰³. La nuit sacrée, p. 23

⁵⁰⁴. Id. p. 79

⁵⁰⁵. La civilisation, ma mère!..., p. 45

Outre ces sourates, les romans sont émaillés de formules rituelles, qui sans être extraites du Livre sacré, rappellent l'Islam .

3.1.1.2. Les formules rituelles .

Ces formules rythment les récits . Elles sont soit l'expression de la croyance fervente, soit des formes figées qui font partie de l'expression orale . Ces deux catégories apparaissent dans Le passé simple de D. Chraïbi, lors de la conversation entre le jeune Driss et le Seigneur :

" -- Fils, après le jour la nuit, puis le soleil, puis encore les ténèbres . Et demain ne tranchera en rien la monotonie de notre existence de labueur ingrat. Louange à Dieu cependant ! (...)
Je psalmodie :
-- Louange à Dieu !
Ça c'est nécessaire . Si le Seigneur prononce le mot *Dieu*, réciter une formule coranique . Et s'il s'agit d'un saint, dire : " Dieu le bénisse et l'honore ! "
C'est également suffisant . " (1)

Ainsi le personnage représenté donne-t-il le sens des expressions qu'il utilise . Le caractère rituel est consacré par l'utilisation des mêmes formules dans d'autres textes :

" Dieu a clos la sublime lignée de ses envoyés avec notre prophète Mohammed, la bénédiction soit sur lui." (1)

De même ces formules apparaissent en 1990 dans Monnè, outrages et défis :

" A un bienfait, un griot comme tout homme est tenu à la reconnaissance . Dans le Livre, Allah -- que sur

⁵⁰⁶. Le passé simple, p. 20

⁵⁰⁷. L'aventure ambiguë, p. 46 .

toute la terre sa volonté soit faite -- l'a dit . "
(1)

Il est souvent difficile de distinguer si ce sont des formules sincères ou si elles reproduisent des formes figées.

Elles expriment, le plus souvent, des tournures de politesse . Dans le récit algérien, Les enfants du nouveau monde, Amna complimente Chérifa en lui disant :

" -- Quelle merveilleuse mère tu ferais ! dit-elle
Que Dieu emplisse ta demeure après l'avoir dévastée !
Qu'il répande sur vous la semence de la vie ! Chérifa
leva la tête .

-- Que Dieu t'entende ! répondit-elle avec
reconnaissance . " (1)

La prospérité est symbolisée par les enfants . C'est par la même expression qu'est remerciée Salimata lorsqu'elle aide un enfant à se relever, dans le roman ivoirien, Les soleils des indépendances :

" -- Qu'Allah te remercie et te donne un enfant !
cria sa maman .

-- Qu'il entende et donne de la force à tes
souhairs." (1)

Salimata accorde une grande importance à ces vœux au point de les quêmander :

" Euf ! Dis à ton tour des souhaits de bénédiction à mon endroit, afin que le marché et la journée soient favorables, que je sois fécondée et riche en enfants comme ces chauves-souris ! " (1)

Ces formules traduisent la foi de Salimata, mais en même temps le désespoir dans lequel elle se trouve de ne pas avoir d'enfants . Ces locutions sont également l'expression du remerciement :

508. Monnè, outrages et défis, p. 43

509. Les enfants du nouveau monde, p. 40

510. Les soleils des indépendances, p. 54

511. Id. p. 48

" -- Merci pour ta cuisine, qu'Allah t'en soit reconnaissant ! (...)
 -- Je pars pour la ville blanche à la place où se vend le riz .
 -- Qu'Allah fasse le marché favorable, qu'il rende tes pas chanceux, répondit Fama occupé à se laver les mains à côté des plats vides . " (1)

Ahmadou Kourouma introduit le nom de Dieu, qu'il appelle " Allah " de son nom arabe, dans chacune des conversations rapportées, ce qui rythme le récit et montre une autre manière d'appréhender la religion en n'oubliant jamais le nom de Dieu . De même, dans Monnè, outrages et défis, le nom de Dieu est toujours sur les lèvres du roi Djigui, déçu du présent des colons: " Au nom d'Allah, est-ce cela la totalité du train ? " (1)

Toutefois l'utilisation de ces formules figées crée le sentiment que les personnages délèguent toute leur volonté à Dieu et ne prennent pas leurs responsabilités . Le confirme ce commentaire à la suite d'un événement négatif : " Telle est la volonté de Dieu " (1) . C'est encore la même réponse qui est apportée pour expliquer les révoltes sur les marchés dans le même roman :

" -- Non, Monsieur, non, tout le monde cassait, pillait . C'est la faute à la peur, au soleil . Je n'y suis pour rien . Dieu a voulu que la folie se répande sur les marchés de notre pays pour nous rappeler qu'il existe . Je suis innocent . Seul Dieu l'a voulu . " (1)

Cependant dans ce cas, l'interlocuteur dédaigne cette réponse et réplique :

512. Ibid. p. 57

513. Monnè, outrages et défis, p. 88

514. Le cercle des tropiques, p. 24

515. Id. p. 90

" Et bien, Dieu vous condamnera à la prison ou aux travaux forcés pour vos délits (...)
 -- C'est la volonté de Dieu, psalmodiai-je moi aussi." (1)

Ce passage montre comment l'homme remet tout son avenir entre les mains de Dieu, et croit aveuglément en la volonté divine .

Toutefois ces formules peuvent n'être que des formes de politesse comme nous le remarquons encore une fois dans Les soleils des indépendances :

" -- Avez-vous eu une matinée paisible ?
 -- La paix seulement ! Et toi ? La journée a-t-elle apporté la paix ?
 -- La paix ! Les volontés d'Allah et des saints ont été faites . On ne t'attendait plus, le vent de l'orage étant levé . " (1)

Dans Le cercle des tropiques ces sentences permettent également d'expliquer ce qui est inexplicable ou incertain :

" Ils voulaient que je les rassure sur l'arrivée de "Indépendance " .
 -- Si Dieu le veut, si c'est sa volonté, "Indépendance " nous apportera un certain bonheur... enfin, je ne sais pas moi . " (1)

Le personnage principal, Bohi Di, va même jusqu'à citer les Ecritures sacrées pour expliquer ce que lui-même ne comprend pas :

" Il y eut un silence . J'étais assis sur des charbons ardents . Il fallait que j'en sorte . Je tentai de me rappeler quelques passages de la Sainte Ecriture, seule capable de contenter mes interlocuteurs . " (1)

⁵¹⁶. Ibid. p. 90

⁵¹⁷. Les soleils des indépendances, p. 65

⁵¹⁸. Le cercle des tropiques, p. 138

⁵¹⁹. Id. p. 139

Jusqu'à présent ces formules rituelles apparaissaient uniquement dans des textes écrits par des musulmans, mais à la lecture du premier roman de Calixthe Beyala, C'est le soleil qui m'a brûlée, nous pouvons constater que ces formes figées sont également utilisées par des auteurs plus distants vis-à-vis du Coran . Ainsi C. Beyala, née dans un pays de tradition animiste, utilise-t-elle ces formules dans le texte . Alors qu'Ada accueille un nouveau locataire, nous lisons :

" C'est Dieu qui t'envoie, mon fils . Puisque c'est Dieu qui t'envoie, je désire que tu acceptes d'occuper les lieux dès aujourd'hui . Faut pas le contredire le Seigneur . Il sait ce qu'il fait ... Pas fou lui ! Impossible de le tromper ... Il faut prendre son parti mon fils . Ce n'est qu'à ce prix là qu'il regardera par nos fenêtres . " (1)

Ada utilise également l'expression " Dieu soit loué " (1) lorsqu'elle s'adresse à la communauté .

Nous remarquerons que ces formules apparaissent beaucoup plus dans les propos de personnes âgées : les jeunes ne les utilisent que lorsqu'ils y sont obligés par les conventions.

De même la prière est une pratique qui incombe aux personnes âgées . C'est l'un des piliers de l'Islam : en effet, après la "chahâda", qui constitue la première pratique qui est le fondement de l'Islam, les fidèles doivent accomplir les cinq prières journalières qui leur permettent de se rapprocher de Dieu :

" On se place n'importe où (lieu de travail, foyer, rue, champ, etc .) dans la direction de la Mecque, et on essaie d'oublier l'environnement et les

⁵²⁰. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 13

⁵²¹. Id. p. 72

tracasseries de la vie quotidienne, pour réussir à lier contact avec Dieu . " (1)

Du fait de la position de ce rituel dans la religion musulmane, il est compréhensible que la présence des prières soit aussi souvent mentionnée dans les romans.

3.1.1.3. Les prières .

Nous entendons par cette dénomination à la fois la gestuelle et l'acte de s'adresser directement à Dieu . En effet, seuls quelques textes présentent les différentes étapes de la prière dans la religion musulmane . Nous étudierons, dans un premier temps, le passage qui la décrit dans Le passé simple de D. Chraïbi car c'est celui qui reste le plus précis et qui permet de distinguer les différents stades de cet acte : " La femme est debout (...) une expression d'absence " à la page 35 .

Les deux premières phrases de ce paragraphe rappellent que la prière islamique ne peut s'exécuter qu'après que le croyant a accompli ses ablutions :

" La femme est debout, une serviette à la main . L'homme s'essuie la figure, les mains et les pieds ." (1)

La prière est ensuite annoncée par la phrase suivante: "Et la prière commence " (1) . Les gestes sont décrits par une succession de verbes d'action :

"le père dirige (...), la femme est derrière (...), les quatre silhouettes se plient, s'agenouillent et se prosternent ... " (1) .

⁵²². F Aït Sabbah La femme dans l'inconscient musulman, Paris, Albin Michel, 1986, p. 123

⁵²³. Le passé simple, p. 35

⁵²⁴. Id. p. 35

⁵²⁵. Ibid. p. 35

La place de chacun de ceux qui prient correspond à l'ordre qui existe dans une mosquée : les hommes devant les femmes, et celui qui dirige la prière en première position . La dernière partie du paragraphe décrit la dernière étape de la prière :

" Puis assis en tailleur, la main gauche à plat sur le genou gauche, l'index droit remuant pour " crever l'oeil de Satan-le-maudit ", père, mère et enfants gardent avec leurs yeux au ciel une expression d'absence . " (1)

Cette dernière phrase rappelle qu'à ce moment-là, le fidèle est plus proche de Dieu que des hommes ce qui souligne cette " expression d'absence " .

Cette description a le mérite d'être objective et de reproduire conformément les différentes étapes de la prière. Le narrateur accentue ce réalisme en n'intervenant pas et en ne donnant aucun sentiment personnel . D'autre part cette scène paraît très générale, par les noms donnés aux différentes personnes "l'homme, la femme et les enfants ", mais également par l'emploi du temps présent .

Plus au sud, Ahmadou Kourouma décrit Salimata accomplissant la première prière de la journée dans Les soleils des indépendances . Cette description est moins détaillée que celle observée précédemment, cependant elle permet d'avoir une autre image de la prière : celle d'un acte reposant,

" Elle était rincée, il restait à verser sur sa tête le contenu du seau d'eau tiède (...) Dans la case, elle tira la peau de chèvre, la déplia et se livra à la bonne et réconfortante prière du matin . Par

⁵²⁶. Ibid. p. 35

quatre fois elle se leva et mit le front à terre, enfin s'assit à croupetons sur la peau et se confia à Allah, le Bienfaiteur miséricordieux . " (1)

Dans les autres romans, la prière est évoquée mais n'est pas toujours décrite . C'est le cas dans L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane, dans lequel les différentes prières qu'accomplissent les personnages sont signalées : " Ce soir-là, alors qu'il priait silencieusement au bord de sa case..."(1),

" Quand il pénétra dans la chambre du chef, il le trouva qui priait encore . Il s'assit sur la natte, sortit son chapelet et attendit . " (1),

et

" Ce soir, en ce crépuscule si beau, pendant qu'il priait, il s'était senti envahi d'exaltation soudain, comme jadis, près du maître . " (1),

" Mais voici l'heure du crépuscule . Prions . " (1). Ces nombreuses évocations des prières créent un monde où le rituel a une autre valeur . Le lecteur est alors placé dans le même contexte que les musulmans qui vivent dans un pays islamique : cet acte fait partie de la vie quotidienne . Toutefois, Cheikh Hamidou Kane propose deux genres de prières : tout d'abord la prière vue de l'extérieur puis une prière intérieure . Observons-les. La première prière suppose la gestuelle connue puisqu'elle ne s'attarde pas à cette description mais plutôt à la foi qui s'exprime lors de l'accomplissement des différentes étapes :

527. Les soleils des indépendances, p. 43

528. L'aventure ambiguë, p. 34

529. *Id.* p. 41

530. *Ibid.* p. 75

531. *Ibid.* p. 114

" Samba Diallo se leva, se tourna vers l'Est, leva les bras, mains ouvertes, et les laissa tomber lentement . Sa voix retentit . Jean n'osa pas contourner son camarade pour observer son visage, mais il lui sembla que cette voix n'était plus la sienne . Il restait immobile . Rien ne vivait en lui, que cette voix qui parlait au crépuscule une langue que Jean ne comprenait pas . Puis son long caftan blanc que le soir teintait de violet fut parcouru d'un frisson . Le frisson s'accentua en même temps que la voix montait . Le frisson devint un frémissement qui secoua le corps tout entier et la voix, un sanglot . A l'Est, le ciel était un immense cristal couleur de lilas . " (1)

Ainsi, le début de ce paragraphe propose une description de la manière dont commence une prière, mais beaucoup plus que la gestuelle, ce sont les sentiments, qui animent le jeune Samba Diallo, qui sont analysés . Ce passage souligne la profondeur des sentiments du jeune garçon . Ceux-ci s'expriment à la fois au travers de la voix mais également dans toute sa personne et en effet, comme le souligne F. Aït Sabbah,

" Au-delà des mouvements symboliques de la gestuelle et des prières à réciter, l'essentiel est la capacité de couper le fil de la réalité, et de se concentrer sur l'existence du divin, ceci en très peu de temps . C'est un exercice de contrôle de l'attention . " (1)

Outre cette prière, le narrateur propose également une prière intérieure du jeune homme . Elle montre ses véritables désirs . C. H. Kane privilégie donc véritablement le rapport avec Dieu plutôt que la gestuelle .

Dans Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma, qui retrace une époque historiquement semblable à celle de l'installation de la colonisation, les différentes

⁵³². Ibid. p. 72

⁵³³. La femme dans l'inconscient musulman, op. cit., note 522, p. 123

prières sont également signalées . Seules deux expressions rappellent les gestes accomplis lors de cet acte : " Ils (les habitants) avaient courbé avec eux la dernière prière." ⁽¹⁾, et

"J'ai trouvé fugaces les sourates du Livre, mécaniques les gènesflexions et rapides les prosternations . " ⁽¹⁾

Le narrateur souligne également la nécessité de dépasser le caractère gestuel de ces prières .

Driss Chraïbi, dans La civilisation, ma mère!..., privilégie de même les paroles prononcées plutôt que les mouvements accomplis :

" Debout . Le corps en équerre, agrippée à la machine, elle récitait une prière ardente et véhémence -- quelque chose comme : " Notre Père qui êtes aux cieux, vous êtes bien sur la terre aussi, de temps en temps, pour venir en aide à vos créatures qui ont inventé tant de moyens pour devenir sourds, aveugles et muets . Assistez-moi, Seigneur, dans cette tâche ardue entre toutes, au milieu de cette civilisation emblématique de cadavres qui me dépasse. Que votre nom soit sanctifié, Seigneur ! Merci beaucoup . " ⁽¹⁾

La prière décrite ne présente rien de caractéristique de l'acte islamique, elle se rapproche beaucoup plus de la prière chrétienne, particulièrement par la première formule, que l'on retrouve dans le culte chrétien . Ce sont donc ici les paroles qui sont valorisées .

Ces prières apparaissent également dans les autres textes où elles créent un ton religieux qui est caractérisé par l'emploi du subjonctif, de groupes nominaux sujets plutôt que des pronoms personnels . Le

⁵³⁴. Monnè outrages et défis, p. 16

⁵³⁵. Id. p. 48

⁵³⁶. La civilisation, ma mère!..., p. 23

ton religieux apparaît particulièrement dans L'aventure ambiguë qui l'exprime au travers des prières orales :

" Seigneur n'abandonne jamais l'homme qui s'éveille en cet enfant, que la plus petite mesure de ton empire ne le quitte pas, la plus petite partie du temps ... " (1)

De plus, dans ce texte, le ton religieux est également utilisé par le narrateur dans son récit :

" Le maître avait raison . La parole qui vient de Dieu doit être dite exactement, telle qu'il Lui avait plu de la façonner . Qui l'oblitére mérite la mort ." (1)

Ce passage donne un caractère particulier au premier chapitre et permet au lecteur de s'imprégner d'une pensée religieuse . Ce tour religieux est particulièrement présent au début du chapitre II alors que Samba Diallo quémante son repas du jour :

" La paix de Dieu soit sur cette maison . Le pauvre disciple est en quête de sa pitance journalière (...) Gens de Dieu, songez à votre mort prochaine . Eveillez-vous, oh, éveillez-vous ! Azraël, l'Ange de la mort, déjà fend la terre vers vous ... " (1)

Cette quête s'exprime durant deux pages, ce qui là encore permet au lecteur d'apprécier un monde différent . Dans le texte écrit, ce ton religieux se caractérise également par l'emploi de majuscules à tous les noms ou pronoms qui sont associés à Dieu :

" Que sur toute la terre la volonté d'Allah se réalise . Dans tous les cas, Il est le seul qui sait, le Seul qui décide . Toute ma nuit, je vais Le prier et le jour ne viendra pas sans qu'Il m'ait indiqué Sa

⁵³⁷. L'aventure ambiguë, p. 16

⁵³⁸. Id. p. 15

⁵³⁹. Ibid. p. 23

voie, Sa volonté. Que devant la porte, les séides attendent avec des fusils chargés . " (1)

En lisant ces romans du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne, force nous est de constater que l'élément religieux apparaît comme prédominant . La présence constante de ces différents facteurs permet au lecteur de s'imprégner de l'ambiance d'un pays musulman où la religion occupe la première place : les cinq prières quotidiennes sont rappelées à tous par l'appel du muezzin, les formules rituelles et figées rythment la vie quotidienne et ne permettent pas que la religion soit oubliée .

Cependant les auteurs n'ont pas tous la même position vis-à-vis de l'Islam, aussi derrière cette présence se cachent les sentiments personnels des auteurs que nous tenterons de cerner : quel message veulent-ils transmettre à leurs lecteurs ?

3.1.2. Du sens de la religion littérairement traitée .

Les différents romans qui composent notre corpus proposent plusieurs représentations de la croyance religieuse qui s'expliquent par la relation particulière qu'entretient chaque auteur avec sa religion . A la lecture de ces romans se sont esquissées trois lignes de conduite différentes : le point de vue objectif, le

⁵⁴⁰. Monnè, outrages et défis, p. 39

regard religieux par excellence et enfin l'expression critique .

3.1.2.1. De la religion comme élément annexe.

Quatre textes proposent de la religion un point de vue objectif : au Maghreb, Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar, La civilisation ma mère !... de D. Chraïbi, en Afrique tropicale, Le cercle des tropiques d'A. Fantouré et C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala . Dans ces romans, la religion, présente en tant que thème, apparaît comme un facteur faisant partie de la vie quotidienne des personnages sans qu'y soit associée aucune tension ni critique du système religieux .

Cela se traduit par la priorité donnée à l'appréhension de la forme apparente de la religion que nous avons déjà pu observer dans le premier mouvement de notre étude . D. Chraïbi souligne dans La civilisation, ma mère !... cette distance qu'il désire instaurer entre la religion et le personnage en lui faisant dire : " Je suis né dans un monde de Coran. " (1) au lieu de " Je suis musulman " .

Cette objectivité se traduit dans un premier temps par l'absence de la préoccupation religieuse . C'est le cas dans C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala, seul texte dont l'auteur n'est pas musulman . Outre les formes figées que nous avons déjà observées, seule une évocation de la religion, catholique cette fois-ci,

⁵⁴¹. La civilisation, ma mère!..., p. 45

apparaît dans ce roman ; elle consiste en une explication sur la manière dont la femme a été créée par Dieu :

" -- De tous temps, la femme s'est prosternée devant l'homme . Ce n'est pas par hasard si Dieu l'a fabriquée à partir d'une côte de l'homme .
-- D'une côte fêlée, la femme s'est taillée un empire. " (1)

Cette seule évocation montre le peu de relation profonde qu'entretient l'auteur avec la religion et signale en même temps un trait social : le catholicisme perd de sa crédibilité dans les sociétés modernes car il ne répond plus aux attentes des fidèles .

Assia Djebar n'introduit la religion dans Les enfants du nouveau monde que comme acte social au niveau des comportements décrits . Elle fait partie de la vie des hommes et ceux-ci n'émettent aucun sentiment à son sujet : elle est acceptée sans aucune réticence .

La civilisation, ma mère !... et Le cercle des tropiques, au Maroc et en Guinée, à quelques années d'intervalle, sont deux textes dans lesquels la religion est plus largement traitée . Cependant l'objectivité est là aussi présente . Elle se traduit dans le roman d'A. Fantouré par l'évocation du Ramadan comme élément temporel : " La fin du ramadan tombait un vendredi . J'avais attendu cette date depuis plusieurs mois " (1).

Toutefois, malgré cette neutralité, ces textes apportent une vision différente de la religion : Le cercle des tropiques montre qu'en Afrique, la religion musulmane est souvent associée à des rites animistes et

⁵⁴². C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 108

⁵⁴³. La civilisation, ma mère !..., p. 52

coexiste avec d'autres croyances : dans les pays d'Afrique noire, les cultes animistes sont souvent majoritaires ou tout au moins toujours présents . En Côte d'Ivoire, les animistes représentent 65% de la population. Ils sont beaucoup moins nombreux au Sénégal et en Guinée où ils constituent 7 et 14% des habitants (1) . A. Fantouré peut écrire :

" Nous avons tant de divinités dans notre univers de déshérités, qu'une stupide légende suffit à faire un Dieu de n'importe quel imposteur . " (1)

Le ton de ce commentaire est critique .

Cette question est largement développée par A. Kourouma dans ses deux romans où l'auteur montre comment ses personnages parviennent à associer la religion musulmane et les rites animistes . C'est le cas de Salimata qui, pour conjurer le mauvais sort, dans Les soleils des indépendances, choisit de s'adresser au marabout :

" Depuis des mois Salimata n'avait pas traversé des jours aussi maléfiques . Il fallait partir au marabout pour découvrir la cause . " (1)

Ce choix traduit l'importance des rites préislamiques en Afrique sub-saharienne . En effet, Salimata associe l'Islam à des pratiques qui sont en contradiction avec cette religion . Ceci apparaît clairement dans le passage suivant :

" Elle priait les sourates pieux et longs du marabout qui solliciterait que toutes ses selles soient d'or . Finissait-elle ? Avec fièvre elle déballait gris-

544. Le quid 1990, p. 918, 964, 1061

545. Le cercle des tropiques, p. 84

546. Les soleils des indépendances, p. 64

gris, canaris, gourdes, feuilles, ingurgitait des décoctions sûrement amères puisque le visage se hérissait de grimaces repoussantes, brûlait des feuilles, la case s'enfumait d'odeurs dégoûtantes (...), elle se plantait sur les flammes, les fumées montaient dans le pagne et pénétraient évidemment jusqu'à l'innommable dans une mosquée (...) . Toujours fiévreusement, Salimata plongeait deux doigts dans une gourde, enduisait seins, genoux et dessous de pagne, recherchait et attrapait quatre gris-gris, les accrochait aux quatre pieux du lit, et la danse partait ... D'abord elle rythmait, battait, damait; le sol s'ébranlait, elle sautillait, se dégageait, battait des mains et chantait des versets mi-malinké, mi-arabe ; puis les membres tremblaient, tout le corps ensuite, bégaiements et soupirs interrompaient les chants, et demi-inconsciente elle s'effondrait dans la natte comme une touffe de lianes au support arraché . Un moment, le temps de fouetter les pieds et de hurler comme un démon, elle se redressait . Essoufflée, en nage, enfumée et délirante elle bondissait et s'agrippait à Fama . "

(1)

Ce passage montre la coexistence de l'Islam et de pratiques qui existaient en Afrique avant l'instauration de la religion musulmane dans cette région . Les rites, auxquels s'adonne le personnage féminin décrit en mal d'enfant, sont contraires à l'Islam : ils ne sont pas reconnus par le Coran. Cependant, Salimata ne peut se passer des services du marabout qui semble être un lien entre Dieu et les hommes et constitue, en même temps, une manière de matérialiser les pouvoirs de Dieu . Toutes ces pratiques sont extérieures à l'Islam, pourtant tout au long de l'épisode de " maraboutage", le nom d'Allah est invoqué . Cette scène n'a rien à voir avec des pratiques religieuses telles que les consigne Le Coran. A. Kourouma évoque, en effet, " des sortilèges divinatoires, une transformation physique du marabout " (1) . Le marabout

⁵⁴⁷. Id. p. 29

⁵⁴⁸. Ibid. p. 69

semble assailli par un génie ou le diable, ce semble être un véritable envoûtement sans que sa volonté n'intervienne, " des gestes mécaniques d'inconscient " (1) . Cette image ne va pas dans le sens de l'Islam qui exige que les fidèles soient conscients et volontaires, lors des actes religieux . Cependant les autorités religieuses, dans les pays concernés, tolèrent ces pratiques qui apparaissent comme le moyen de prouver aux hommes l'existence de Dieu.

Dans son deuxième roman, A. Kourouma montre également la coexistence de ces différentes pratiques. Il précise même : " La religion était un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'Islam " (1) . Dès le premier chapitre de Monné, outrages et défis, il introduit une scène dans laquelle ces deux pratiques sont utilisées conjointement. En effet, le roi Djigui désire la pérennité pour la dynastie des Keita . Pour l'obtenir, il utilise tout d'abord les rituels fétichistes qui se traduisent par le sacrifice humain. Mais la pérennité n'étant pas pour autant accordée aux Keita, Djigui décide de s'adresser à Allah :

" Puisque les mânes des aïeux se montrent incapables de nous accorder ce que nous voulons, demandons-le à Allah . J'ordonne à tous de prier le Tout-Puissant . Il accordera la pérennité ou nous mourrons tous de prière . " (1)

Après ces prières, la pérennité est alors considérée comme acquise :

549. Ibid. p. 69

550. Monné, outrages et défis, p. 20

551. Id. p. 14

" Tout le monde pria . Toute la journée, toute la nuit . Quelques instants avant les premiers chants du coq, Djigui et plusieurs savants marabouts entendirent distinctement :

" La pérennité est acquise ... Acquise à la dynastie des Keita ... " " (1)

A. Kourouma montre donc comment l'Islam est plus bénéfique que les pratiques fétichistes . Un deuxième épisode confirmera cette idée :

" Le matin, il était allé au plus pressé : se sauver, sauver le pouvoir, et avait engagé le combat pour assurer, quoi qu'il advienne, la pérennité de la dynastie des Keita, les rois de Soba dont le totem est l'hippopotame . D'abord par les sacrifices, ensuite par les prières . Les sacrifices avaient été vains : les prières avaient triomphé . " (1)

Ainsi à deux reprises est démontrée la supériorité de l'Islam par rapport aux pratiques fétichistes . Cela montre donc l'attachement du narrateur à cette croyance et constitue également une valorisation de la religion musulmane .

D. Chraïbi, dans La civilisation, ma mère !... et A. Fantouré dans Le cercle des tropiques montrent un rapprochement des peuples par une cohabitation en harmonie des diverses communautés où la haine n'a aucune place . D. Chraïbi souligne particulièrement les nombreux points communs des religions chrétienne et musulmane, il rappelle que le nom de Jésus est cité dans Le Coran :

" Je savais la passion de Jésus . *Béni le jour où Il naquit, et béni le jour où Il mourut -- et béni le jour où Il ressuscita d'entre les morts !* enseignait le Coran. " (1)

552. Ibid. p. 15

553. Ibid. p. 17

554. La civilisation, ma mère !..., p. 45

En évoquant le nom de Jésus qui est cité dans le Coran, D. Chraïbi détruit le sens des conflits religieux :

A. Fantouré développe la même idée par la description d'un rassemblement de différentes tendances religieuses .

" Peu importaient les croyances, bientôt au milieu de la matinée les citadins de Porte Océane, musulmans, chrétiens, animistes s'étaient alliés dans un même front de prière face à Dieu et aux démiurges du Bien." (1)

Cependant ces auteurs mettent également en garde contre un étiolement de la religion qui se généralise . Ce sentiment est transmis sur un ton anecdotique, ce qui permet de ne pas dramatiser la situation :

" Hommes, femmes et enfants étaient d'une telle humeur de chien que personne ne faisait sa prière, excepté les dévots professionnels et les sourds . A quoi servait donc la mosquée ? " *Bande de choses! clamait le muezzin . Quand vous serez dans l'autre monde, vous boufferez des cailloux . Bande de choses!"* " (1)

Ces deux textes montrent donc un rapprochement des peuples et en même temps la détérioration de la religion. Ainsi, sous un caractère d'objectivité, les deux auteurs transmettent un message d'universalisme à leurs lecteurs mais sans qu'il y ait agression . Tout s'exprime d'une manière douce .

D'autres textes proposent l'image de la religion acceptée par les hommes, faisant partie de la vie quotidienne et parfois même nécessaire à cette vie quotidienne . Etudions cet aspect de l'Islam .

⁵⁵⁵. Le cercle des tropiques, p. 286

⁵⁵⁶. La civilisation, ma mère!..., p. 47

3.1.2.2. L'Islam : pierre d'angle de la société musulmane.

Quatre textes donnent une image positive de l'Islam : L'aventure ambiguë de C. H. Kane, Les soleils des indépendances et Monnè outrages et défis d'A. Kourouma, et La nuit sacrée de T. Ben Jelloun . Seul ce dernier auteur est maghrébin alors que les deux autres sont originaires d'Afrique sub-saharienne. Cependant dans tous ces romans, c'est la croyance qui apparaît comme thème central : la religion est considérée en tant qu'acte de foi .

C. H. Kane, au moment même de l'accès à l'indépendance des pays africains, centre son récit sur ce sujet . En effet, il essaye de déterminer quel monde l'homme doit choisir : la société classique qui est représentée par la religion ou la société moderne qui apparaît dans le monde occidental . C. H. Kane montre l'évolution de son personnage principal qui se fait en trois étapes : au travers du Coran, du catholicisme et du marxisme . Cependant, à aucun moment, n'est faite la critique de l'Islam .

En effet, malgré les épreuves que doit subir le jeune Samba Diallo, rien n'altère la foi de ce dernier . Dans les premières pages, alors que le jeune garçon est puni par le maître pour ses erreurs, aucune remarque ne traduit de critiques de la part du jeune disciple . Au contraire, il se contraint à plus d'attention :

" Cette parole n'est pas comme les autres . C'était une parole qui jalonnait la souffrance, c'était une parole venue de Dieu, elle était un miracle, elle était telle que Dieu l'avait prononcée . Le maître avait raison . La parole qui vient de Dieu doit être dite exactement, telle qu'il Lui avait plu de la façonner . Qui l'oblitére mérite la mort ... " (1)

Ce passage, bien qu'émis par le narrateur, semble véritablement traduire les pensées de Samba Diallo . Celui-ci montre également son attachement à la religion en mettant beaucoup d'attention à accomplir " La nuit du Coran " . Il s'agit d'une tradition qui consiste, pour un enfant qui a fini ses études coraniques, à réciter, pendant toute une nuit, le livre sacré et que le jeune garçon tient à respecter et à mener le mieux possible :

" Sa voix à peine audible d'abord s'affermit et s'éleva par gradation . Progressivement, il sentit que l'envahissait un sentiment comme il n'en avait jamais éprouvé auparavant . (...) Mais il songea qu'il importait pour lui, plus que pour aucun autre de ceux qui l'avaient précédé qu'il s'acquittât pleinement de sa Nuit . " (1)

Cette attention montre l'intérêt qu'il porte à la religion et aux traditions .

L'image de la religion reste également positive dans la dernière étape du roman, après le retour au pays de l'ancien Talibe, alors que Samba Diallo n'est plus en accord avec lui-même . Il n'en impute pas la responsabilité à la religion, au contraire, il reconnaît que celui qui lui restera toujours attaché sortira vainqueur :

" -- Comme vous avez raison, madame, lui dit Samba Diallo . Nous ne vivons plus . Nous sommes vides de substance et notre tête nous dévore . Nos ancêtres

⁵⁵⁷. L'aventure ambiguë, p. 15

⁵⁵⁸. Id. p. 84

étaient plus vivants . Rien ne les divisait d'eux mêmes. (...)

-- C'est, affirma Samba Diallo, qu'ils avaient des richesses que nous perdons chaque jour un peu plus . Ils avaient Dieu . Ils avaient la famille qui n'était qu'un seul être . Ils possédaient intimement le monde. Tout cela nous le perdons, petit à petit, dans le désespoir . " (1)

Ainsi, la grandeur de la religion coranique est affirmée tout au long du roman, même si parfois Samba Diallo est dans des situations très désagréables . En effet, il a été élevé dans la tradition musulmane par le maître . Sa famille, pour faire un exemple, l'a envoyé étudier à l'école française qui le conduit inévitablement en Europe où il est confronté au protestantisme et au marxisme . Bien qu'il oppose une résistance à ces notions, elles installent un doute qui sera de plus en plus lourd à porter et qui conduira le jeune homme à la mort, à son retour en Guinée, tué par le fou .

A. Kourouma propose, dans ses deux romans, la même image positive . Bien que la religion n'y apparaisse pas en tant que thème central, elle n'est jamais mise en doute . A de nombreuses reprises interviennent des événements négatifs dans la vie des différents personnages : deuils, vol, viol, agressions politiques, maladie, stérilité, cependant leur origine n'est jamais attribuée à Dieu . Dans Les soleils des indépendances, la croyance absolue en Dieu s'exprime après l'attaque de Salimata par les mendiants alors que ceux-ci lui ont volé les gains de toute la journée :

" Ah ! l'ingratitude des nécessiteux nègres ! Leur misère n'était que la colère d'Allah provoquée et

méritée . Salimata continuera à faire l'aumône mais seulement aux vrais nécessiteux, jamais plus aux truands, paresseux de chiens errants ." (1)

La foi en Dieu se traduit ici par l'aumône qui est un moyen différent d'atteindre Allah . Cette pratique fait partie des fondements de l'Islam ; F. Aït Sabbah indique que " C'est une sorte d'impôt à la collectivité, la prestation de l'individu à la communauté " (1) . A. Kourouma dans son premier roman lui donne le même sens :

" Le sacrifice protège contre le mauvais sort, appelle la santé, la fécondité, le bonheur et la paix. Et le premier sacrifice, c'est offrir ; offrir ouvre tous les coeurs. Et sait-on jamais en offrant qui est secouru, le vis-à-vis ? Peut-être un grand sorcier, un élu et aimé d'Allah dont un petit geste, un petit mot suffirait pour féconder la plus déshéritée des femmes . " (1)

Toujours au nom de Dieu, Salimata accepte sa domination par l'homme, par son respect elle satisfait Dieu et peut attendre de lui une récompense qui sera la venue d'un enfant :

La bouillie avait cuit ; elle réserva une assiettée bien sucrée à Fama . Avec les soins que la femme doit, quel qu'ait pu être le comportement de l'homme, quelle qu'ait pu être sa valeur, un époux restait toujours un souverain, sa servitude sont les commandements d'Allah, absolument essentiels parce que se muant en force, en valeur, en grâce, en qualité pour l'enfant sortant du giron de l'épouse .
(1)

Tous les événements de la vie sont donc rapportés à Dieu, dans la reconstitution qu'élabore l'auteur malinké .

La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun est le seul récit maghrébin qui présente une image positive de l'Islam . En

560. Les soleils des indépendances, p. 64

561. La femme dans l'inconscient musulman, op. cit., note 522, p. 124

562. Les soleils des indépendances, p. 61

563. Id. p. 44

effet, chaque événement religieux est explicité . Le roman débute lors de " La nuit du destin " qui est l'une des nuits la plus importante dans l'année islamique . C'est en effet durant cette nuit que Le Coran a été déposé. Tahar Ben Jelloun la présente au travers de versets coraniques qui la définissent sans que le narrateur y apporte de commentaires personnels :

" Sais-tu qu'en cette nuit aucun enfant ne devrait mourir ni souffrir . Parce que cette << nuit vaut mieux que mille mois >> . Ils sont là pour recevoir les anges envoyés par Dieu : << Les Anges et l'Esprit descendent durant cette Nuit, avec la permission de leur Seigneur, pour régler toute chose >> . C'est la nuit de l'Innocence . " (1)

C'est la sourate XCVII qui est reprise ici entre guillemets. T. Ben Jelloun précise toutefois son propre sentiment vis-à-vis de la religion . Il le fait au travers d'une conversation qui réunit Le consul et Zahra.

"<< Pourquoi l'Islam est arrivé si tard ? >> ... Peut-être que vous vous connaissez la réponse ? --J'y ai déjà pensé . Mais voyez-vous, je suis comme vous, j'aime le Coran comme une poésie superbe, et j'ai horreur de ceux qui l'exploitent en parasites et qui limitent la liberté de la pensée . Ce sont des hypocrites . -- Moi je les connais bien . J'ai eu affaire à eux avant . Ils invoquent la religion pour écraser et dominer . Et moi, j'invoque à présent le droit à la liberté de penser, de croire ou de ne pas croire . Cela ne regarde que ma conscience ... " (1)

Ces deux personnages ont le même langage, ce qui prouve que ce sont les propres idées de T. Ben Jelloun qui sont exprimées dans ce passage qui est un véritable plaidoyer pour la liberté de croyance et le recueillement . Par là, l'auteur montre une modernité d'esprit qui gagnerait à se

⁵⁶⁴. La nuit sacrée, p.23

⁵⁶⁵. Id. p. 79

généraliser pour le bien de la religion . Dans le même ordre d'idée, il dénonce les groupes intégristes qui empêchent cette liberté :

" La porte s'ouvrit et comme au théâtre je vis entrer l'une après l'autre cinq femmes, toutes habillées de la même façon (...) toutes laides, elles dégageaient le malaise . Je compris à qui j'avais affaire : une secte de soeurs musulmanes, fanatiques et brutales ." (1)

T. Ben Jelloun précise également sa pensée dans un entretien qu'il a accordé à André Rollin, lors de la parution de son roman :

" Je n'ai pas peur de l'islam, du tout parce que l'islam est une religion comme les autres . J'ai peur de ceux qui utilisent l'islam pour instaurer le totalitarisme dans leur pays et essayer de l'exporter ailleurs . J'ai peur de l'islam tel qu'il est actuellement, c'est-à-dire l'islam des ayatollahs . J'ai peur des groupuscules qui grondent un peu partout dans le monde arabo-musulman . Pour moi, c'est une menace . Ce sont des menaces . C'est un danger pour la liberté de penser et de croire . Il faut dire que cela ne blanchit pas les gouvernements actuels, puisque c'est par manque de liberté que les mosquées sont devenues des lieux politiques, de fanatisme . Cet islam-là, tel qu'il est dans certains pays, est détourné, complètement tronqué, complètement vicié : ce n'est pas du tout l'islam, comme moi, en tout cas, je l'ai appris en lisant le Coran." (1)

Outre sa pensée personnelle, il rétablit également la vérité en ce qui concerne l'excision, pratique qui se retrouve dans certains pays musulmans mais qui n'est attestée par aucun texte sacré :

" J'ai appris plus tard que la torture qui me fut infligée est une opération pratiquée couramment en Afrique noire, dans certaines régions d'Egypte et du Soudan . Son effet est d'annuler chez les jeunes filles qui s'éveillent à la vie toute possibilité de

⁵⁶⁶. Ibid. p. 157

⁵⁶⁷. Lire n° 149, Novembre 1988, p. 139

désir et de plaisir . J'appris aussi que jamais l'Islam ni aucune autre religion n'ont jamais permis ce genre de massacre . " (1)

Ainsi T. Ben Jelloun tente, dans son roman, de corriger l'image de l'Islam, en rétablissant les véritables faits et en exprimant le désir de liberté et de recueillement .

Il donne également une image vivante des cimetières qui, dans les pays musulmans, sont intégrés dans le monde des vivants : ils sont dans la ville et les habitants de la cité ne les considèrent pas seulement comme des lieux de recueillement mais également comme des espaces où la vie continue ,

" C'était un jardin où quelques oliviers centenaires devaient garantir par leur présence immuable et modeste la paix des âmes . Un récitant du Coran s'était assoupi sur une tombe . Des enfants jouaient sur les arbres . Un couple d'amoureux s'était caché derrière une pierre tombale assez haute pour pouvoir s'embrasser sans être vu . Un jeune étudiant lisait *Hamlet* en marchant et gesticulant... " (1)

Ainsi, tout au long de La nuit sacrée, l'Islam apparaît sous un jour positif qui rappelle une certaine réalité . Le roman est une manière de montrer un autre visage de cette religion qui n'est pas toujours connue par les lecteurs occidentaux qui en ont une image de fanatisme .

Les textes étudiés précédemment montrent donc le côté positif de l'Islam, s'il est bien compris, ceux que nous observerons par la suite dénigrent la religion et tentent de montrer qu'elle ne cache qu'un monde d'hypocrisie .

3.1.2.3. L'Islam : hypocrisie d'une société ?

⁵⁶⁸. La nuit sacrée, p. 163

⁵⁶⁹. Id. p. 37

Quatre romans ont été répertoriés annonçant l'hypocrisie de la société islamique : ce sont tous des textes du Maghreb qui ont été rédigés par trois auteurs maghrébins reconnus : Driss Chraïbi, Rachid Boudjedra et Tahar Ben Jelloun . Notre étude se limite également aux premiers écrits de ces auteurs: Le passé simple de D. Chraïbi, La répudiation de R. Boudjedra, Harrouda de T. Ben Jelloun . Le deuxième roman de R. Boudjedra que nous nous proposons d'étudier dans notre corpus, L'escargot entêté, fait également partie de ces textes . Ces différents romans présentent la religion dans son contexte social : ce n'est pas la croyance qui est mise en doute mais la manière dont les populations vivent cette religion . Conformément à cela, les écrivains présentent différents éléments religieux connus de tous et caractéristiques de l'Islam .

Le ramadan est l'un des événements présenté dans chacun des textes . Outre sa troisième place dans les cinq piliers de l'Islam, sa présence est certainement due au fait qu'il s'agit de l'acte religieux qui demande le plus au fidèle . En effet, celui-ci doit pendant un mois restreindre ses désirs :

" C'est un exercice de contrôle des besoins du corps. Une tentative de développer la volonté et la résistance, en consommant très peu et en éliminant les plaisirs . " (1)

R. Boudjedra donne une image véridique de l'ambiance qui règne durant ce mois sacré : vécue du côté de l'enfant . C'est alors un regard sociologique qui est transmis :

⁵⁷⁰. F. Aït Sabbah La femme dans l'inconscient musulman, op. cit., note 522, p. 124

" Te dire que je n'aimais pas le mois de Ramadan serait mentir . Nous savions guetter la lune . L'attente du mois sacré était bénéfique . Zahir s'arrêtait de boire pendant un mois . Ma reprenait espoir . La maison avait un air de fête . On badigeonnait à la chaux toutes les pièces et en particulier la grande cour . On stockait pour un mois des comestibles rares et coûteux . " (1)

En effet, le ramadan est souvent bien accueilli par les enfants qui y trouvent un changement dans la vie quotidienne qu'ils apprécient . Cependant R. Boudjedra approfondit son analyse en découvrant la face cachée de ce mois sacré :

" Le carême n'était qu'un prétexte pour bien manger durant une longue période, car on se rattrapait la nuit sur l'abstinence somme toute factice du jour . Ripailles. (...) Le banquet s'organisait chaque jour selon un rite strict et précis . " (1)

De même, D. Chraïbi, dans Le passé simple, donne une définition du ramadan : " J'ai jeûné seize heures . Je parle du Ramadan : ni boire, ni manger, ni fumer, ni coïter " (1) . Il exprime également son sentiment à ce sujet . Il le communique au travers d'images qui permettent de visualiser la difficulté d'accomplir cet acte religieux :

" Seize heures de jeûne par jour, sécheresse, récoltes incendiées, invasions de sauterelles, déchéances, doléances, sueurs fortes, ferveurs ... " (1)

Puis il exprime le remède qu'il a choisi pour pallier cette difficulté : " C'est dur . Je le sais si bien que je m'arrange pour ne jeûner qu'un jour sur deux ." (1).

571. La répudiation, p. 19

572. Id. p. 19

573. Le passé simple, p. 21

574. Id. p. 15

575. Ibid. p. 21

Ceci est son expérience personnelle, mais lors de la dissertation de l'examen du baccalauréat, il donne une image véritablement réaliste du ramadan, image encore vérifiable de nos jours :

" Le jeûne est généralement admis dans les croyances et partout suivi comme un rite millénaire . C'est à dire qu'en dehors de ceux qui sont obligés de travailler tous les jours pour subvenir à leurs besoins, les gens paressent dans leurs lits jusqu'à midi et font ensuite des parties interminables de poker ou de loto, pour tuer le temps et tromper la faim . " (1).

Ainsi R. Boudjedra et D. Chraïbi, par les deux commentaires du ramadan qu'ils proposent, sont complémentaires et donnent une image réaliste de ce mois sacré . T. Ben Jelloun, quant à lui, fait découvrir un aspect différent du ramadan :

" Le jeûne s'insinue dans nos matins vides, nous propose une nouvelle nausée que nous consommerons juste avant le lever du soleil . Nos rêves censurés sont mis en instances . " (1)

Dans ce passage, il propose une image fidèle qui correspond au quotidien du carême : par " une nouvelle nausée ", le narrateur entend le dernier repas qui est pris avant le lever du jour et qui oblige les musulmans à se lever au milieu de la nuit pour manger . Ce repas est souvent mal accepté par de nombreuses personnes . C'est ce refus qui est ici évoqué . D'autre part, le narrateur rappelle l'abstinence sexuelle qui doit être de rigueur durant ce mois .

⁵⁷⁶. Ibid. p. 209

⁵⁷⁷. Harrouda, p. 16

Les trois textes cités montrent donc l'hypocrisie de la société qui esquive la difficulté vis-à-vis du ramadan, dans la mesure où ce mois devrait être celui du recueillement et de la prière et comme le souligne D. Chraïbi :

" Quand le prophète Mohamed a prêché le jeûne c'était pour que tous, riches et pauvres, jeunes et vieux, souffrent pendant une période déterminée, de l'aube au crépuscule, de la faim dont souffrent éternellement et uniquement les pauvres . " (1)

L'hypocrisie réside dans le fait que si la société était si fidèle à la parole de Dieu, elle ne chercherait pas de palliatifs pour faire passer la journée de jeûne, à l'image du Seigneur dont voici la description faite par le jeune Driss :

" J'ai toujours vu mon père pendant le jeûne d'une humeur particulièrement massacrante parce qu'il ne pouvait pas fumer . Il sortait faire un petit tour vers midi, rentrait et épuisait tous les sujets de conversations et toutes les occasions de dispute . Le soir, il redevenait le plus doux des hommes parce qu'il avait fumé ... " (1)

Les auteurs évoquent également, dans leurs romans, les différentes fêtes religieuses : l'Aïd, la circoncision, la vingt-septième nuit du ramadan ... Par un déplacement du narrateur, les descriptions proposées expriment les sentiments des enfants qui ne reflètent pas toujours la réalité quotidienne que l'on peut percevoir, lors de ces cérémonies, dans les pays musulmans . En ce qui concerne la circoncision, nous ne pouvons pas

578. Le passé simple, p. 210

579. Id. p. 210

réellement nous prononcer sur la manière dont elle est vécue dans la mesure où les garçons sont assez jeunes lorsqu'ils sont opérés . Leur souffrance est réelle mais le plus souvent, au bout de deux jours, lorsque ce n'est pas le jour même, l'enfant a déjà oublié en apparence et court jouer avec ses amis, laisse entendre le sens commun. Cependant, il est reconnu d'un point de vue scientifique que les enfants subissent un traumatisme à la suite de cette opération, comme le fait remarquer G. El Khayat-Bennai :

" On sait pour avoir recueilli le tracé électroénoéphalographique sur des enfants venant juste d'être circoncis qu'ils présentent une très grande souffrance cérébrale, démontrant qu'il s'est produit en eux un orage intérieur effrayant (G. Devereux, Etnopsychanalyste, I.H.E.S.S., Paris, rapportant une étude d'auteurs turcs sur la question). " (1)

Or, par leurs différentes évocations, les romanciers privilégient l'image de la mutilation et du sang . L'un d'entre eux, R. Boudjedra, ne rappelle cet événement que par une simple phrase qui montre son manque d'adhésion à cette pratique :

" Il faut y aller bravement . Comme pour la circoncision (encore une invention barbare des adultes !) . " (1)

Pour un autre, T. Ben Jelloun dans Harrouda, l'évocation de la cérémonie de la circoncision devient fantastique ; en effet, l'enfant essaye de récupérer ce dont il a été amputé:

⁵⁸⁰. G. El Khayat-Bennai Le monde arabe au féminin, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 39
⁵⁸¹. La répudiation, p. 204

" Je tendais la main, désespérément pour mesurer ce qui subsistait encore de mon pénis . Ma main ne rencontrait qu'un trou douloureux .
 J'étais déjà sans .
 Je décidai de récupérer ce que le sang avait drainé."
 (1)

Cette même image dans les trois romans ne serait-elle pas la réminiscence du sentiment des auteurs enfants lorsqu'ils ont dû subir cette cérémonie ? Cela pose le problème de la part d'autobiographie que contiendrait tout roman, et surtout les premiers romans .

T. Ben Jelloun, dans L'enfant de sable, le premier roman relatant la vie de Zohra, l'héroïne de La nuit sacrée, raconte la fausse circoncision d'une fillette que son père veut faire passer pour un garçon . Il place son index, sous le drap, de telle sorte que le circonciseur coupe le doigt du père . L'officiant est alors berné . Par ce traitement étrange de la scène de la circoncision, l'auteur offre une parodie . En effet, malgré la non-réalisation de l'acte, la cérémonie se déroule et personne ne s'aperçoit de la supercherie . Cette scène montre que finalement ce n'est qu'une vitrine pour la société .

La plupart des auteurs d'Afrique sub-saharienne de notre corpus ne développent guère le thème de la circoncision . Cependant, C. Beyala, le seul écrivain non-musulman de notre corpus, décrit, dans son premier roman, une scène de circoncision . Le fait que cette auteur décrive cette cérémonie montre que cette pratique n'est pas toujours à associer à la religion et nous

⁵⁸². Harrouda, p. 44

pouvons rappeler que dans le cas de l'Islam elle est tolérée mais pas obligatoire . Cependant sa généralisation la fait entrer dans les rites caractéristiques de la religion musulmane .

Un autre écrivain, Camara Laye, dans un roman de la première génération, L'enfant noir, développe également cette question dans un long chapitre . Nous comparerons ces deux textes de manière à déterminer les variantes et les permanences de traitement de cette scène .

Ces deux romans, l'un sénégalais en 1953, l'autre camerounais en 1987, consacrent un long passage à la description de la circoncision et il apparaît dans les deux cas qu'il s'agit avant tout d'une réunion familiale, ou du groupe social, qui est très importante . Cette prépondérance se traduit par la joie qui entoure cette fête et la cohésion qui règne . C. Laye précise :

" Beaucoup d'hommes d'âge, tous nos amis en vérité, s'avançaient ainsi pour annoncer les cadeaux qu'ils nous faisaient . Chacun offrait selon ses moyens et, la rivalité aidant souvent même un peu au-delà de ses moyens . " (1)

C. Beyala montre également la même entraide entre les membres du clan par une communication que fait Etoundi avant la circoncision :

" Le clan Evila !
 -- Une seule et même voix, braille la foule en un répons traditionnel . (...)
 Il sourit, lève la main en un geste théâtral . Puis
 "Des difficultés m'ont contraint à demander à Ada d'organiser cette réunion chez elle . Elle a accepté sans hésitation . Vive le temps du village!
 -- Owéée ! " (1)

⁵⁸³. C. Laye L'enfant noir, Paris, Plon, 1953, p. 129

⁵⁸⁴. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 26

D'autre part ces deux textes donnent la même signification à ce rite : c'est une épreuve pour passer dans le monde des adultes :

" Mais ce n'était pas tout d'être un grand, il fallait l'être encore dans toute l'acception du mot, et pour cela naître à la vie d'homme . " (1)

C'est Etoundi qui, dans son discours d'ouverture de la réunion, donne la raison de celle-ci :

" -- Chers frères, chères soeurs, mettez vos coeurs dans vos mains afin que les cieux favorisent l'entrée de notre fils Soto dans le monde des adultes . " (1)

Dans ce dernier roman, cette justification est considérée ironiquement par la narratrice : " Je me retiens d'éclater de rire devant cette remarque " (1), alors que dans L'enfant noir le narrateur lui confère toute sa légitimité qui apparaît jusqu'aux derniers mots du chapitre :

" J'ouvris la porte de la case : sur le lit, mes vêtements étaient étalés . Je m'approchai et les pris un à un, puis les reposai doucement ; c'étaient des vêtements d'homme ! Oui, la case faisait face à la case de ma mère, je restais à portée de la voix de ma mère, mais les vêtements sur le lit, étaient des vêtements d'homme ! J'étais un homme ! " (1)

Les deux enfants perçoivent différemment cette cérémonie, bien que tous les deux expriment leur peur. Soto, le fils d'Etoundi pousse des cris alors que "l'enfant noir " prend sur lui et accepte la souffrance . Cette différence est certainement due au contexte social. Dans le récit de C. Laye, la scène intervient dans une

585. L'enfant noir, p. 123

586. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 26

587. Id. p. 31

588. L'enfant noir, p. 153

démarche pour valoriser la culture noire aux yeux du lecteur occidental, à la fin de l'époque coloniale, au cours du processus de décolonisation en 1954 . D'autre part elle est due à l'âge éloigné des deux enfants . "L'enfant noir " est certainement plus âgé que Soto dans la mesure où il se trouve en dernière classe de certificat d'étude . Ce qui explique qu'il semble avoir plus conscience de la signification de l'événement et l'accepte car il lui paraît impossible de ne pas subir ce que les autres enfants ont subi au risque d'être exclu de son milieu. La circoncision est une étape obligée de l'initiation . Toutefois la souffrance est flagrante dans les deux descriptions .

Cependant les variantes interviennent dans la réception qui est faite de cet événement par l'entourage. En effet, dans C'est le soleil qui m'a brûlée, la narratrice montre la joie malsaine des commères qui recherchent la souffrance de l'enfant . Au contraire dans L'enfant noir, les hommes qui entourent les circoncis au moment de l'opération, sont touchés par la souffrance des jeunes enfants, au point de laisser échapper quelques larmes . Ainsi ces deux textes, bien que proposant des scènes identiques, diffèrent dans leur traitement . En effet, l'un accentue le caractère cruel de la foule alors que l'autre souligne l'importance de cet événement dans la vie sociale et sa nécessité .

Ces deux romans cependant glorifient cet événement même s'il est un moment de souffrance, ce que ne font pas les textes du Maghreb qui ne développent guère cet

épisode et n'en conservent que le caractère de mutilation. Au point que l'on peut se demander si ce ne serait pas là, comme nous le suggérons plus haut la réminiscence des sentiments des auteurs enfants lorsqu'ils ont dû subir cette cérémonie ?

Un auteur en partie extérieur comme Roger Dorsinville, Haïtien, assimilé à l'Afrique, dans Un homme en trois morceaux donne un récit au vitriol de l'exigence barbare de la circoncision .

Le caractère douloureux de cette expérience est accentué par un récit en analepse . En effet, seules la souffrance et la douleur persistent dans l'esprit de l'homme,

" L'opération redoutée n'avait pas été pénible : Une coupure rapide, une douleur haute, exquise, puis la souffrance était venue s'installer en rongeur . Nous ne devions pas crier ou gémir, et malgré la présence des autres dans le même enclos, ce silence soutenu nous faisait étrangement solitaires . Peu à peu il y eut l'aube grise, l'aurore et ses couleurs, les brises rafraîchissantes, et maintenant la fureur tranquille du plein jour . " (1)

Aucune explication concernant la signification de cet acte n'est donnée . Il semble que pour cet auteur il n'y en ait pas de valable pour justifier la véhémence du geste . La violence est soulignée par les sentiments du jeune garçon :

" Chaque fois qu'un éclat lancinant irradiait de ma blessure, j'avais envie de mourir ; puis il s'atténuait, se retirait, je me remettais à l'attendre et c'était une nouvelle mort . Il me semblait que je le provoquais par mon attente et il revenait aussitôt, et je ne pouvais m'en distraire .

⁵⁸⁹. R. Dorsinville Un homme en trois morceaux, Paris, U. G. E. , 1975, p. 105

Mes membres aussi hurlaient, tous mes muscles traversés de crampes . " (1)

Si nous comparons les images fournies par les auteurs maghrébins et négro-africains, nous pouvons constater que ces derniers donnent une véritable photographie de cette scène, alors que les Maghrébins n'en fournissent qu'un instantané qui projette un cliché mais sans donner une idée de l'ensemble .

A la lecture de ces différentes expressions, nous avons pu retrouver des descriptions connues de scènes que nous avons nous-mêmes vécues . En effet, les narrations des auteurs d'Afrique sub-saharienne se rapprochent de la réalité, bien que de nos jours les parents essayent de faire circonscrire leur enfant alors qu'il est encore assez jeune de manière à ce que le traumatisme soit moins important . En effet il apparaît le plus souvent, que le choc subi par les enfants vient de la conscience qu'ils ont de l'opération plutôt que de l'intervention elle-même. Cet élément est clairement démontré dans le récit de Camara Laye et nous a été également confirmé par des personnes qui ont subi la circoncision . Ce sont non seulement la frayeur doublée de l'abondance de sang qui cautionnent l'image de souffrance attachée à cet événement.

De nos jours, dans certains pays musulmans, il apparaît que les familles, pour éviter un éventuel traumatisme des enfants, préfèrent faire pratiquer

l'opération dans un milieu hospitalier, sous anesthésie . Cette tendance va certainement se développer, ce qui, à la longue, va détruire un des thèmes favoris des écrivains !

Pour les autres événements afférents à la religion musulmane, l'image donnée est souvent exagérée et ne correspond pas toujours à la réalité . En effet, il apparaît dans l'expérience quotidienne que les enfants accueillent avec enthousiasme les fêtes religieuses : l'Aïd est souvent pour eux l'occasion de voir de près un mouton et ils en sont très heureux . Au contraire, R. Boudjedra, dans La répudiation, ne retient que l'aspect sanglant de l'événement : " Comment échapper à l'horrible carnage ? " (1), et il va même jusqu'à préciser :

" Nous n'avions pas eu d'enfance, car nous avons toujours mêlé le sang au sang sans faire de différence, et voilà que l'on nous obligeait à regarder gicler l'abominable liquide à l'assaut du ciel . " (1)

Toutefois, nous remarquerons que là aussi c'est uniquement l'aspect sanglant qui est rejeté par le sujet décrit comme chaque élément de la vie du jeune Rachid est rejeté . D'autre part ce refus est motivé par l'obligation qui est faite aux enfants d'assister à l'immolation :

" L'Aïd représentait pour nous l'épreuve la plus terrifiante, car on nous obligeait à assister à la cérémonie durant laquelle on tuait plusieurs bêtes, pour perpétuer le sacrifice d'un prophète prêt à tuer son fils pour sauver son âme ; nous nous montrions

⁵⁹¹. La répudiation, p. 200

⁵⁹². Id. p. 195

hostiles pour mieux marquer la différence entre nous et les autres membres de la tribu . " (1)

Cette obligation n'existe plus de nos jours et au contraire, les parents évitent que les enfants assistent à l'immolation. Ainsi, ce sentiment négatif vis-à-vis du sacrifice est-il compréhensible du fait des circonstances et de l'exigence imposée aux enfants d'assister à ce rite, bien qu'ils n'en aient pas exprimé le désir . Ce rituel religieux, rappelant le sacrifice d'Abraham, n'est pas évoqué dans les autres romans .

La vingt-septième nuit du ramadan est également un événement qui est souvent souligné dans les romans . T. Ben Jelloun, dans Harrouda, l'évoque par une phrase :

" Purifiés jusqu'au sang, nous nous préparons pour la vingt-septième veillée en vue d'écouter le discours des anges posés sur nos épaules . " (1)

Par l'expression " le discours des anges posés sur nos épaules ", l'auteur introduit la même idée qu'il ne développera que quatorze ans plus tard dans La nuit sacrée dont le titre est un premier rappel de ce rituel . Aucun commentaire n'est apporté au sujet de cette nuit .

Au contraire D. Chraïbi y consacre une large part du deuxième chapitre du Passé simple . Le narrateur donne tout d'abord une image qui correspond complètement à la réalité:

" Je sortis, porteur d'un tapis vert, vêtu d'une djellaba, coiffé d'un fez .
 -- La vingt-septième nuit est une nuit de révolution, m'avait dit mon oncle .
 -- Une nuit de foi, ajouta Kenza .
 -- La nuit du pouvoir, dit ma mère . " (1)

⁵⁹³. Ibid. p. 194

⁵⁹⁴. Harrouda, p. 16

Ces différentes descriptions se complètent et donnent une véritable représentation de ce qu'est cette nuit : il s'agit non seulement d'une nuit de recueillement pendant laquelle les fidèles doivent accomplir de nombreuses prières afin de se rapprocher de Dieu , mais également d'une nuit de joie , car il est dit que pendant cette période tous les vœux peuvent être réalisés . D'autre part l'aspect physique du jeune Driss correspond à la réalité : habillement , exaltation extérieure . Mais malgré ce semblant d'accord entre le personnage principal et la religion, le récit est critique, les paroles de la mère sont caustiques "pouvoir" rime avec "foi" . Les pensées qui sont exprimées ne représentent pas celles des fidèles lors de cette nuit :

" Ces versets que je psalmodie dans votre maison et dans les oreilles de vos fidèles, je les dis à chair spasmodique . Parce que -- mais il serait dérisoire de vous expliquer quoi que ce soit à vous qui savez tout, même ce qui nous échappe -- parce que vous devez être autre chose que l'Allah des msids et des entraves . Je vous répète que je suis entravé . " (1)

C'est donc la distance entre l'apparence physique et les véritables pensées des fidèles que désire dénoncer D. Chraïbi : ce n'est pas parce qu'on accomplit les différents actes religieux qu'on est complètement convaincu .

Les différents événements rapportés donnent lieu à des images réalistes qui sont conformes à ce que l'on peut vivre si l'on assiste à ces moments dans un pays musulman . Cependant, il semble que les auteurs apportent

⁵⁹⁵. Le passé simple, p. 99

⁵⁹⁶. Id. p. 107

des commentaires personnels qui donnent des faits un sentiment négatif .

Cette critique est beaucoup plus acérée dans la description des personnalités officielles, des représentants de la religion . En effet, les trois textes insistent sur l'image du " fqui ", enseignant coranique, homosexuel qui s'intéresse aux enfants . Dans Le passé simple, le " fqui " homosexuel est représenté par Si Kettani, homme connu et respecté dans la société de Fès . Un premier geste permet au jeune Driss de percevoir l'homosexualité de cet homme :

" Je prends ce qu'il me présente : deux testicules de coq . Je le connaissais de nom et de réputation: Si Kettani, truand . Je ne le savais pas homosexuel . "
(1)

Cette hypothèse est confirmée à la fin du chapitre lorsque le jeune garçon sollicite un service de l'illustre représentant religieux et que celui-ci le fait " chanter " :

" Voudriez-vous avoir l'obligeance de me prêter une voiture ? (...)
-- Non (...)
-- A moins, reprit la fqih .
Ses jambes eurent un écart brusque, ostensible . La serviette éponge qui lui servait de pagne s'ouvrit . Je ne m'étais pas trompé un organe de taureau .
-- A moins qu'auparavant -- un quart d'heure est suffisant mais nécessaire -- nous ne nous entendions... " (1)

Le peu de respect, qu'observe le " fqui " vis-à-vis de la mort du jeune frère de Driss, montre la perversion du personnage et en même temps son hypocrisie .

⁵⁹⁷. Ibid. p. 180

⁵⁹⁸. Ibid. p. 111

R. Boudjedra, dans La répudiation, décrit la même scène: le maître de l'école coranique, homme dont on attend qu'il soit très pieux, est montré dépravant la jeunesse par ses sollicitations homosexuelles :

" L'année dernière, il m'a fait des propositions malhonnêtes et je les ai acceptées afin qu'il me laisse en paix (...) . Tout le monde accepte les propositions de maître coranique . Il nous caresse furtivement les cuisses et quelque chose de dur nous brûle le coccyx . " (1)

Cette attitude dévalorise la religion qui perd ainsi de sa crédibilité . L'homosexualité est condamnée par le Coran qui n'accepte l'acte sexuel que comme moyen de reproduction, cependant l'Islam favorise le développement d'une perversion du fait des interdits sexuels qui empêchent tout un chacun de faire ce qu'il désire : comme la sexualité licite ne leur est pas permise, les fidèles doivent trouver des solutions de remplacement .

R. Boudjedra poursuit sa description en montrant l'hypocrisie de la société, le décalage entre le comportement attendu et les pensées profondes, ou l'attitude effectivement décrite lors de l'enterrement du frère du jeune Rachid, Zahir . Pour mieux souligner les dépravations de la société musulmane, le narrateur a provoqué une période d'attente pendant laquelle le corps du jeune homme doit être ramené dans son pays . Cette longue période d'attente permet au narrateur de mettre en évidence de nombreux événements défavorables qui ne seraient pas apparus si l'enterrement avait eu lieu rapidement . Cette image défavorable est symbolisée par

⁵⁹⁹. La répudiation, p. 94

la liaison sexualisée des pleureuses et des lecteurs du Coran :

" Les pleureuses faisaient la loi et clignaient de l'oeil en direction des lecteurs du Coran qui jouaient aux cartes en attendant d'entrer en action."
(1)

Cette situation initiale évolue largement et voici ce qu'elle devient quelques jours plus tard :

" Je rentrais à la maison où les pleureuses au bout de quinze jours d'attente, somnolaient carrément dans les bras des lecteurs, avachis par tant de veilles et d'éjaculations ... " (1)

Dans Harrouda, T. Ben Jelloun évoque également la dépravation de l'homme religieux . Pour mieux la souligner, il reproduit les propos du vieil homme, responsable de la mosquée, qui permettent d'observer comment la religion est détournée de sa voie initiale :

" Venez mes enfants, je suis votre père, votre tuteur, votre protecteur ; je suis votre maître et un peu plus . Je suis la droite parallèle à vos désirs . Venez sous ma djellaba . Vous y découvrirez le jardin des mille et un délices..." (1)

Les deux aspects contradictoires de la société apparaissent à la mort du vieil homme alors que l'annonce du décès est faite à la mosquée :

" Un homme vertueux a été rappelé par le Seigneur dans des conditions mystérieuses . C'était un homme tout près de la vérité . " (1)

Ainsi la même double image est proposée dans les trois romans, ce qui donne le sentiment d'une certaine

⁶⁰⁰. Id. p. 154

⁶⁰¹. Ibid. p. 158

⁶⁰². Harrouda, p. 22

⁶⁰³. Id. p. 29

concordance et insistance . D'autre part le récit est un moyen de montrer que ces pratiques existent même si elles ne sont pas connues par tous . Il montre également que les principes de la religion ne sont pas toujours appliqués comme ils devraient l'être et certainement pas par ceux qui paraissent les plus dévots . Ceci cautionne l'idée que ce ne sont pas toujours les pratiques les plus apparentes qui sont les plus pieuses . On peut avoir une croyance que l'on n'exprime pas par les différents actes pieux mais par sa manière d'agir dans la vie .

Nous n'avons pas mené l'analyse de L'escargot entêté en parallèle aux autres études dans la mesure où ce roman ne correspond pas à ce qui est exprimé dans les trois premiers textes .

Dans ce roman, R. Boudjedra décrit un fonctionnaire dont l'unique obsession est de bien servir l'état . La religion est donc pour lui un élément annexe . " Je suis trop fidèle à l'état pour croire en Dieu " (1) . L'expression de cette opinion est nouvelle dans la littérature maghrébine dans la mesure où les auteurs décrivent le plus souvent des personnages qui, en apparence, sont très dévots et qui, dans toutes les circonstances, n'expriment jamais leur désintérêt pour la religion . Le héros de L'escargot entêté fait part clairement de son sentiment en soulignant qu'il a tenté de le faire connaître aux autorités religieuses :

⁶⁰⁴. L'escargot entêté, p. 31

" Lorsqu'un jour, poussé par les scrupules, je me suis ouvert à lui (le muezzin) au sujet de ma foi inexistante, il a ri et m'a dit que j'avais le sens de l'humour. Je n'ai pas trop insisté . " (1)

Le narrateur accentue la critique envers l'hypocrisie des sociétés musulmanes qui refusent l'athéisme et préfèrent juger sur les apparences :

" Le muezzin, du moment que j'ai versé une somme rondelette pour la construction de la mosquée, n'a rien à redire . " (1)

Cette attitude est générale dans les états musulmans où tout le monde ne pratique pas réellement l'Islam : tout le monde ne fait pas par exemple les cinq prières journalières . Cependant certains piliers de l'Islam apparaissent comme obligatoires pour tous, à l'exemple du ramadan dont la pratique doit être unanime . S'il arrive qu'une personne ne le respecte pas, elle ne se permet pas de manger publiquement au risque d'être punie par ses concitoyens . Aussi comme le souligne le narrateur de L'escargot entêté, " Personne ne le sait " (1) . R. Boudjedra dénonce donc le fait que la société accepte une apparence fautive plutôt qu'une réalité juste .

Le personnage du fonctionnaire approfondit sa critique en évoquant la construction des mosquées :

" La mosquée est en contrebas de la rue . Neuve et rutilante . Moderne pour tout dire ! A nouveau l'appel . Elle a un minaret . Et un escalier qui y mène . Ils ne servent à rien puisque la voix du muezzin est diffusée par haut-parleur . Il n'y a plus besoin de minaret dans les mosquées . (...) C'est quand même du gaspillage . Ce n'est pas une critique

605. Id. p. 84

606. Ibid. p. 84

607. Ibid. p. 84

des autorités municipales mais il vaudrait mieux construire des mosquées sans minarets . " (1)

Il souligne ainsi, d'une façon anodine, le nombre important de mosquées construites dans les pays musulmans, à grands frais .

Cependant le narrateur est conscient de la portée critique de ses propos et fait part de cette prise de conscience afin d'en minimiser les effets dans un jugement sur son propre récit :

" Si je n'étais pas sorti, je ne serais pas à faire des critiques qui ressemblent beaucoup à du dénigrement . Tout ce passage est à biffer . Il n'est pas digne d'un fonctionnaire modèle d'avoir si mauvais esprit . " (1)

Ainsi dans ce roman, R. Boudjedra souligne à nouveau son refus de la religion mais de façon moins violente que dans son premier texte .

N'y aurait-il pas convergence entre les idées des écrivains que nous venons d'analyser, vis-à-vis de la religion, et celles des auteurs universels français, tels que Voltaire ou A. France ? En effet, ces deux écrivains ne mettent pas en doute l'existence de Dieu mais réfutent les pratiques religieuses qui empêchent la liberté de culte et créent le dogme .

Les procédés d'accusation sont les mêmes . Voltaire a maintenu des thèses selon lesquelles la religion n'est basée que sur l'imposture . Il considère que les religions sont principalement humaines et enlèvent le respect qui est dû aux choses divines .

⁶⁰⁸. Ibid. p. 38

⁶⁰⁹. Ibid. p. 39

Il est à noter que le catholicisme n'est guère évoqué dans les littératures d'Afrique du nord et du sud du Sahara, si ce n'est dans quelques allusions qui prônent le rapprochement des peuples . Seul C. H. Kane évoque le protestantisme .

Les romans d'Afrique décrivent une religion différente de celle présentée dans les romans français , cependant l'originalité ne réside que dans les rites décrits mais la critique concernant les religions est la même que celle qui a été émise par les générations précédentes d'écrivains .

La somme des textes que nous avons étudiés donne une image nuancée de la religion : certains la présentent d'un point de vue spirituel et d'autres la considèrent comme un élément social . Tous expriment un certain respect de l'Islam, cependant ils montrent également qu'il a perdu son caractère initial et que les hommes le dépravent .

Nous avons pu constater que les textes d'Afrique subsaharienne donnent de la religion une image relativement positive malgré les réserves d'A Kourouma alors que les auteurs du Maghreb, particulièrement dans leurs premiers romans, expriment un rejet de la religion . En Afrique subsaharienne, la religion, telle que la présentent les auteurs, est associée à des pratiques anté-islamiques qui permettent à l'Islam de ne pas tout régir . Au contraire au Maghreb, l'Islam est une religion d'état et chaque

acte de la journée est régi par cette religion . La coexistence des deux pratiques empêche une sclérose de la religion et lui permet de se renouveler . D'autre part les fidèles ont le sentiment de conserver une certaine liberté : ils ont le choix entre la religion musulmane et les pratiques animistes. Bien que ces pratiques existent également au Maghreb comme le rappelle le rituel de la tortue, pratiqué en secret dans une cour intérieure de sa maison, par la mère dans La répudiation, elles sont moins importantes qu'en Afrique où elles sont complètement intégrées à la vie des individus .

Un autre axe dominant des ouvrages que nous analysons est la relation des héros avec leurs pères . En effet, le profil du père se superpose à celui de Dieu et de la religion qui impose une loi . Aussi il sera intéressant d'observer comment la personnalité du père est présentée dans les romans du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne.

3.2. La figure du père .

De tout temps, le personnage du père a été l'un des centres d'intérêt autour duquel l'énoncé littéraire se construisait, c'est également le cas dans les textes que nous étudions . L'archétype du père, fondamental, est

particulièrement présent dans la littérature étudiée . Il se répartit en deux figures antithétiques ; tantôt bénéfique, protecteur, il aide à s'épanouir la génération qui lui succède ; tantôt destructeur, terrible, il a un rôle "castrateur" . Cependant l'importance de ce personnage est différente selon les romans : certains le placent comme personnage central et d'autres ne le considèrent que comme un personnage secondaire . Nous observerons donc, dans un premier temps, la place qui est accordée au père dans chacun des romans et nous tenterons de déterminer laquelle de ces préfigurations paternelles prévaut dans les textes précisés. Nous tiendrons compte également des relations que le père entretient avec son enfant .

3.2.1. Le père : rôle et aura .

Dans ce mouvement, nous analyserons l'importance du personnage du père . Par " importance " nous entendons le rôle du personnage comme " actant " indispensable à l'action du roman, et son rayonnement, l'aura dont il est entouré .

Nous avons observé trois manières différentes d'introduire le personnage du père dans l'ensemble des romans qui composent notre corpus : le personnage inexistant, celui qui est peu apparent et enfin le personnage prépondérant .

3.2.1.1. Le père : personnage inexistant .

Bien que l'image paternelle et la relation au père soient le plus souvent choisies comme thème principal des romans, deux textes ne s'y conforment pas : ce sont Harrouda (1973) de T. Ben Jelloun, et Les soleils des indépendances (1970) d'A. Kourouma . Dans le premier roman de T. Ben Jelloun, la personnalité du père est inexistante du fait de l'absence réelle d'un personnage central qui aurait pu entretenir des relations avec un père . Toutefois la figure paternelle apparaît lors de "L'entretien avec (la) mère " ⁽¹⁾ . Dans ce passage, c'est principalement la figure masculine qui est privilégiée, beaucoup plus que la relation entre le père et son fils, à cause de l'absence de ce dernier. En effet, la mère relate les relations qu'elle a eues avec ses différents maris et n'évoque le fils que comme lien de parenté avec le père : ce ne sont pas les véritables rapports entre les deux personnes qui sont abordés .

Dans le premier roman d'A. Kourouma Les soleils des indépendances, du fait de l'âge des personnages centraux et de leurs fonctions, la relation au père, et donc son image, ne sont pas abordées . Cependant, d'un point de vue symbolique, nous pouvons considérer une relation de paternité entre Fama et la patrie dans laquelle il vit . D'un point de vue étymologique, "patrie " vient du latin " pater " qui signifie le père . Le nouveau président mis en place au moment des Indépendances se nomme lui-même,

⁶¹⁰. Harrouda, p. 65

partout en Afrique, le " père de la nation " . Cette relation reste donc assez symbolique bien qu'elle corresponde à une réalité.

3.2.1.2. Le père : personnage peu apparent .

Certains textes introduisent l'image du père mais sans lui accorder une véritable importance : il n'a pas un rôle capital dans le roman, ni une présence symbolique forte . C'est le cas dans la plupart des récits . Nous l'observons dans quatre textes maghrébins : Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar, La civilisation, ma mère!... de D. Chraïbi, L'escargot entêté de R. Boudjedra et La nuit sacrée de T. Ben Jelloun . Trois textes d'Afrique sub-saharienne n'introduisent pas non plus l'image du père comme personnage central : Le cercle des tropiques d'A. Fantouré, C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala et Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma .

Dans Les enfants du nouveau monde, la figure paternelle apparaît au travers de deux protagonistes : Bachir, personnage secondaire et Lila . Ce sont là l'occasion de deux relations différentes au père . Dans le premier mouvement de La civilisation, ma mère!..., l'image du père est peu marquée et souvent rejetée . Ce n'est que dans la deuxième partie qu'elle apparaît plus longuement . Dans L'escargot entêté, le père est très peu apparent du fait de la suprématie de l'image de la mère . Enfin dans La nuit sacrée, contrairement à ce que nous

constatons dans L'enfant de sable, premier tome de cette histoire, l'image paternelle n'apparaît que dans le premier chapitre .

En ce qui concerne les romans d'Afrique subsaharienne, l'image du père est abordée à différents moments du récit et au travers de différents personnages: en effet Bohi Di, dans Le cercle des tropiques, a de nombreux pères adoptifs . Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, la figure du père biologique n'est pas apparente du fait de l'origine incertaine du personnage, cependant Ateba a de nombreux pères imposés par Ada, sa mère adoptive . Enfin dans Monnè, outrages et défis, la relation père-fils, s'inscrit au travers des rapports de Djigui et l'un de ses fils, Béma .

3.2.1.3. Le père : personnage prépondérant .

Les autres romans utilisent enfin l'image paternelle d'une façon prédominante . C'est principalement le cas de deux textes maghrébins : Le passé simple de D. Chraïbi et La répudiation de R. Boudjedra . Dans ces deux narrations, la figure du père est constante et s'avère nécessaire dans la structure du récit . En ce qui concerne la littérature sub-saharienne, nous retrouvons l'image du père dans L'aventure ambiguë de C. H. Kane, dans lequel elle prend différentes formes : celle du père biologique mais également celle du père spirituel .

Tous ces textes proposent des images différentes du père et des relations qu'entretiennent leurs fils avec eux, aussi nous considérerons, dans un premier temps, les textes qui présentent une image paternelle valorisante, et des rapports positifs au père .

3.2.2. Le père : image et rapports positifs .

Le père est la parole européenne jadis (il connaît le français alors que la mère non), autoritaire toujours. Il sait, il décide, il commande . Il est le surmoi, la loi intériorisée . Il structure la personnalité . L'image valorisée et les relations positives du père et du fils prennent différentes formes. Elles sont particulièrement approfondies dans Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar. Dans ce roman sont décrites deux relations : celles de Bachir et de son père et celles de Lila et du sien .

3.2.2.1. Les difficultés surmontées .

Ces deux relations sont différentes : Bachir est en conflit avec son père alors que l'accord est complet entre Lila et le sien . La discorde entre Bachir et son père naît d'un malentendu : ce dernier désire que son fils devienne médecin car il considère que c'est là le meilleur avenir qu'il puisse avoir . Pour ce faire il doit se consacrer à ses études . Etant donné la situation sociale dans laquelle se trouve son pays, le jeune Bachir

ne comprend pas cette ambition et désire plutôt participer aux événements :

" Le jeune garçon baisse la tête . Il ne connaît personne ici . Son père depuis le début des troubles et des répressions, l'a éloigné par prudence . C'est son seul fils ; il s'est mis en tête d'en faire un médecin . " (1)

Le jeune garçon exprime son refus :

" Mon père, quand j'ai tenté de lui faire comprendre, m'a rétorqué : " Tu as de la chance de faire des études. Tu as de la chance d'y réussir ... Ne la perds pas " . Il a cru me convaincre . Il me revoyait déjà repartir à mes livres, à ma pension . J'ai dit non . Avoir tant de chances ce n'est pas une chance maintenant ... " (1)

Ce désaccord se traduit par une distance qui s'installe entre le fils et le père sans que ce dernier comprenne ce qui s'est passé :

" Le père continue son discours . Une absence profonde s'empare de Bachir . Si Abdelrahmane est tout à fait hors de lui : Bachir l'aperçoit, ombre qui s'agite sur la rive d'une autre terre . Pris d'un ennui teinté de satisfaction de se voir si facilement détaché des cris paternels, des jérémiades des femmes derrière, il sourit lentement avec une grâce feutrée." (1)

Au contraire, les relations de Lila et de son père sont constructives . En effet, il s'agit d'une union entre le père et sa fille contre la société . Ces rapports sont très mal acceptés par leur entourage . Le narrateur souligne cette hostilité par l'expression, entre parenthèses, des commentaires des autres :

" Rachid veut habiter seul avec sa femme (" seul ? Pourquoi seul ? ... Impossible ! ") . Il veut un jour, quel scandale, emmener sa femme -- sa

⁶¹¹. Les enfants du nouveau monde, p. 43

⁶¹². Id. p. 143

⁶¹³. Ibid. p. 156

femme toujours ! -- à la capitale (" pour une promenade ? ... Quelle fantaisie ! ") ; il veut... que veut-il encore ? -- " oui, parfaitement, précise Rachid, ma fille ira à l'école . Cette fois père, je ne céderai pas . " " (1)

Nous soulignerons, dans ce court passage, l'apparition des différents intervenants : le narrateur, le lecteur dont les questions sont supposées, les commentaires de l'entourage et les propres propos du personnage . La relation semble positive puisque le père s'est battu pour la liberté de sa fille dès le plus jeune âge de celle-ci :

" Lila se souvient de son père qui lui portait son cartable et la conduisait, main dans la main, à l'école primaire, qui l'attendait à chaque sortie..."
(1)

Les deux pères présentés dans Les enfants du nouveau monde ont pour point commun l'acte d'avoir décidé pour leurs enfants . Mais la différence réside dans le fait que l'un d'entre eux, le père de Lila, a lui-même vécu cette opposition à son propre père : celui-ci n'était pas en accord avec la manière dont son fils menait sa vie . Ce désaccord a permis au père de Lila d'aimer la liberté et de la désirer pour sa fille .

Le père de Bachir veut également pour son fils la liberté mais il n'est pas à l'écoute des désirs de celui-ci. Il y a certainement un manque de communication entre les deux êtres décrits . Malgré ces désaccords, aucune violence n'est exprimée entre le père et le fils . Sont décrites des relations sans aucune agressivité : il y a, dans une certaine mesure, respect de la figure paternelle. Ce respect est rappelé dans ce roman au

⁶¹⁴. Ibid. p. 146

⁶¹⁵. Ibid. p. 146

travers du grand-père de Lila qui incarne l'image traditionnelle du père :

" ... devant le père, tous s'inclinent : lui apporter le tapis de prière ; lui baiser la main matin et soir avec les formules de salut et de respect consacrées, se taire quand il s'absorbe dans sa méditation, s'abstenir, pour ses fils, de fumer en sa présence ; ne jamais commencer le premier devant lui une conversation et ne jamais l'interrompre . " (1)

Cette image classique souligne la distance qui sépare les différentes générations et le manque de communication qui créent les conflits . De même, la relation de Bachir et de son père a souffert de cette absence de communication, alors que Lila et le sien ont été très proches . Il semble qu'Assia Djebar introduise, intuitivement, l'idée que les relations père-fille se déroulent dans de meilleures conditions que celles des pères avec leurs fils, est-ce généralement le cas ou une exception ?

Cependant la relation qui unit Lila à son père apparaît assez idéaliste et devait tout de même être rare dans l'Algérie de 1960 . Elle traduit certainement un désir de la narratrice qui accorde à ces adolescents, qui se sont opposés à l'autorité paternelle, le rôle d'ouverture sur l'avenir .

L'image du père dans La civilisation, ma mère!... est très restreinte dans la mesure où c'est la mère qui est le thème central du roman . Il en est de même dans L'escargot entêté, dans lequel la mère apparaît comme ayant monopolisé l'amour et l'attention du fils.

⁶¹⁶. Ibid. p. 146

Cependant, dans ces deux textes, il existe une relation analysée entre le père et le fils .

Dans La civilisation, ma mère !..., c'est tout d'abord une relation de conflit qui apparaît dans la première partie du roman : il existe en effet, une certaine distance entre le père et ses enfants, distance qui s'explique par le respect qui est dû au personnage du père dans la civilisation qui sert de cadre au récit . Ce rapport se traduit par l'anecdote concernant les études du fils aîné :

" Mon père croyait fermement que Nagib montait de classe en classe avec moi . (...) (Ce ne fut que lorsque j'obtins mon baccalauréat -- mais pas Nagib -- que mon père sut la vérité . Et il était trop tard : son fils dépassait les deux mètres et avait appris les techniques de la contestation à la " contre-école " . " voyou ! lui dit mon père . " -- " D'accord je suis un voyou, et toi, tu es quoi au juste ? ") " (1)

Le conflit est latent dans cette dernière réplique . Cependant dans la deuxième partie du roman, ce désaccord s'atténue et un rapprochement s'opère entre les deux hommes. Ce n'est plus un fils contre son père qui apparaît mais deux hommes qui vivent l'un à côté de l'autre . Cet accord se traduit par l'appellation " pa " pour désigner le père :

" Bonsoir petite maman . ce qu'il fait étouffant ici, tu ne trouves pas ? Salut, Pa . Et je suis allé m'asseoir entre maman et pa . " (1)

Cette transformation du nom montre une certaine tendresse. Au Maroc, ce n'est que récemment que cette

⁶¹⁷. La civilisation, ma mère !..., p. 91

⁶¹⁸. Id. p. 133

façon d'appeler le père s'est développée . Les enfants donnaient au père le nom de " Walid " ce qui signifie celui qui enfante . Ils montraient ainsi leur respect vis-à-vis de ce personnage mais en même temps soulignaient leur manque de relations tendres avec lui. Cette tendresse exceptionnelle apparaît également dans une conversation entre le père et le fils aux pages 156 et 157 . Une complicité existe entre les deux êtres, qui s'exprime lors de l'épisode du mélange du jeu de cartes :

" -- Coupe !

Il n'a pas coupé, il a retourné le paquet et l'a déplié en éventail .

-- C'est ça, a-t-il dit . Très bien . Les honneurs d'un côté, les petites cartes de l'autre. (...)

Nous avons éclaté de rire . " (1)

Cette relation positive est ensuite exprimée au travers des sentiments de Nagib :

" J'étais bien dans ma peau, le soleil se couchait dans l'Océan, les pigeons traversaient le ciel en sifflant et mon père était là, en face de moi, je pouvais le sentir et le ressentir . " (1)

Elle s'inscrit également dans une attention particulière qu'apporte le fils au père, attention qui inverse les rôles naturels : " Dis, tu ne fumes pas un peu trop ces temps-ci ? Tu n'es pas triste ? " (1) . Cette prévenance du fils envers le père est également accentuée dans l'expression suivante : " Si tu me parlais, hein, Pa? Ça te ferait du bien. Vas-y vide ton coeur, je t'écoute " (1) . Il semble que Nagib veuille atténuer cette relation

⁶¹⁹. Ibid. p. 156

⁶²⁰. Ibid. p. 156

⁶²¹. Ibid. p. 157

⁶²². Ibid. p. 157

père-fils et souligner plutôt un rapport entre deux hommes, particulièrement lorsqu'il demande : "Que penses-tu de ta femme ? " (1) . Le lien de parenté entre les deux interlocuteurs disparaît dans l'emploi de l'expression " ta femme " au lieu de "maman " ou " ma mère " . Au contraire le père désire conserver ce lien puisqu'il répond en utilisant le nom de " fiston " (1). Il exprime en même temps une certaine familiarité . L'accord de ces deux êtres est également accentué par la joie qu'exprime Nagib et qu'il extériorise :

" Pa, lève-toi . Fais-moi plaisir .

-- Pourquoi ?

-- Lève-toi c'est un ordre .

Il m'a obéi, je l'ai pris dans mes bras et je l'ai soulevé jusqu'au plafond . Et, malgré ses imprécations, ses cris de joie ou de douleur, je l'ai fait tourner en une danse de ma composition sans cesser de l'embrasser . " (1)

Ce texte montre donc une certaine évolution dans la relation au père, évolution qui a apporté l'amitié et l'amour entre les deux êtres et qui est certainement due à la communication qui est née entre eux . La peinture de cette relation se ressent peut-être de la tonalité générale du livre exceptionnellement détendue, optimiste.

Dans L'escargot entêté, la relation père-fils est très peu développée : elle est annihilée par la présence de la mère qui accapare toute l'attention du fils . Cependant, il apparaît une certaine ressemblance physique entre le père et son fils :

623. Ibid. p. 157

624. Ibid. p. 157

625. Ibid. p. 175

" J'ai retrouvé une photographie de moi, à vingt ans, prise à l'université . On aurait dit mon père le jour où il cracha ses poumons . Par la régularité des traits, je tiens de lui . Ma mère avait raison ; J'ai trop emprunté aux gènes paternels . " (1)

Cette ressemblance physique rapproche les deux personnages masculins et suggère une bonne relation entre eux . Il se produit comme un effet de symétrie, de redoublement d'un même profil . Un autre caractère souligne cette bonne entente :

" ... un fin lettré . Encore un trait commun que nous avons tous les deux . A vrai dire, c'est lui qui m'a parlé, le premier, des Aztèques et des Incas . " (1)

Il apparaît donc que la personnalité du père, bien qu'annihilée par celle de la mère, reste positive, cependant la maladie, qui mine le père, la pneumonie, détruit un peu cette image . Enfin, ce personnage n'a pas marqué la personnalité de son fils du fait du manque de communication orale . L'effet de répercussion observé ci-dessus est donc limité .

Dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, les relations père-fille sont peu apparentes car elles ont été largement détaillées dans L'enfant de sable . Seul le deuxième chapitre témoigne encore de cette relation: voici ce qu'en dit Zahra, la fillette élevée en enfant masculin :

" Il devait haïr tout le monde, à commencer par lui-même. Curieusement, moi, il m'épargnait, je crois même qu'il m'aimait . Il me tenait à l'écart de la brutalité devenue son mode de communication . " (1)

626. L'escargot entêté, p. 86

627. Id. p. 120

628. La nuit sacrée, p. 51

Il apparaît que cette relation n'est positive que dans la mesure où le père considère Zahra comme son fils, au contraire ses rapports avec ses filles sont négatifs :

" Chacune des filles devait remplir un rôle : l'une enlevait sa djellaba, l'autre lui lavait les pieds, une autre les essuyait, pendant que deux autres préparaient le thé . Ma mère était à la cuisine . Malheur à celle qui commettait une faute ! Il faisait régner la terreur et n'était jamais content . " (1)

Bien que l'image du père soit à peine esquissée, il apparaît que dans une même famille les relations peuvent être différentes entre le père et ses différents enfants; leur caractère masculin ou féminin, entre autre, détermine cette relation . L'enfant de sable et La nuit sacrée présentent une transgression à cette loi, si "énorme" qu'elle devient sujet de roman . Mais a contrario ce récit confirme cette loi .

Malgré les difficultés soulignées précédemment, il apparaît que la communication entre les êtres permet une meilleure relation et qu'elle est recherchée par les personnages mis en scène .

3.2.2.2. Plusieurs pères, une image positive .

La particularité des textes d'Afrique sub-saharienne est que le héros a souvent plusieurs pères: le père biologique et un père spirituel ou initiatique . Nous observerons dans un premier temps les relations avec le père biologique .

⁶²⁹. Id. p. 51

Dans L'aventure ambiguë de C. H. Kane, le père naturel de Samba Diallo s'appelle le Chevalier . Les relations entre celui-ci et Samba Diallo semblent, dès le premier abord, affectueuses . En effet, dès leur première apparition ensemble, le récit précise : " Samba Diallo était juché sur les genoux de son père " (1) . C'est déjà un trait positif qui peut être expliqué par le jeune âge de l'enfant . Par la suite, ce contact amical est symbolisé par une conversation qu'ont le père et le fils. Cette discussion porte sur un ouvrage, Les pensées de Pascal, que lit le jeune homme . Comme il s'agit d'un texte classique et philosophique, cet échange est très important . Il montre une certaine culture du père qui facilite les relations des deux êtres, dans la mesure où ils sont sur le même plan culturel . Le père accomplit son rôle d'aîné et conseille son fils en le mettant en garde :

" C'est certainement l'homme d'Occident le plus rassurant . Mais, méfie-toi même de lui . Il avait douté. Lui aussi a connu l'exil . " (1)

La conversation se déroule sans aucune réticence entre les deux interlocuteurs, bien qu'il apparaisse une certaine déférence de Samba Diallo envers son père :

" Samba Diallo n'osait pas tout à fait révéler au chevalier la teneur de sa pensée, et en particulier la faille redoutable qu'il avait cru découvrir . Il craignait de l'inquiéter ... " (1)

Dans ce passage, les termes : " il n'osait pas ", "il craignait", montrent l'intérêt que porte Samba Diallo à

⁶³⁰. L'aventure ambiguë, p. 18

⁶³¹. Id. p. 108

⁶³². Ibid. p. 108

son père . D'autre part, l'information ne va pas dans un sens unique : Samba Diallo apporte également de nouvelles connaissances à son père :

" Tu as parlé d'exil de Pascal, en songeant, sans doute à la partie de son existence qui a précédé le Mémorial... Or, cette période de déréliction fut aussi une période de travail scientifique intense..."
(1)

Il n'apparaît donc aucune concurrence entre eux, au contraire, une certaine égalité s'exprime lorsque le chevalier dit à Samba Diallo : " Admets-tu que je sois plus dans le vrai que toi ? et que mon énumération est juste ? " (1) . Le chevalier ne tente jamais d'imposer ses idées par l'autorité, en revanche il essaie de convaincre le jeune garçon en lui démontrant le bien-fondé de ses affirmations en ce qui concerne par exemple la religion ou l'école et la civilisation occidentales . Il demande toujours l'avis de son fils et n'avance dans son raisonnement que lorsque celui-ci acquiesce : " Veux-tu maintenant que nous élargissions et examinions ces idées en fonction de Dieu ? " (1) . Il apparaît donc une situation d'égalité entre les deux êtres de deux générations différentes .

Cette conversation montre un échange entre les deux interlocuteurs, néanmoins le père conserve son rôle de guide et dirige son fils qui lui pose des questions .

Dans Le cercle des tropiques d'A. Fantouré, l'histoire veut que le père biologique de Bohi Di

633. Ibid. p. 109

634. Ibid. p. 109

635. Ibid. p. 110

disparaisse dès le début du roman, aussi ne lui est-il consacré qu'une mince partie du récit . Nous observerons le seul texte qui en parle à la page 22 . Le père de Bohi Di montre une attention particulière pour son fils et exprime l'ambition que celui-ci réussisse : " Mon père ne cessait de prier Dieu pour qu'il continue à veiller sur mes jours " (1) . De même Bohi Di désire plaire à son père :

" Pour mériter son amour, je travaillais comme un ange à l'école, il mettait un point d'honneur à me voir arriver jusqu'au certificat d'études . " (1)

Il y a donc une situation de réciprocité : chacun d'eux désire le bonheur de l'autre: " Il souhaitait faire de moi un bon ouvrier . Tout enfant je rêvais d'être son fidèle soutien " (1) . Il existe une relation de compréhension entre les deux êtres, mais comme le temps qu'ils ont passé ensemble n'est pas très long, il n'apparaît aucune communication directe entre les deux personnes . Cette relation ne s'exprime que sous forme de récit diégétique . La relation est décrite d'autant plus harmonieuse qu'elle fait attendre les séquences qui brutalement introduiront le malheur dans la vie du héros. A la mort du père, le chagrin du fils est si important que celui-ci désire sa propre mort: " J'eus envie de mourir, de disparaître pour être auprès de ma famille " (1) .

636. Le cercle des tropiques, p. 22

637. *Id.* p. 22

638. *Ibid.* p. 22

639. *Ibid.* p. 23

Après cette relation positive avec son père, Bohi Di devient à son tour le père d'une petite fille . Ses rapports avec son enfant sont également positifs, bien qu'ils ne soient pas très nombreux : en effet, Bohi Di a dû quitter la famille qu'il avait fondée pour trouver du travail à Porte Océane . Le temps a passé avant que sa situation se stabilise . Lorsqu'il retourne au village pour rechercher sa famille, il montre beaucoup d'attention et de tendresse au moment où il se trouve en présence de sa fille qui ne le reconnaît pas :

" J'eus un coup au coeur . Devant moi, je voyais une enfant qui avait le même faciès que moi . Je sentis mon sang s'échauffer de bonheur . Je m'accroupis et lui dis en essayant de rendre ma voix aussi naturelle et douce que possible :

- Bonjour Toumbie Di .

-- Qui t'a dit mon nom ? demanda-t-elle toute surprise .

Je la pris dans mes bras pour la serrer contre mon coeur pendant qu'elle répétait sa question . J'étais heureux . Je répondis :

-- Personne ma petite fille, je l'ai deviné . " (1)

Le père spontanément reconnaît son enfant . Lorsqu'il apprend que sa femme s'est remariée, il tient à subvenir au besoin de sa fille et à ne pas la laisser à la charge d'un autre :

" -- Je ne veux aucun mal ni à toi, ni à ton mari . Désormais, j'enverrai tout de même régulièrement la pension de mon enfant . Je ne veux pas qu'un autre continue à la nourrir ... " (1)

Par ce geste, Bohi Di montre tout l'amour qu'il porte à sa fille et confirme la volonté de revendiquer sa paternité . Cet aspect contribue à donner une image

⁶⁴⁰. Ibid. p. 57

⁶⁴¹. Ibid. p. 61

positive du personnage principal, "Fils de la terre", future victime d'un système politique écrasant .

C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala a pour thème central la femme à qui tout le texte est dédié, aussi la composition ne met en scène que très peu d'hommes qui, d'ailleurs, lorsqu'ils apparaissent, ne sont que des ennemis potentiels pour l'héroïne . Ateba n'a pas connu son père dont il n'est jamais question . Ce n'est que lorsqu'elle est appelée " bâtarde " par une petite camarade qu'elle exige la vérité de sa mère :

" " Qui est mon père ? " (...)
 -- Je veux savoir qui est mon père . J'en ai marre qu'on me traite de bâtarde" (1)

La douleur exprimée amène les explications de la mère:

" Alors, dans un silence aussi épais que la nuit, elle écoute le récit de Betty . Son amour pour un jeune flic, le bonheur, l'enfant, l'abandon, la honte, la haine . " (1)

A ces explications, Ateba répond par un cri profond : "Cette nuit-là, elle crie << Papa ! >> " (1) . Par ce terme affectueux, Ateba exprime toute sa tendresse et en même temps son désarroi et le désir de connaître l'être absent . La présence de ce père lui a manqué laisse entendre le récit. C'est certainement cette frustration qui explique le rapport véhément et agressif qu'elle entretient avec les hommes . Comme elle n'a pas connu son père, elle, la jeune fille décrite, s'est détachée des

642. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 124

643. Id. p. 125

644. Ibid. p. 125

hommes et les a détestés . Cette analyse est implicite dans le développement de C. Beyala .

Les trois héros que nous venons d'observer ont, outre leurs pères naturels, des pères adoptifs .

Le deuxième père de Samba Diallo est le maître qui lui enseigne la religion et la connaissance de Dieu . Ce père spirituel apparaît dès la première page du récit lors de la scène dans laquelle Samba Diallo apprend le Coran . Le maître paraît exigeant envers l'enfant . En effet, voici les premières phrases du roman :

" Ce jour-là Tierno l'avait encore battu . Cependant Samba Diallo savait son verset . Simplement sa langue lui avait fourché . " (1)

Ce père adoptif est intransigeant en ce qui concerne la religion : il attend de l'enfant qu'il connaisse parfaitement le verset coranique . Il utilise même la punition corporelle pour que Samba Diallo ne l'oublie pas: " Il avait saisi Samba Diallo au gras de la cuisse, l'avait pincé du pouce et de l'index, longuement " (1). En fait, ce n'est pas véritablement le verset qui importe au maître mais l'attention que l'enfant doit porter à ce qu'il fait : " Ah !... Ainsi, tu peux éviter les fautes ? Pourquoi donc en fais-tu ?... Hein ... Pourquoi ? " (1). De nombreux châtements sont ainsi décrits dans les premières pages du roman, pourtant Samba Diallo n'exprime

⁶⁴⁵. L'aventure ambiguë, p. 13

⁶⁴⁶. Id. p. 18

⁶⁴⁷. Ibid. p. 13

aucune violence ni révolte envers son maître, au contraire il l'approuve :

" Le maître avait raison . La parole qui vient de Dieu doit être exactement telle qu'il Lui avait plu de la façonner . Qui l'oblitére mérite la mort... " (1)

De même, il apparaît que ce père spirituel ne punit l'enfant que pour son bien et reconnaît en lui un grand homme :

" Cet enfant, véritablement, était un don de Dieu . Depuis quarante ans qu'il s'était voué à la tâche, combien méritoire, d'ouvrir à Dieu l'intelligence des fils de l'homme, le maître n'en avait jamais rencontré qui, autant que ce garçon et par toutes ses dispositions, attendît Dieu d'une telle âme . " (1)

Nous remarquerons que c'est par le récit à la troisième personne que le lecteur discerne les véritables motivations des personnages : ce qui, au premier abord pourrait paraître comme de la violence mal placée, se voit en fait comme un geste salvateur, ce qui n'empêche pas la victime d'être plus tard assassinée, au nom de la même religion .

Le père spirituel comme le père biologique, est soucieux de l'avenir de l'enfant . Il essaye de faire de son mieux pour que sa destinée soit la meilleure possible. Il n'existe aucune haine ni violence profonde autre que gestuelle entre les deux personnes . Samba Diallo a donc deux pères en même temps .

En ce qui concerne Bohi Di, dans Le cercle des tropiques, il a de nombreux pères adoptifs qui se

⁶⁴⁸. Ibid.p. 15

⁶⁴⁹. Ibid. p. 15

succèdent après le décès de son père naturel . C'est tout d'abord le " Toubab " blanc qui le délivre de " la furie de ses travailleurs " (1) . Il lui offre un travail mais " Plus qu'un travail, ce fut un havre de paix " (1) . Cette nouvelle famille lui apporte des connaissances qui lui serviront par la suite :

" Je passai quelques années à la plantation pendant lesquelles mes employeurs m'apprirent leur langue, à lire couramment, à calculer et surtout à m'exprimer tant bien que mal par écrit . " (1)

Cette relation montre un certain respect qui est réciproque, symbolisé par le fait que l'employeur ne s'oppose pas au départ de Bohi Di . Par cette décision, Bohi Di perd encore une fois tout ce qu'il avait acquis, vit dans la misère et doit être recueilli par le forgeron Wali Wali . Celui-ci jouera également le rôle de père pour le jeune homme . Le contact est très bon entre les deux hommes ; il se fait par la conversation :

" Il lui arrivait très souvent de me parler de son passé, de ses rêves, de ses illusions perdues et poursuivies sans relâche . " (1)

Les liens très étroits qu'entretiennent les deux hommes sont symbolisés par ces propos concernant la mort de Wali Wali :

" Mon dernier souhait, je le réaliserai, mon enfant, me dit-il, c'est un rêve que j'ai nourri, entretenu depuis bien longtemps : mourir dignement, comme un être humain . Je voudrais (...) ce que je voudrais, c'est un beau cercueil pour mon repos éternel . " (1)

650. Le cercle des tropiques, p. 26

651. Id. p. 26

652. Ibid. p. 26

653. Ibid. p. 17

654. Ibid. p. 17

En tenant ces propos à Bohi Di, Wali Wali montre la confiance qu'il lui accorde et le rôle qu'il lui confère: c'est celui du fils qui reçoit les dernières volontés de son père . Réciproquement, Bohi Di considère véritablement le vieil homme comme un père puisqu'il dit après le décès de Wali Wali :

" Je venais de perdre un père adoptif, l'un des rares êtres pour lesquels j'avais eu la plus profonde affection . " (1)

Ce sont là les deux principaux pères adoptifs qu'a eus Bohi Di, cependant, tout au long du roman, le jeune homme a besoin du soutien de nombreuses personnes à l'exemple de Mellé Houré, le chef politique . Ce n'est que lorsqu'il acquiert un travail stable que le jeune homme devient maître de lui-même et n'a plus besoin du soutien d'un " père " .

L'existence d'un père de substitution n'est pas particulière au roman du Guinéen, en 1972 ; au Cameroun, en 1987, le premier roman de C. Beyala traite différemment de ce transfert de paternité . Ateba, dans C'est le soleil qui m'a brûlée, n'a pas connu son père naturel mais a eu de nombreux pères adoptifs : ce sont les différents amants d'Ada, sa tante qui l'a élevée . Du fait de leur succession rapide, elle n'a pas pu entretenir de relations profondes avec eux :

" Combien de pères Ada lui a-t-elle donnés ? Vingt? Trente ? Elle ne les a pas comptés, elle disait "papa", elle aurait dit " monsieur ", cela aurait été du pareil au même, puisque le mot avait perdu sa

⁶⁵⁵. Ibid. p. 22

dimension, puisque le mot était devenu fou . Papa ...
Papa ... " (1)

Lorsque parfois il arrive qu'elle ait des contacts avec ses pères adoptifs, ce ne sont que des rapports conventionnels : il n'y a aucune affection, aucune tendresse . Il s'agit du père dans son rôle de garant des moeurs . Il apparaît avec Yossep, " le nouveau "papa" d'Ateba " lorsque celle-ci provoque la colère d'Ada :

" Il ne sait que dire ni que faire . Prendre Ada par la main et la conduire vers son fauteuil ? Sermonner Ateba de faire tant de peine à sa mère ? Il hésite, il va maladroitement vers Ateba, encombré par son devoir .

"Où étais-tu ? rugit-il à son tour . Tu as vu ton maquillage, tes vêtements ? Tu n'as pas honte ? " (1)

Malgré ces réprimandes, Ateba ne se sent pas concernée car elle ne considère pas le partenaire de sa tante comme un père . Elle n'a aucune communication avec lui et elle ne répond pas même à ses attaques . Ainsi la relation au père est détruite et pratiquement inexistante pour Ateba.

La personnalité du père et les relations à ce personnage, dans les romans étudiés, ont montré un accord entre les deux aires de création . Les textes maghrébins, qui entrent dans notre première analyse, sont pour la plupart, sauf celui d'A. Djébar, les écrits d'auteurs ayant mûri . Avec le temps les relations père-fils sont mieux acceptées .

En ce qui concerne les textes d'Afrique subsaharienne, nous avons pu remarquer qu'ils n'ont pas tous la même signification . Ils expriment un respect plus ou

⁶⁵⁶. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 57

⁶⁵⁷. Id. p. 64

moins profond au père . Si celui-ci est positivement représenté par A. Fantouré, le roman de C. Beyala, paru en 1987, montre plutôt des réticences qui sont émises vis-à-vis du père adoptif . Mais il apparaît le désir de connaître le père naturel et de lui apporter tout l'amour que la fille conserve en elle-même pour cet inconnu .

Tous les textes nord-africains analysés expriment une tradition qui vient de l'Islam et qui prône le respect et l'amour des parents et des personnes âgées. T. Ben Jelloun confirme cette loi commune dans un texte qu'il consacre à sa mère; voici ce qu'il en dit :

" Dans la culture musulmane traditionnelle, le rapport des enfants aux parents est très différent de celui qui existe en Occident . Ce n'est pas forcément meilleur, c'est différent . J'ai toujours été choqué quand j'ai lu des livres où certains écrivains occidentaux règlent leurs comptes avec leurs parents. Chez nous, il y a une religion de l'amour filial . Il est exclu qu'il y ait des différends entre un enfant et ses parents . S'il y en, a ils seront sans conséquences, on ne les verra jamais sur la place publique . Sinon on encourrait la malédiction . On ne juge pas ses parents . On doit toujours au contraire être à la recherche de leur bénédiction . C'est le mot qui revient toujours . On ne peut rien faire d'important sans la bénédiction des parents . " (1)

Ce texte est un témoignage véridique : il rend compte de la relation générale qu'entretiennent les parents et les enfants dans les pays musulmans .

Cependant certains auteurs musulmans s'inscrivent en faux par rapport à cette tradition dans la mesure où ils expriment, dans leurs romans, leur rancœur vis-à-vis de leurs pères . Ce sont principalement D. Chraïbi dans Le passé simple et R. Boudjedra dans La répudiation . Ces

⁶⁵⁸. T. Ben Jelloun "A ma mère" in 60 écrivains parlent de leur mère, op. cit. note 13.

textes montrent des rapports négatifs entre les pères et les fils .

En effet, une image affaiblie, ou inversée existe, père déchu, vieux, impuissant, faible, bafoué, emblématique d'une société dégénérée récente, post-coloniale, sous-développée .

Cela va avec le désarroi de la deuxième génération, égarée, lorsque la stature paternelle se dissout . Qui prendre pour modèle ? Qui écouter, qui croire si le père fait défaut ?

3.2.3. Le père : image et relations négatives .

Les deux textes que nous considérons comme présentant une image négative du père, sont deux romans très forts qui ont pour thème central la figure paternelle . Ces deux textes sont les deux premiers écrits de R. Boudjedra et D. Chraïbi qui les ont publiés, approximativement au même âge : vingt-huit ans pour R. Boudjedra et vingt-neuf ans pour D. Chraïbi . Du point de vue des traditions, cette image négative est nouvelle, comme l'a expliqué T. Ben Jelloun précédemment . Les deux jeunes gens qui portent chacun le prénom même de l'auteur, Driss et Rachid, héros de chacun des romans, ont pris pour cible le personnage du père car il est le symbole de la société. La révolte contre le père se mue en rejet de la religion, du pouvoir politique, de la famille, des structures sociales globales . Observons chacun des

romans pour analyser comment ces relations négatives y apparaissent :

3.2.3.1. Le passé simple ou l'évolution de la relation père-fils .

Dans ce roman, la présence continuelle du père montre l'intérêt qui lui est porté . Cependant, dans un premier temps la narration reconstitue l'histoire d'une relation figée et stéréotypée, qui à la fin du roman devient une relation personnelle .

Dans un premier mouvement , l'attitude est double et parfois même contradictoire . En effet, dans le premier chapitre, il apparaît un comportement conventionnel, respectueux, conforme aux normes .

Effectivement, dès le début du roman, tel que nous l'avons observé dans l'analyse de l'incipit, le narrateur introduit ce personnage par la pensée avant même que celui-ci n'apparaisse véritablement dans l'action . Avec ironie le fils objecte : " Le Seigneur m'attend. Sa loi est indiscutable . " ⁽¹⁾ . Le père apparaît également au travers de ses propos qui sont repris textuellement par le jeune Driss . Ceux-ci sont exprimés au style direct non sans que le père soit à nouveau identifié, de manière irrévérencieuse, à un saint :

" Le Seigneur dit :

⁶⁵⁹. Le passé simple, p. 14

-- Le téméraire oeuvre pour la témérité à partir d'une témérité et ne récolte que l'inutile des actes téméraires . " (1)

Le narrateur utilise également des expressions telles que "Ecoutez-le" qui lui permettent de reproduire les paroles du "Seigneur" telles qu'elles ont été dites. Cette façon de rapporter les propos du "Seigneur", donne le sentiment que le jeune Driss n'ose pas changer la manière dont elles ont été énoncées . Il semble que rien ne doit être transformé dans les propos du "Seigneur" ; comme pour le livre saint, ils doivent être reproduits tels qu'ils ont été prononcés à l'origine .

Cette attention portée aux paroles du "Seigneur" est accentuée par l'utilisation d'expressions qui permettent au jeune Driss d'appuyer ses propres propos : " Le Seigneur me l'a dit . " (1) ou " Le Seigneur dixit " (1) . L'emploi du verbe latin confère du poids à l'affirmation . Nous remarquerons donc ici une attitude contradictoire du jeune Driss qui exprime une révolte envers le personnage du père et en même temps le prend comme garant de ce qu'il rapporte.

Parallèlement, l'ironie, la contestation sont insinuées dans le texte, à l'exemple du nom de "Seigneur" donné au père . D'autre part intérieurement, le "héros" adopte une attitude contraire, plus moderne, plus révoltée, plus critique :

" -- Qu'as-tu appris aujourd'hui ?
Rien . Je ne suis pas allé en classe . Je me suis promené tout l'après-midi sur la plage d'Aïn Diab .

⁶⁶⁰. Id. p. 16

⁶⁶¹. Ibid. p. 15

⁶⁶². Ibid. p. 16

Mais pourquoi ne parle-t-il pas de Camel ? N'aimant pas mentir je tente un biais :

-- Pas grand chose . Nous faisons plutôt des révisions. Les examens approchent . Dans quinze jours c'est le grand saut .

-- Notre coeur sera avec toi ... Mais encore ?

C'est ainsi tous les soirs, Ramadan ou pas Ramadan . Les gestes, la fable, le hachis scolaire à passer au crible."⁽¹⁾

La prise de conscience de la dictature du père reste secrète, cachée, intime . Elle s'exprime par des apartés.

La révolte du jeune Driss naît certainement de la distance qui existe entre les deux êtres . Celle-ci se traduit par l'emploi des pronoms personnels : le "Seigneur" utilise le pronom personnel " nous " lorsqu'il parle de lui-même, " Nous comprenons que tu sois vêtu à l'européenne " ⁽¹⁾ et Driss s'adresse à son père en employant la deuxième personne du pluriel " vous " : "Vous m'avez dit d'attendre . Attendre quoi?" ⁽¹⁾ . D'autre part le "Seigneur" ne laisse la place à aucune réplique . En effet, la plupart de ses phrases sont des sentences dans lesquelles n'intervient aucune expression de doute ou de méconnaissance :

" Le mouton n'a pas de plumes et l'oiseau n'a pas de laine . Ainsi en est-il du fils d'Adam ; il ne peut tout avoir . Sinon, fils, contemple la Trinité chrétienne, l'hermaphrodite et le chaos." ⁽¹⁾

ou

" Fils, après le jour la nuit, puis le soleil, puis encore les ténèbres . Et demain ne tranchera en rien la monotonie de notre existence de labeur ingrat . Louange à Dieu cependant . " ⁽¹⁾

⁶⁶³. Ibid. p. 21

⁶⁶⁴. Ibid. p. 17

⁶⁶⁵. Ibid. p. 27

⁶⁶⁶. Ibid. p. 19

⁶⁶⁷. Ibid. p. 20

La relation au père est chargée d'ambivalence . Bien que la révolte soit présente tout au long du roman, tout contribue à montrer une certaine admiration que porte le jeune Driss à son père . En effet, bien que celui-ci n'ait pas fait d'études et qu'il n'ait aucun élément de connaissance des occidentaux, il en sait long sur de nombreux sujets . Le narrateur s'étonne lui-même de son propre sentiment d'admiration :

" Le stupéfiant, c'est que je l'écoute . J'apprécie même . J'en oublie Camel, ma faim . Cet homme à Tarbouch est sûr de lui : une mouche ne volera que s'il en donne la permission . Il sait que chaque mot qui tombe de sa bouche sera gravé en moi . " (1)

Mais malgré ce sentiment, la révolte du jeune homme finit par s'extérioriser bien qu'elle n'aboutisse pas car le père reste toujours vainqueur dans la mesure où il anticipe les actes de son fils .

S'il existe une conversation entre le père et le fils, celle-ci ne permet pas un rapprochement réel ; il n'y a pas de véritable échange . En effet, le père parle et le fils écoute et acquiesce .

Tout au long du roman, le même sentiment de révolte existe . Il est attisé par la mort du frère, Hamid, tué par le père . A l'approche du dénouement, le jeune Driss exprime ses désirs et ses revendications :

" --Vous allez peut-être me souffler dessus et me réduire en fumée ? Je ne crois plus aux mille et une nuits . A condition, dis-je que vous vous risquiez à transformer votre théocratie en paternité . J'ai besoin d'un père, d'une mère, d'une famille . Egalement d'indulgence de liberté. Ou alors il fallait limiter mon instruction à l'école coranique . Une légère réforme que vous pourriez m'accorder sans

⁶⁶⁸. Ibid. p. 22

qu'il soit porté atteinte à votre souveraineté puisque je reste sous votre tutelle . Le bourricot a grandi, il lui faut à présent trois sacs d'avoine . Et n'essayez pas de me soutenir que vous n'avez cessé d'être un père hors série, chose que moi, je n'ai jamais cessé d'ignorer . je vous répondrais que ce tarbouch qui nous sépare est un potiron . Alors ? " (1)

Cette prise de position amènera une nouvelle relation alors que s'achève l'adolescence et en même temps le roman . A partir de cette révolte, et principalement après la réussite du personnage principal au baccalauréat, les relations du père et du fils se sont montrées transformées . De nouveaux rapports apparaissent dans le dernier chapitre qui est complètement en opposition avec le premier . En effet, dans le chapitre initial, le "Seigneur" est considéré comme supérieur à tous . Ses propos et ses actions sont prises en considération . Il a la réputation d'être un homme saint. Au contraire, dans le dernier chapitre, il perd ces caractéristiques de sainteté : il ne fait plus de référence à Dieu et il boit même de l'alcool . De plus, toute sa personnalité a perdu de sa rigueur :

" D'ordinaire il eût empli son verre de telle manière (lenteur, précipitation, assurance, tremblotement de la main ...) exigée par ce qu'il nommait la prédisposition à l'acte -- l'acte à abattre ou la sentence . Non . Il l'avait empli comme n'importe quel Chleuh l'eût fait, parce qu'il fallait l'emplir l'avait vidé comme n'importe quel Chleuh l'eût vidé, parce qu'il avait soif -- ensuite l'avait reposé là où il l'avait pris . Et cette série de gestes n'était pas à dédaigner : il ne trichait pas . " (1)

Dans cette partie, le personnage mis en scène n'utilise plus la première personne du pluriel "nous" mais le

⁶⁶⁹. Ibid. p. 163

⁶⁷⁰. Ibid. p. 237

singulier "je": "Je crois que le pêché doit avoir cette figure-là . " (1) . Enfin il s'est épris d'une jeune fille de seize ans dont il a eu deux enfants . Tout contribue à montrer la transformation du père :

" A mesure qu'il parlait, il semblait fléchir . Je le connaissais . Ses gestes, la moindre inflexion de sa voix m'étaient depuis longtemps livre ouvert -- maintenant il avait renoncé à tricher . " (1)

Les deux hommes deviennent donc plus proches . Le "Seigneur" semble plus humain et son fils le tutoie dans ce chapitre :

" -- A ta place je ne serais pas revenu .
 -- Classique . Le curé confesse et absout . Des péchés dont il n'a de connaissances que livresques (...)
 -- Je ne t'interromprai plus . " (1)

Le jeune garçon exprime même des sentiments positifs envers son père :

" Tel je commence à l'aimer .
 -- Il n'y a plus de haine, dis-je . J'ajouterais: il n'y en a même jamais eu . Je mentirais . Je dis simplement : il n'y en a plus . " (1)

Ce dernier chapitre montre donc une conversation plus libre dans laquelle tout peut être dit . Cependant l'ambivalence, la contradiction demeure : le jeune Driss conserve une certaine rancœur envers son père qu'il exprime dans la comparaison de leur conversation à une partie d'échecs :

" L'important est d'avoir chicané . Juste la dose qu'il fallait pour le mettre dans l'ambiance . Mon jeu d'échecs . Sacrifier ma reine . Le mettre échec et mat . J'ai soigneusement étudié mon rôle. Dès le

671. Ibid. p. 236

672. Ibid. p. 236

673. Ibid. p. 251

674. Ibid. p. 237

début . Dès l'enterrement de ma mère . Ma peur : il s'agit d'un très bon joueur d'échecs . " (1)

Malgré les marques de paix entre les deux êtres, le jeune garçon a encore le désir de tuer son père même s'il y renonce à la dernière minute . La haine semble donc toujours présente malgré tout . Le passé est beaucoup trop lourd, il ne peut être effacé d'un simple coup d'éponge .

Le livre de D. Chraïbi, en 1954, prouve que la situation filiale n'est pas figée dans la soumission extérieure doublée d'une sourde réticence intérieure , mais est susceptible d'évoluer vers une situation favorable à l'épanouissement du fils, dans un contexte moins traditionnel, plus adapté à la culture moderne .

Quinze ans plus tard, dans le pays voisin, en Algérie, R. Boudjedra renouvelle le traitement de ce thème dans son premier roman, dont il est l'idée centrale.

3.2.3.2. La répudiation .

Tout au long du livre, le narrateur "décortique" les actions du père . Tout ce qu'il fait est vu sous un angle négatif . La haine du père se cristallise autour de la répudiation de la mère . Par cet acte, le père rejette la

⁶⁷⁵. Ibid. p. 250

personne la plus proche de ses enfants : la mère . Dans le même temps, cette rupture signifie le rejet de ses enfants :

" Le patriarche réalisait ainsi une victoire totale . Après avoir répudié sa femme, il la mettait devant le fait accompli de son autorité permanente et, du même coup, il nous plaçait nous, ses enfants, dans une situation impossible. Entre nous, il déposait une barrière d'hostilité qu'il s'ingéniait à consolider . Effarés, nous allions nous abîmer dans cette lutte difficile où les couleurs ne sont jamais annoncées : la recherche de la paternité perdue . " (1)

Après la répudiation de la mère, qui constitue le premier acte dénoncé par le jeune Rachid, le père en accomplit un deuxième par son remariage :

" Le père n'avait pas attendu longtemps pour se remarier . Son plan était précis : habituer la mère à cette idée nouvelle et rompre définitivement avec nous . " (1)

L'attitude du père envers ses enfants est clairement exposée avant même la description du mariage :

" Il s'agissait pour lui d'attiser notre haine et d'atteindre un point de non retour à partir duquel toute réconciliation serait impossible . Nos rapports se détérioraient de plus en plus, devenaient plus que crispés . Petits meurtres en puissance ... " (1)

Le mariage de Si Zoubir est longuement décrit . Cependant ce ne sont que des détails négatifs concernant le père qui sont rapportés . Tout contribue à montrer l'âge avancé de Si Zoubir : " cinquante ans", " l'organe monstrueux du patriarche ", "Depuis que sa décision de se remarier avait été prise, il s'était mis à manger du miel pour retrouver la vigueur hormonale d'antan " (1) .

676. La répudiation, p. 41

677. *Id.* p. 63

678. *Ibid.* p. 63

679. *Ibid.* p. 64

D'autre part l'hostilité des enfants est soulignée : "Zahir n'avait pas paru à la fête . Mes soeurs avaient de vilaines robes et des larmes aux yeux " (1) . Lorsque Zahir, le frère, apparaît il est saoul et semble atteint par la folie: " il prétendait vouloir tuer un foetus " (1) . Ainsi, les filles, par les larmes, et Zahir, par son désir d'homicide, montrent leur hostilité au père, lequel est, en ce moment, si heureux . Enfin, le jeune Rachid donne son sentiment au sujet de ce mariage et plus précisément en ce qui concerne le père : " Le père était ridicule et s'efforçait de se montrer à la hauteur " (1) . L'emploi du verbe "s'efforcer " sous-entend que le père n'est pas à la hauteur, malgré ses efforts . Toute la description du mariage est ainsi rythmée par des insinuations qui expriment la haine du père :

" Nous nous défions . Salaud, mon père ... tant de candeur escamotée ... Il ne me parlait plus d'ailleurs et je trouvais exagérée cette pudeur avec ses enfants après ce qu'il venait de faire !" (1)

L'hostilité se traduit par l'élaboration imaginaire de pièges dans lesquels le père tomberait :

" (Zahir) Il m'apprenait la haine du père (Ne pas hésiter : les buter, lui, sa gamine et le foetus, répétait-il) (...) Le père pouvait toujours ahaner au-dessus du corps glabre de sa jeune femme, il n'aurait jamais plus la paix ! Traquenards . " (1)

Il existe une contradiction entre ironie, critique en aparté et situation apparente de dominés . La relation au

680. Ibid. p. 64

681. Ibid. p. 65

682. Ibid. p. 64

683. Ibid. p. 67

684. Ibid. p. 68

père se traduit par une domination complète de celui-ci sur les enfants ; dès que les deux parties sont en présence, c'est toujours la même situation qui se reproduit :

" Seul le père restait au-dessus de cette agitation : il devenait véritablement gâteux ; mais dès qu'il tombait sur l'un d'entre nous, il retrouvait son visage récalcitrant, fronçait les sourcils et nous fixait si fort, derrière ses lunettes noires, que nous en bafouillions de surprise . " (1)

Les enfants, malgré leur hostilité, ne peuvent pas résister et sont obligés de subir les colères du père.

Les pages 85 à 88 en décrivent une :

" Lorsqu'il nous avait assez battus, il s'en prenait à son coffre-fort, y donnait des coups de poing . La haine nous lancinait ; nous voulions le tuer, l'abattre sur le champ, avant même qu'il ait quitté sa berluve venimeuse ; mais nous n'y pouvions rien : il était trop gros pour nos corps chétifs . " (1)

Cependant malgré ce désir d'homicide, encore ambivalent, les enfants sont terrorisés par leur père et le texte s'en ressent . En effet, la description est hachée par une ponctuation qui souligne beaucoup plus les reprises de souffle de celui qui raconte que le sens de ses paroles : " Nous tremblions. Supplions . Hurlions que nous l'aimions " (1) . Cette ponctuation reproduit également la rapidité des événements et la spontanéité des actions . D'autre part, la succession de nombreux verbes, dans une même phrase, donne un sentiment de violence . En effet, aucun nom n'est utilisé qui aurait pu atténuer la sécheresse des verbes employés seuls :

685. Ibid. p. 70

686. Ibid. p. 87

687. Ibid. p. 86

" Il braillait, gesticulait, s'asseyait, se relevait, tenait des propos incohérents, trouait l'air de ses bras mous, nous giflait, ahanait, hennissait, crachait sur nous, nous culbutait, nous reprochait notre lâcheté . " (1)

De plus, tous les verbes utilisés ont une connotation de violence . Par celle-ci, le père arrive à asseoir son autorité . Il obtient même une reddition des enfants :

" Nous voulions en finir avec la coupure . Nous voulions retomber dans la paternité pleine, retrouver le père et le sublimer . Nous espérions, dans ce climat tendu, en finir avec les cauchemars hâves et les haltes épuisantes, la honte en face des autres . Il nous fallait à tout prix, réintégrer la norme ; mais Si Zoubir ne voulait pas de cette lucidité . " (1)

Cependant, encore une fois ce désir est déçu bien que la volonté d'avoir de véritables relations avec le père soit omniprésente : " Ameuter tout le quartier, faire sortir le père de son lit . Malade, j'aurais peut-être un père " (1). Seul un épisode, dans tout le roman, donne le sentiment que ce désir est satisfait, mais il apparaît rapidement qu'il ne l'est que de manière factice :

" Parfois, il lui arrivait de commenter devant nous les livres d'histoire et, lorsque le cercle s'élargissait il nous prenait à témoin (n'est-ce pas les enfants ?) . Nous hochions énergiquement la tête en signe d'assentiment, heureux d'accéder pour une fois au rang de fils . (Retour précaire et transitoire à la paternité éreintante !) " (1)

Malgré ce dernier exemple, tout le roman n'est qu'un plaidoyer contre le père, et son image suscite le rejet . Mais au travers du père c'est toute la société qui est visée, pour son hypocrisie qui est symbolisée chez le

688. Ibid. p. 86

689. Ibid. p. 87

690. Ibid. p. 108

691. Ibid. p. 117

père par sa vie sexuelle multiple, entre femmes et maîtresses, entre plusieurs épouses . Il semble que tout ce texte ne soit qu'une manière d'extérioriser la haine qui habite les enfants et une manière de dénoncer leur enfance qui a été "saccagée" par un père qui a joué le contraire de son rôle .

Les deux romans maghrébins de 1954 et 1969 sont les seuls qui évoquent de façon si claire et si directe l'image du père . Ils représentent les premiers écrits de leurs auteurs et expriment avec virulence l'hostilité au père .

Les textes d'Afrique sub-saharienne sont en majorité moins négatifs en ce qui concerne ce personnage . Cependant cette relation peut être perçue, de façon symbolique, dans le premier roman d'A. Kourouma, Les soleils des indépendances . Bien que dans ce roman il n'apparaisse aucune figure paternelle : l'âge avancé des personnages ne permet pas ce genre de développement, ce type de relation peut être discerné dans les rapports de Fama avec sa patrie. En effet, Fama aime sa patrie mais il a dû subir des tensions .

Dans un premier temps, Fama s'est opposé à la colonisation car elle l'a spolié de son héritage . Pour montrer les sentiments négatifs qu'entretient Fama envers la colonisation, l'auteur la représente au moyen de la description d'un personnage en qui tout paraît négatif :

celui-ci est qualifié de "garçonnet", " petit garnement",
 " en courte culotte sale " (1) . Le narrateur, cette
 fois-ci extérieur au récit, montre ensuite combien le
 vieux militant s'est activé contre la colonisation :

" Dès les premiers vents, Fama s'était débarrassé de
 tout : négoce, amitiés, femmes pour user les nuits,
 les jours l'argent et la colère à injurier la France,
 le père, la mère de la France .Il avait à venger
 cinquante ans de domination et une spoliation . Cette
 période d'agitation a été appelée les soleils de la
 politique . " (1)

Pourtant, malgré cette activité, il n'a rien reçu en
 échange et il a été trahi par les siens :

" Mais alors qu'apportèrent les indépendances à Fama?
 Rien que la carte d'identité nationale et celle du
 parti unique . " (1)

Le héros décrit par A. Kourouma fait donc une critique du
 parti unique qui est le nerf de la patrie au temps des
 indépendances et qui, finalement, ne lui apporte rien, ce
 qui l'amène à regretter l'époque coloniale qui était
 prospère pour les négociants :

"Cette vie de grand commerçant n'était plus qu'un
 souvenir parce que toute la négoce avait fini avec
 l'embarquement des colonisateurs . Et les remords!"
 (1)

Il exprime donc son ressentiment envers le pays qui,
 malgré ses efforts, ne lui a rien apporté . D'autre part,
 il reproche au parti unique, constitué après les
 indépendances, de n'avoir rien apporté au pays mais de
 servir les intérêts de certains individus :

692. Les soleils des indépendances, p. 21

693. Id. p. 22

694. Ibid. p. 23

695. Ibid. p. 20

" Le secrétaire général et le directeur, tant qu'ils savent dire les louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique, peuvent bien engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul oeil ose ciller dans toute l'Afrique . " (1)

Fama exprime alors son désintéressement complet pour la patrie :

" Il ne lui reste plus qu'à attendre la poignée de riz de la providence d'Allah en priant le Bienfaiteur miséricordieux, parce que tant qu'Allah résidera dans le firmament, même tous conjurés, tous les fils d'esclaves, le parti unique, le chef unique, jamais ils ne réussiront à faire crever Fama de faim . " (1)

Il y a donc détachement du fils et de la patrie, cependant, malgré les propos de Fama, celui-ci ne peut complètement rejeter cette " parenté ", car elle a influencé sa vie et l'empêche d'être véritablement libre.

A la fin du roman, il semble que la patrie, en la personne du Président, veuille se racheter auprès de celui qu'elle a évincé au début des indépendances :

" Ne regrette rien, disait-il, tu seras heureux maintenant (...) . Tu as de l'argent, et tu pourras en avoir beaucoup plus (...) . C'est vrai que tu es mal au point, mais le président a dit que tu pourras aller te retaper partout où tu voudras . Moi à ta place, c'est Vichy que je choisirais . Oui, à Vichy, c'est là où vont les milliardaires (...) . Et puis, tu peux obtenir la situation que tu veux . Moi à ta place, je prendrais la direction d'une coopérative . " (1)

Malgré ce geste tant attendu, Fama refuse tout ce qui lui est proposé comme s'il considérait qu'il est trop tard . Il marque ainsi la rupture complète avec la patrie et la société qui n'a rien fait pour lui :

⁶⁹⁶. Ibid. p. 23

⁶⁹⁷. Ibid. p. 24

⁶⁹⁸. Ibid. p.183

" Pourquoi voulait-il partir ? Pourquoi tant d'écoeurement l'étreignait à la seule penser de rester, de revivre dans la capitale comme si c'était manger de la vomissure ? (...)

Fama voulait partir, parce qu'il savait que personne ne voulait de lui dans la capitale, que personne ne l'aimait . " (1)

Dans Monnè, outrages et défis, du même auteur et de vingt deux ans postérieur, ce n'est pas l'image du père qui est négative mais celle du fils . Contrairement à l'image traditionnelle qui apparaît dans la littérature d'Afrique sub-saharienne, c'est le fils qui trahit le père à la fin de l'époque coloniale dans les circonstances du vote des députés locaux . Il accepte de s'allier à "l'ennemi" et d'évincer son géniteur de son rôle . Observons comment le vieux roi Djigui reçoit cette nouvelle :

" Les nazaréens l'avaient frappé avec la complicité de son fils Béma . La blessure de Djigui provenait d'une possession de Djigui . On n'appelle pas au secours quand le couteau qu'on porte à sa ceinture vous transperce la cuisse : en silence, on couvre sa plaie avec sa main . Le pus de l'abcès qui vous pousse à la gorge inévitablement vous descend dans le ventre, et la seule blessure qui ne ferme jamais est celle que vous laissez la morsure du crocodile issu et sorti de votre propre urine . " (1)

Le père semble accepter cette trahison avec philosophie: aucune violence n'est exprimée envers le fils indigne . Malgré cette relation négative, le roman reste toutefois positif sur les relations du père et du fils dans la mesure où un certain respect envers la figure paternelle est exprimé parallèlement . Le devoir filial est transmis par Moussokoro, la mère de Béma qui rappelle à son fils

⁶⁹⁹. Ibid. p. 191

⁷⁰⁰. Monnè, outrages et défis, p. 129

pourtant à demi-révolté toute la déférence qu'il doit à son père :

" -- Il manquera toujours à tes tentatives, la force que seules les bénédictions et les sacrifices paternels peuvent donner à nos projets . Ce que tu fais est précaire, seuls les sacrifices et les bénédictions paternels assurent la pérennité à nos oeuvres . " (1)

Ce passage rappelle les propos de T. Ben Jelloun, ce qui crée une convergence sur le respect qui doit être dû à la figure du père . La comparaison accentue également la violence observée plus haut dans les deux romans maghrébins qui ne laissent aucune chance au père .

L'image du père apparaît donc comme une dominante primordiale des textes du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne . Cependant, si les écrivains s'accordent sur l'omniprésence de ce personnage, les divergences sont nombreuses . Les romans d'Afrique subsaharienne, en général, proposent une image positive du père qui est le plus souvent sacralisé et respecté . Lorsqu'il arrive qu'une relation ne soit pas positive, la responsabilité en incombe aux fils et non aux pères, comme nous l'avons observé dans Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma . Il semble que cet auteur veuille innover dans la mesure où dans son premier roman, Les soleils des indépendances, il décrit une rupture entre la patrie, qui symbolise la paternité, et le héros . C'est donc une manière détournée d'introduire une rupture entre le père et le fils .

⁷⁰¹. Id. p. 264

Les romans du Maghreb sont, au contraire, partagés sur la question . En effet, les écrivains, dans leurs premiers écrits, principalement R. Boudjedra et D. Chraïbi, expriment une révolte contre l'image du père qui ne joue pas son rôle. Cette colère est très violente . Nous associons cette virulence au jeune âge des auteurs, et à leur adolescence qui n'était pas loin, d'autant plus que dans leurs romans ultérieurs, leur hostilité semble s'être calmée : ils ne sont plus aussi violents envers l'image du père et expriment même une certaine tendresse.

T Ben Jelloun souligne ce fait dans un entretien accordé au journal " Jeune Afrique " . Il dit, en effet, en parlant de Kateb Yacine, le fameux écrivain algérien :

" Kateb a une forme de rébellion que je n'ai pas . C'est un écrivain qui est toujours en colère . Moi non, en tout cas, je me suis calmé . Il m'arrive de dire des choses violentes mais je les dis avec moins de force et plus de sérénité . " (1)

Ainsi T. Ben Jelloun reconnaît une évolution dans son expression littéraire comme nous l'avons constatée en ce qui concerne R. Boudjedra et D. Chraïbi . Dans les autres romans, après l'attitude violente devenue indulgente, une troisième attitude apparaît, les auteurs restent neutres et n'expriment aucun sentiment particulier lorsqu'ils abordent ce thème comme nous avons pu le constater dans le roman d'A. Djébar .

Dans toute cette littérature maghrébine, le père n'apparaît, à aucun moment, comme un guide victorieux .

⁷⁰². Le matin du Sahara, 24 Septembre 1987

Le père est soit critiqué, soit montré sans aucune particularité .

Les romans d'Afrique sub-saharienne et du Maghreb cautionnent une littérature de dénonciation en traitant de thèmes primordiaux pour leurs sociétés respectives, thèmes que nous avons déjà observés précédemment lors de l'étude de la religion et de l'image du père . T. Ben Jelloun précise à ce sujet le rôle de l'écrivain africain ou maghrébin, en relation avec son peuple :

" C'est cela la différence entre les Occidentaux et nous . Nous on ne peut pas se permettre d'écrire n'importe quoi, de cultiver une subjectivité totale . On est obligé de répondre à un public tyrannique "

Il ajoute ensuite :

" Je peux écrire ce que je veux mais en même temps je sais qu'on me demandera des comptes . A moi d'écrire aussi des choses que ce public n'a pas l'habitude d'entendre et qui le concernent . C'est ça mon travail . " (1)

Un des sujets communs aux textes de notre corpus est l'image féminine . Cela est en relation avec le fait que la condition de la femme reste, dans toutes les sociétés un point fort . Elle a souvent été l'objet de descriptions dans des textes littéraires et nous-même y avons consacré deux de nos travaux: " La femme musulmane dans le roman colonial de la fin du XIX ème siècle ", et " Convergence et divergence de l'image féminine dans la littérature africaine et maghrébine" . Comme nous

⁷⁰³. Le matin du Sahara, 24 Septembre 1987

l'avions déjà observé dans ces différents travaux, l'importance du thème de la féminité est accentuée, dans les littératures dont nous traitons, par le facteur religieux qui donne le sentiment aux occidentaux que la condition de la femme est bafouée dans le monde islamique.

Il est clair que notre analyse du traitement romanesque de la condition féminine est liée aux études précédentes exposées dans notre travail, ce qui nous amènera à reconsidérer les thèmes religieux et la figure paternelle en fonction de la condition de la femme . De plus, nous serons amenée à approfondir le lien qui unit dans leur représentation littéraire ces différents thèmes: la sexualité .

3.3. Du profil féminin .

Tous les textes dont nous nous proposons l'étude, traitent de la condition de la femme . Certains ont particulièrement peu développé ce sujet comme Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar, La civilisation, ma mère!... de D. Chraïbi . Ces romans ont la particularité de ne pas développer la question sexuelle . Le même facteur apparaît dans L'aventure ambiguë de C. H. Kane, dans lequel l'image féminine a-typique, et non ramenée à la présence charnelle, n'est pas au centre de la

narration mais propose une figure caractéristique de la femme-chef au travers de La Grande Royale . Au contraire C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala apporte un éclairage cru propre aux tensions de la vie urbaine actuelle .

Nos différents textes permettent de cerner une description de la condition de la femme dans chaque société et à des époques différentes . Aussi nous proposons-nous, dans un premier temps, d'exposer, à partir de chacun des romans, comment est perçue et représentée la condition de la femme dans les sociétés du Maghreb et d'Afrique sub-saharienne .

3.3.1. De la condition de la femme .

Les romans retenus, bien que présentant des civilisations différentes, celles du Maghreb et de l'Afrique sub-saharienne, ont en commun de situer l'action narrée dans le même contexte religieux : l'Islam. Cette religion régit habituellement la condition de la femme, ce qui aurait dû conduire à une similitude de l'image féminine . Pourtant chacune de ces sociétés présente une figure féminine ayant des divergences avec celle proposée dans le Coran .

3.3.1.1. Quelles femmes ?

Les femmes dont les portraits apparaissent dans la littérature d'Afrique sub-saharienne, sont, pour la plupart, les partenaires sexuelles des héros : Salimata et Mariam, dans Les soleils des indépendances, sont les épouses de Fama. Amiatou et Mayalan constituent les relations féminines de Bohi Di, dans Le cercle des tropiques . Il épousera par la suite une autre femme qui n'est pas nommée . Dans Monnè, outrages et défis, le roi Djigui a de nombreuses épouses mais seule Moussokoro est désignée, car elle est celle qui a un rôle dans l'histoire relatée, elle sort donc de l'anonymat . D'autres personnages féminins sont cependant mis en scène tel que Mariam, qui représente la prostituée dont un Français veut faire son épouse . Seul L'aventure ambiguë propose une femme qui n'a pas de relations sexuelles avec le héros . Dans ce roman, une seule femme symbolise toutes ses consœurs : La Grande Royale .

D'autres personnages secondaires féminins sont révélés par les récits . A. Fantouré les présente, dans son texte, au travers d'une communauté dans laquelle Bohi Di rencontre principalement des femmes . C. Beyala développe différentes images de la femme au travers d'Ateba, Ada, Betty, Lucie, Irène et une panoplie de femmes qui ne sont pas nommées et qui gravitent autour des personnages masculins de séducteurs.

Au contraire, dans les romans maghrébins, la femme tient de préférence le rôle de mère . C'est le cas dans

les deux textes de D. Chraïbi, de R. Boudjedra, de T. Ben Jelloun . Les personnages secondaires représentent la ou les tante(s), les soeurs ou les cousines dans Le passé simple et La répudiation . Dans Les enfants du nouveau monde, ce sont différentes figures féminines qui apparaissent mais dont les principales sont Chérifa et Lila . Enfin la narratrice est une femme dans La nuit sacrée, qui présente également la femme traditionnelle au travers de l'Assise et des soeurs .

Nous soulignerons que le personnage féminin est nommé dans la littérature sub-saharienne alors qu'il reste anonyme dans les textes du Maghreb, sauf dans Les enfants du nouveau monde d'Assia Djébar, du fait des nombreux personnages féminins qui participent à ce récit . Ce facteur apparaîtra comme caractéristique lors de l'étude de la condition de la femme dans les deux sociétés . T. Ben Jelloun indique à ce propos qu'il n'a pas nommé l'héroïne de La nuit sacrée car ainsi il " l'aurait enfermée " (1) dans une certaine image.

Toutes ces femmes, sauf les personnages de C. Beyala, sont des musulmanes . Observons la définition que propose Juliette Minces de la condition de la femme dans la religion musulmane :

" Ainsi ce qui caractérise la femme dans l'Islam, c'est d'une part son statut de mineure, d'autre part son rôle limité à la famille exclusivement, en tant que reproductrice, éducatrice, c'est-à-dire gardienne de traditions ... " (1)

704. Le matin du Sahara, 24 Septembre 1987

705. V. Minces La femme voilée, Paris, Calmann-Lévy, 1990, p. 26,

Nous confronterons cette définition aux textes que nous nous proposons d'analyser afin de déterminer si elle correspond à celle que présentent les différents auteurs.

3.3.1.2. La description de la femme .

La femme musulmane est le plus souvent évoquée d'une façon stéréotypée, couverte d'un voile qu'elle porte dans tous les lieux où elle peut rencontrer l'homme : la rue, domaine par excellence de l'homme, mais également dans les maisons où les hommes et les femmes ne peuvent pas se réunir, ce qui crée une ségrégation des sexes . Cet aspect est longuement développé dans les textes du Maghreb, tandis qu'il n'est pratiquement pas apparent dans les romans sub-sahariens, bien qu'ils décrivent des sociétés musulmanes . Cette distinction concerne également d'autres facteurs comme la description physique de la femme, particulièrement lorsqu'il s'agit de son corps.

La non-ségrégation des sexes s'exprime dans les textes sub-sahariens par une description précise et détaillée des femmes aussi bien que des hommes . Dans Les soleils des indépendances, dès les premières pages, Fama, un des protagonistes du récit, dépeint lui-même Salimata:

" Salimata ! Il claqua la langue . Salimata, une femme sans limite dans la bonté du coeur, les douceurs des nuits et les caresses, une vraie tourterelle; fesses rondes et basses, dos, seins, hanches et bas-ventre lisses et infinis sous les

doigts, et toujours une senteur de goyave verte . "
(1)

L'époux n'a aucune pudeur à détailler le corps de sa femme en évoquant particulièrement les seins et les cuisses qui sont les éléments caractéristiques de l'image féminine . Nous retrouvons les mêmes critères dans la première description de Mariam qui est directement assumée par l'auteur :

" Rien ne descendait, rien ne dépassait le bout des cils, les bouts de lèvres . Les cheveux non tressés comme le veut la coutume, en broussailles comme chez une folle, apportaient beaucoup de malignité à ses yeux brillants de lièvre . Le visage luisait, la poitrine aussi et les seins serrés dans le pagne indigo rebondissaient, ramassés et durs comme chez une petite jeune fille . Les cuisses et les fesses se répandaient infinies et ondulantes sous le pagne . "
(1)

Ce type de portrait, montrant les aspects extérieurs caractéristiques de la femme, se retrouve dans Le cercle des tropiques et Monnè, outrages et défis . Dans ces deux romans, la peinture de la femme est souvent liée à la scène amoureuse que nous observerons par la suite .

Dans Monnè, outrages et défis, est faite la description de Mariam, une femme qu'un Français désire épouser :

" Mariam était une femme : la vie est toujours facile pour celles qui ont tous les dons des femmes . Des boubous transparents, des poignets et des chevilles d'une finesse ! On la regardait sans se rassasier et sans d'ailleurs en trouver les raisons, il lui manquait les canons de la grande beauté (...) . Mariam était généreuse en sourires, ses paroles désaltéraient comme du lait frais . Les bagues des orteils et les plantes de pieds violacées par le

⁷⁰⁶. Les soleils des indépendances, p. 26

⁷⁰⁷. Id. p. 133

henné donnaient à ses pagnes un charme envoûtant . "
(1)

Ce portrait diffère des précédents par le fait qu'il ne s'attache pas aux éléments caractéristiques de la beauté féminine mais il montre comment une femme a su tirer partie, à la fois, du vêtement et des produits de beauté. Cette page met l'accent sur le pouvoir de séduction de celle que l'Islam condamne ailleurs à la discrétion .

Les différentes images de la femme, qui apparaissent dans la littérature sub-saharienne, sont pratiquement inexistantes dans la littérature d'Afrique du Nord bien que l'apparence physique des femmes ait été un facteur de la littérature coloniale et exotique : comme les femmes étaient invisibles pour les hommes, l'imagination pouvait se développer dans tous les sens .

Au contraire, en général, le narrateur maghrébin indique la présence ou l'existence de la femme, sans qu'aucun trait physique ne soit transmis . Seul le portrait de Zahra, dans La nuit sacrée, se rapproche des descriptions observées précédemment . Cependant ce portrait a une fonction dans la narration, dans la mesure où le Consul aveugle se trouve dans une maison close où il a besoin qu'une tierce personne lui décrive les jeunes femmes afin qu'il puisse choisir celle qu'il désire pour partager sa nuit . Cette description reste pleine de discrétion puisqu'elle ne reflète pas un regard étranger mais celui de la jeune femme elle-même qui se décrit .

⁷⁰⁸. Monnè, outrages et défis, p. 249

Les parties intimes de la femmes sont évoquées sans qu'aucun sentiment n'apparaisse :

" __ Elle est très mince, brune, avec de tout petit seins, la taille fine, les cheveux courts, les fesses équilibrées, les lèvres charnues ... " (1)

Les portraits physiques des héroïnes existent parfois . Bien qu'ils ne soient pas nombreux, nous en découvrons certains, dans Les enfants du nouveau monde, dont le portrait de Chérifa . Celui-ci s'insère dans le cours du récit et le narrateur l'utilise pour appuyer sa déclaration concernant la beauté de la jeune femme :

" C'est vrai à vingt-neuf ans, elle garde intacte sa réputation d'être des femmes de la ville, la plus belle . Un teint pur ; des cheveux qui tombent, rivière noire, jusqu'à la ceinture ; des yeux longs au regard un peu lent -- qui n'hésite pas, qui se pose sur les autres, les oublie, rêve, qui s'absente ... qui envoûterait ; sa taille surtout, un port qui suscitait chez les vieilles, dans les fêtes où elles la regardaient s'avancer, tant de métaphores à l'orientale, improvisations murmurées qui se perdaient dans le bruit (" Une gazelle qui court sur le sable ", " un coursier qui serait un ange de ciel déguisé", " une caille qui frémit de pudeur sur une branche" etc...) ... " (1)

Cette description, bien qu'elle évoque des traits typiquement féminins, reste pudique puisqu'elle rappelle uniquement des éléments chargés de symbole et de sensualité, tels que la chevelure, les yeux, la démarche. Tahar Ben Jelloun fait d'ailleurs une remarque à ce sujet dans un entretien qu'il accorda au journal marocain Al Maghrib le 23 Décembre 1987 :

" Je ne sais pas si c'est de la censure ou de l'auto-censure, mais dans cette littérature que je lis aujourd'hui, le corps n'existe pas . Je ne prétends

⁷⁰⁹. La nuit sacrée, p. 126

⁷¹⁰. Les enfants du nouveau monde, p. 21

pas tout lire, mais dans ce que je lis le corps est absent . Le corps y est une parenthèse . Quand on décrit une femme on parle de ses yeux, on parle de sa chevelure, mais on ne parle pas de ses seins, ni de son c., comme si la femme n'était pas sexuée . Et c'est la même chose dans les autres domaines d'expression dans le monde arabe, le cinéma, la télévision et le théâtre où on traite des problèmes sociaux ou alors des histoires d'amour complètement photo-roman où le corps n'existe pas . Alors que nous sommes l'une des sociétés les plus sexualisées les plus engagées dans le corps . "

Le romancier revendique ainsi le droit de présenter le personnage féminin dans sa séduction physique .

Le même genre de portrait suggestif apparaît dans L'aventure ambiguë lorsque Samba Diallo rencontre, pour la première fois, l'Européenne Adèle :

" Devant lui souriante se tenait une jeune fille . Samba Diallo ne bougea pas malgré l'invite, comme fasciné par l'apparition . Elle était grande et bien prise dans un jersey serré, dont la couleur noire rehaussait le teint chaud de soleil couchant du cou, du visage et des bras . Une masse pesante de cheveux noirs auréolait la tête et descendait en un pan lourd jusqu'aux épaules, où il se confondait, à ne plus s'en distinguer, avec le noir brillant du jersey . Le cou était gracile sans être mince et sa sveltesse soulignait le poids d'une gorge ferme . Sur le soleil rouge du visage éclatait le jais des yeux immenses, le reflet tour à tour retenu et offert du sourire timide . " (1)

Nous retrouvons, dans ce portrait, l'évocation de détails représentatifs de la femme et qui laissent l'imagination se développer par l'aspect sensuel qui s'en dégage . Il semble que les peintures, représentée par A. Djébar et C. H. Kane, donnent une image classique de la description de la femme, dans laquelle l'imagination a une large place, par exemple par l'emploi du terme " gorge " au lieu de

⁷¹¹. L'aventure ambiguë, p. 158

"sein", qui introduit une distance littéraire favorable au rêve .

Dans d'autres romans, les traits féminins sont relégués au deuxième plan et sont retenus de préférence ceux qui caractérisent la fonction sociale attribuée au personnage . Une description de "l'Assise" est faite dans La nuit sacrée. Mais beaucoup plus qu'un portrait physique, c'est la caractérisation du personnage au travers de sa fonction qui nous est communiquée . Cela devient donc une caricature de la personne :

" Brune, forte, avec un fessier impressionnant -- d'où son nom l'Assise --, elle n'avait pas d'âge . Un visage à la peau lisse, mate . Sa corpulence n'était pas un handicap mais un atout pour le métier qu'elle exerçait . L'Assise au hammam occupe un poste stratégique envié par les Renseignements généraux . Elle sait tout, connaît toutes les familles du quartier, intervient parfois dans les intrigues des uns et des autres, favorise des mariages, arrange des rencontres..." (1)

La nuit sacrée est l'un des derniers romans de T. Ben Jelloun, le septième exactement , ce qui explique certainement une évolution dans l'expression du personnage féminin .

Ce même caractère fonctionnel apparaît dans la description de La Grande Royale dans L'aventure ambiguë . En effet, le portrait tracé correspond beaucoup plus à la fonction de cette femme qu'à son physique :

" La Grande Royale, qui pouvait bien avoir un mètre quatre-vingts, n'avait rien perdu de sa prestance malgré son âge . La voilette de gaze blanche épousait l'ovale d'un visage aux contours pleins . La première fois qu'il l'avait vue, Samba Diallo avait été fasciné par ce

⁷¹². La nuit sacrée, p. 69

visage, qui était comme une page vivante de l'histoire du pays des Diallobé . Tout ce que le pays compte de tradition épique s'y lisait . Les traits étaient tout en longueur, dans l'axe d'un nez légèrement busqué . La bouche était grande et forte sans exagération . Un regard extraordinairement lumineux répandait sur cette figure un éclat impérieux . Tout le reste disparaissait sous la gaze qui, davantage qu'une coiffure prenait ici une signification de symbole . " (1)

Tout contribue, dans ce passage, à affirmer la prépondérance du personnage .

Ainsi tout en décrivant, ou en ne décrivant pas leurs personnages féminins, les différents narrateurs trahissent la représentation de la femme dans les différentes sociétés. En effet, il apparaît qu'en Afrique sub-saharienne, la femme est vue par l'homme, au contraire, au Maghreb, la femme reste dans le lieu clos de la maison ; lorsqu'elle le quitte c'est voilée, aussi n'est-elle jamais vue par des personnes étrangères .

L'absence de descriptions physiques, dans les romans, peut s'expliquer par le caractère relationnel du héros avec les femmes . En effet, dans les romans sub-sahariens, les femmes sont décrites comme des partenaires sexuelles alors que dans les textes maghrébins, les liens du sang sont plus fréquents: le héros ne peut voir librement que sa mère, ses soeurs ou ses tantes . Toutes les autres représentantes du sexe féminin sont voilées lorsqu'elles apparaissent devant lui .

Passée l'évocation physique dont nous avons dit le caractère succinct, le portrait moral reste plus ou moins conventionnel . Le facteur principal qui se retrouve dans

713. L'aventure ambiguë, p. 31

chacun des personnages féminins maghrébins, est une certaine soumission vis-à-vis de la décision de l'homme . Rachid Boudjedra souligne particulièrement cette sujétion apparente lorsqu'elle correspond à un événement important comme la répudiation de la mère . En effet, tout en décrivant la scène de la répudiation, le narrateur montre la soumission de la femme et en même temps donne son sentiment . La résignation se traduit par le silence : "Aucune révolte ! Aucune soumission ! Elle se tait et n'ose pas dire qu'elle est d'accord " (1) . Mais la soumission n'est qu'apparente dans la mesure où la femme, en elle-même, éprouve une certaine révolte, bien qu'elle n'arrive pas à l'extérioriser devant l'homme :

" Ma hésite . Une gêne ... La banalité des mots qu'elle va prononcer . Elle ne sait pas se décider. Et les phantasmes ! Surtout pas d'insolence pour ne pas rebuter les ancêtres . Se taire ... Les mots se forment puis se désagrègent au niveau de la gorge sèche . Ma préfère desservir la table . " (1)

Cette soumission est qualifiée par l'enfant puis le fils de " lâcheté " (1) elle est soulignée par la remarque suivante : " Ma, quoique fraîchement répudiée, reste soucieuse du bien-être de Si Zoubir " (1) . C'est donc une autre manière d'obéir au mari . D. Chraïbi exprime également cette résignation dans Le passé simple, dans une description plus concise du personnage maternel :

" Elle souscrivait à toutes les catastrophes éventuelles . Qu'était-elle sinon une femme dont le Seigneur pourra cadenasser les cuisses et sur laquelle il avait droit de vie et de mort ? Elle

714. La répudiation, p. 33

715. *Id.* p. 34

716. *Ibid.* p. 33

717. *Ibid.* p. 35

avait toujours habité des maisons à portes barricadées et fenêtres grillagées . Des terrasses, il n'y avait que le ciel à voir -- et les minarets, symboles . (...) Oui, ma mère était ainsi, faible, soumise, passive ... " (1)

Cependant cette soumission n'est pas observée dans tous les romans, il apparaît certains cas dans lesquels les femmes qui sont évoquées, résistent . Cela est clairement montré dans Les enfants du nouveau monde au travers du personnage de Chérifa, qui, au début du roman, s'insurge contre son premier mari en lui refusant un enfant, donc en gardant sa liberté :

" -- Un enfant de toi suppliait-il .
 -- Non ! -- Chérifa hésita -- non, je ne me soignerai pas !
 -- Tu te soigneras, c'est à présent un ordre .
 -- Non ! Dieu ne m'a pas donné d'enfants . Je n'en veux pas ! " (1)

Chérifa a certainement pu accomplir cette action car elle n'avait aucun enfant . En effet, l'homme soumet la femme par ses enfants : ils deviennent les otages auxquels la mère sacrifie tout car ils sont sa seule garantie pour l'avenir . Par eux, elle continue à mener la même vie, même si elle n'est plus en accord avec leur père . Dans le cas contraire elle se retrouve à la rue . Chérifa n'a rien à perdre : elle peut se permettre de se dresser contre l'homme . Cette attitude reste exceptionnellement décrite .

Chacun des textes retenus dépeint également le rôle de la femme dans les différentes sociétés . En second lieu, cela donne au roman son rôle dans la société .

⁷¹⁸. Le passé simple, p. 44

⁷¹⁹. Les enfants du nouveau monde, p. 24

3.3.1.3. De la fonction de la femme dans la société et dans le roman .

La condition de la femme s'explique par les différentes fonctions qui lui sont attribuées . Dans chaque société qui sert de toile de fond aux romans, la femme décrite est la personne qui s'occupe de la maison et des enfants .

Dans Les soleils des indépendances, Salimata est décrite accomplissant de nombreuses tâches ménagères chaque matin . Elles sont détaillées longuement, ce qui est une manière d'insister sur leur place dans la journée de la femme :

" Un chant de coq éclata dans la cour voisine, premier cri du jour à naître . Salimata se précipita dehors, la lampe à la main ; elle assembla le bois dans le foyer de la cuisine attenante (...) . Le puits s'ouvrait au milieu de la cour, elle s'en alla y tirer deux seaux, les versa dans la marmite . (...) La marmite ronronnait ; Salimata leva la lampe, l'eau chaude pétillait, elle en remplit un seau, le porta derrière la case . (...) La bouillie avait cuit . "

(1)

Toutes les activités domestiques incombent à la femme: même celles qui pourraient être accomplies par l'homme. La description des différentes activités de Salimata se poursuit tout au long du chapitre 3 .

Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, C. Beyala montre que les mêmes tâches sont effectuées quotidiennement par les femmes :

" Vaisselle . Repassage . Repas . La routine, la mort en quelque sorte . Elle a accompli ces gestes sans s'encombrer de mots, suspendue dans une paisible

⁷²⁰. Les soleils des indépendances, p. 37, 38, 41, 44

vacuité . Une matinée sans heures, avec le cinéma d'un autre monde sous les yeux . " (1)

L'habitude est soulignée par l'emploi des monorèmes . La narratrice accentue cette impression de routine par l'expression utilisée pour désigner Betty lorsqu'elle devient comme les autres femmes :

" Et durant ces heures qui précédaient son arrivée, Betty devenait presque une fesse coutumière . Elle lavait, elle nettoyait, elle cuisinait . " (1)

Dans Le cercle des tropiques, il n'est pas donné de détails sur les différentes fonctions domestiques de la femme, mais celle-ci apparaît comme s'occupant de sa famille, particulièrement lors de la préparation des repas : " Je peux faire des courses pour vous et vous préparer le repas, me proposa-t-elle " (1), " Les femmes ne disaient rien elles vauaient à leurs travaux " (1) . Cet aspect du travail domestique n'est pas véritablement évoqué dans ce roman africain dans la mesure où il apparaît comme faisant partie de l'ordre naturel des choses . Cependant on en retrouve la trace dans chacun des romans .

Au contraire, dans la littérature maghrébine, la succession des tâches journalières est mise en valeur comme étant l'occupation principale des femmes, aussi est-elle largement développée, dans les différents récits.

Driss Chraïbi, dans Le passé simple, développe longuement les différentes activités de la mère :

721. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 89

722. Id. p. 106

723. Le cercle des tropiques, p. 54

724. Id. p. 54

" Je la jugeais faible et malhabile . Mangeant, buvant, dormant, excrétant, coïtant . Respectivement les menus établis par le Seigneur, le thé du Seigneur, cinq heures par jour, deux fois par jour et selon la volonté du Seigneur . Dans l'intervalle, elle cuisine, nettoie, balaie, lessive, coud, reprise, s'accommode, tricote, fait le pain, tue les souris et les blattes, moule le blé, le tamise, tient la " comptabilité mentale ", brode des mouchoirs, tape sur un tambourin et danse pieds nus, chasse les mouches . " (1)

Nous pouvons constater que le narrateur n'omet aucune des tâches de la femme . Par cette accumulation, il montre combien les femmes, dans les pays musulmans, bien qu'elles n'aient pas un travail extérieur, sont actives chez elles .

Bien qu'elles ne travaillent pas hors de la maison, elles ont une activité qui parfois fait partie de l'économie du pays . D. Chraïbi accentue cette idée dans La civilisation, ma mère !..., dans lequel il donne l'exemple d'une autre activité : la fabrication de vêtements . Pour ce faire, la mère commence par tondre un mouton, pour obtenir la matière première et finit en cousant les habits . Mais en plus de son activité manuelle, la mère fait preuve d'ingéniosité . En effet, dans ce roman, D. Chraïbi montre comment elle carde la laine avec une ardoise, comment elle fabrique du dentifrice, du rouge à lèvres, comment elle a construit son brasero sur lequel son fils aîné a indiqué : " Made in Casablanca, Morrocco, By Mummy " (1) .

⁷²⁵. Le passé simple, p. 131

⁷²⁶. La civilisation, ma mère !..., p. 41

T. Ben Jelloun, dans Harrouda, son premier roman, souligne également le caractère ingrat de la condition féminine :

" Je consacrais les matinées à la cuisine . Je restais des heures le dos courbé . (...) Par mon travail domestique quotidien, je prouvais ma bonne volonté de femme/épouse . Soumise et résignée, je ne disais rien . Je cuisinais bien . Je rivalisais avec ma mère . Je réussissais les meilleurs plats . Je nourrissais mon homme avec beaucoup d'égards . "

(1)

En général, la femme confère un sens à cette attention qu'elle porte au travail domestique : par lui elle assure pleinement son rôle social .

Dans Les enfants du nouveau monde, l'écrivain féminine, Assia Djebar, donne également toute une vision traditionnelle de la vie de la femme au travers de Chérifa et d'Amna . La première apparaît comme ayant toujours vécu à l'intérieur de la maison et ne connaissant pas le monde extérieur, ni d'autres hommes que son mari . Ce dernier fait est symbolisé par l'événement suivant :

" Hakim traverse vivement la cour, sort . Il n'a même pas pris la peine de tousser, selon son habitude, une toux d'avertissement pour que chérifa, si elle se trouve dans la cour, s'abrite . " (1)

Le second personnage Amna, du fait de sa situation familiale, a une vie différente, toute entière consacrée à ses enfants, il est d'ailleurs indiqué à son sujet :

" Jamais, Amna ne s'est plainte ; quand elle soupire, c'est de fatigue par suite de ses maternités pénibles. " (1)

727. Harrouda, p. 78

728. Les enfants du nouveau monde, p. 59

729. Id.p. 58

Cependant au travers de cette évocation des occupations quotidiennes des femmes, les narrateurs, moins neutres qu'il n'y paraît, transmettent leurs sentiments vis-à-vis de la condition féminine .

En effet, dans La répudiation, les activités ménagères des femmes sont exprimées au travers de phrases pleines de sous-entendus : " L'eau coule de plus belle . On se remet à nettoyer ce que l'on avait déjà astiqué le matin " (1) . Cette phrase contient en elle-même une critique qui est accentuée par la suite du passage : "Occupation vaine, elle ne sert qu'à soulager la chair des picotements morbides des vierges emmurées " (1) . Il semble que le narrateur veuille choquer le lecteur en introduisant des images peu habituelles et qui, à certains égards, sont vulgaires :

" Les sexes dégoulinent de sueur et l'émanation n'en est que plus forte . Travaux quotidiens . L'impatience est fugueuse, mais rien ne survient! La bave s'alourdit dans la bouche des femmes . Fébrilité de la magnificence . (...) Les femmes lavent et se disputent . " (1)

La vulgarité des commentaires s'inscrit dans l'utilisation des images . D'autre part, les propos cités sont également une critique envers la vie des femmes qui, d'après l'auteur, n'a aucun intérêt, puisque simple répétition qui ne mène à rien .

Cependant malgré ces occupations domestiques qui sont le lot de toutes les femmes dans toutes les sociétés, les

⁷³⁰. La répudiation, p. 36

⁷³¹. Id. p. 36

⁷³². Ibid. p. 37

auteurs d'Afrique sub-saharienne présentent une image différente de la femme . En plus des activités quotidiennes de ménage, la femme participe à la gestion du ménage et en même temps à l'expansion économique de son pays .

Dans L'aventure ambiguë, l'image féminine principale est celle de la Grande Royale qui participe à la direction du pays avec son frère . Son action se traduit par un discours qu'elle adresse à tous ses concitoyens au sujet de l'école des Blancs . Tout le monde lui témoigne son respect en l'écoutant :

" La Grande Royale était la soeur aînée du chef des Diallobé . On racontait que, plus que son frère, c'est elle que le pays craignait . Si elle avait cessé ses infatigables randonnées à cheval, le souvenir de sa grande silhouette n'en continuait pas moins de maintenir dans l'obéissance des tribus du Nord, réputées pour leur morgue hautaine . Le chef des Diallobé était de nature plutôt paisible . Là où il préférait en appeler à la compréhension, sa soeur tranchait par voie d'autorité ... " (1)

Cette participation à la vie de la société se retrouve dans les autres romans, mais dans ces cas, beaucoup plus par nécessité . En effet, dans les autres textes, la femme décrite participe à la vie du ménage en travaillant à l'extérieur . C'est le cas de Salimata, qui va sur les marchés pour vendre de la nourriture, le matin et à midi. Cette activité est soulignée par le fait que l'homme ne travaille pas et ne rapporte rien à la maison : Salimata adresse d'ailleurs de nombreuses critiques à Fama : " Et toi? Dis-moi ! Resteras-tu tout le long de ce grand

⁷³³. L'aventure ambiguë, p. 31

soleil dispersé comme ça sur la chaise ? " (1) . Alors qu'elle lance directement des reproches à Fama, les différentes activités de Salimata sont détaillées par le narrateur :

" Un vaurien comme une crotte, vide la nuit comme le jour, pour lequel elle se cassait, se levait au premier chant du coq, préparait et vendait la bouillie pour avoir l'argent pour le nourrir, pour le vêtir, pour le loger, et à midi courir le marché, le plateau, vendre le riz et avoir l'argent pour les sortilèges, les médicaments, les marabouts et les sacrifices qui doivent procurer la virilité et la fécondité ... " (1)

Ces mêmes critiques se retrouvent dans Le cercle des tropiques, alors que Bohi Di se rend dans la concession dans laquelle se trouve son épouse . Voici les propos d'une femme concernant son mari :

" C'est un pauvre type, nous sommes six femmes pour lui seul, il est incapable de nous nourrir . Avec la quinzaine d'enfants qu'il a pondus en nous, il se complaît dans la paresse et dans la crasse . A peine s'il parvient à nous nourrir trois fois par semaine... " (1)

L'activité extérieure de la femme a pour corollaire l'absence de travail de l'homme : celui-ci délègue sa fonction à la femme et ne fait rien . Cette situation est contraire aux principes religieux du Coran qui imposent à l'homme de subvenir aux besoins de son épouse :

" Les hommes ont autorité sur les femmes ... à cause des dépenses qu'ils font pour assurer leur entretien . " (1)

Comme le souligne F. Aït Sabbah,

734. Les soleils des indépendances, p. 55

735. *Id.* p. 34

736. *Ibid.* p. 56

737. Le coran, Sourate IV, "les femmes", verset 34

" Une femme salariée, capable de se prendre économiquement en charge, est une aberration dans un système où la femme est définie comme passive et obéissante parce que économiquement dépendante. Gagner un salaire remet en cause le contrat économique qui fonde la hiérarchie et justifie la suprématie masculine . " (1)

En cassant ce contrat, l'homme a donné à la femme les moyens de se libérer de son autorité . Ainsi, au travers de l'image féminine, les textes africains montrent un nouvel avenir pour les pays africains dont la femme sera le symbole par son activité et son travail . Cette idée est également développée par Calixthe Beyala qui estime que les femmes sont les seules personnes actives dans les sociétés africaines :

" Je dis qu'en Afrique les femmes font tout et ont le pouvoir économique réel . Voyez au Mali, les grandes Mamas qui possèdent un pouvoir . Au Cameroun actuellement, il y a des femmes d'affaires . " (1)

De même, elle conclut un paragraphe de C'est le soleil qui m'a brûlée, concernant l'avenir des différents groupes sociaux, par la phrase suivante, qui en dit long sur les sentiments de l'auteur à ce sujet : " Quant aux femmes, Ateba sait qu'un jour le pays leur appartient " (1) . Cette idée est primordiale dans la littérature africaine: il semble bien que les femmes soient le symbole de l'avenir de l'Afrique . Elles apparaissent comme des êtres actifs, contrairement aux hommes (1) .

738. La femme dans l'inconscient musulman, op. cit. note 522, p. 36

739. Littérature et francophonie, op. cit. note 301, p. 108

740. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 114

741. Cf. Image de la femme noire dans la littérature négro-africaine d'expression française, A. Chemain, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Grenoble, pages 437, 443, 445.

Ainsi la femme d'Afrique sub-saharienne, par son activité à l'extérieur du lieu clos que constitue la maison, montre son véritable visage : elle devient alors un être primordial dans la société . Au contraire, la femme maghrébine n'a aucune activité hors de la maison . L'image qui nous en est transmise est celle de la femme n'ayant aucune initiative personnelle .

Sur ce fond commun général, en Afrique du Nord se détache le septième roman de T. Ben Jelloun . Dans La nuit sacrée, cet auteur montre un rapport renouvelé avec les travaux quotidiens : en effet, bien que dans un premier temps, l'aspect traditionnel de la condition de la femme apparaisse au travers de la mère et des soeurs qui sont au service du père ⁽¹⁾, la relation de Zahra et du Consul est différente ; le Consul apporte une aide à Zahra et n'attend pas toujours d'elle qu'elle fasse tout :

" J'étais plongée dans ces pensées quand j'aperçus le Consul entrer dans la cuisine . Je me levai . De sa main il fit signe de me rasseoir . Je restais figée à ma place . Il préparait un thé à la menthe ... " ⁽¹⁾

C'est une situation peu commune décrite dans la littérature maghrébine de voir l'homme, mais celui-ci est aveugle, entrer dans la cuisine, domaine réservé de la femme, et y accomplir une action, donc évolution sociale suggérée . Pourtant le fait de préparer le thé n'est pas caractéristique car il s'agit souvent d'une occupation

⁷⁴². La nuit sacrée, p. 51

⁷⁴³. Id. p. 78

masculine . On en retrouve la description dans Le passé simple de D. Chraïbi :

" Le père casse le sucre avec le fond d'un verre, broie dans le creux de sa main une poignée de thé vert, effeuille le bouquet de menthe . La vapeur de l'eau versée de la bouilloire en cuivre dans la théière de nickel qu'il lui tend à bout de bras noie la figure de la femme accroupie devant lui . (...) Sans qu'une seule goutte tombe sur le plateau, la théière remplit les verres de très haut . L'homme goûte l'infusion, claque la langue en guise de satisfaction . " (1)

Cette scène typique de la cérémonie du thé au Maroc, montre les domaines réservés de chaque membre de la famille . La femme ne joue ici qu'un rôle secondaire . Toute la gloire revient à l'homme qui, par chacun de ses gestes, montre son habileté et l'habitude de les accomplir .

Tahar Ben Jelloun, dans La nuit sacrée, innove en permettant à la femme d'exprimer une initiative personnelle. Pour ce faire, l'auteur use d'un stratagème: par la volonté de son père, une fille a été élevée comme un garçon, ce qui lui a permis de vivre avec une certaine liberté et d'avoir des activités différentes. Dans ce texte, se manifeste également une certaine égalité avec l'homme qui se traduit par un échange de conversations concernant la religion ce qui n'apparaît dans aucun autre texte . En outre Zahra est engagée par l'Assise pour faire la lecture au Consul, ce qui est déjà un trait particulier puisque la plupart des femmes étaient analphabètes . Cette égalité s'inscrit également dans

⁷⁴⁴. Le passé simple, p. 36

l'alternance des répliques qui n'exprime aucune inégalité sociale ou sexuelle : ce sont des conversations entre deux êtres pensants, dans lesquelles n'interviennent aucun problème de classe sociale ni de sexe .

Tahar Ben Jelloun précise d'ailleurs dans un entretien accordé au journal Jeune Afrique qu'il croit

" que l'espoir de sortir le Maghreb de ses difficultés dépend de leur (les femmes) intelligence. Pas tout de suite, dans quelques générations . " (1)

Malgré un point de convergence entre les deux littératures qui supposent la confiance en la femme, il semble que la femme d'Afrique sub-saharienne soit en avance sur la femme maghrébine . La deuxième phrase de T. Ben Jelloun corrige et contredit en partie la précédente .

Une évolution cependant marque certains romans d'Afrique du Nord . Dans Les enfants du nouveau monde, A. Djébar montre la femme comme faisant un effort pour apporter son aide à l'homme . Cette image passe au travers de Chérifa qui doit affronter le monde extérieur, qu'elle n'a jamais connu, pour prévenir son mari du danger qui le guette dans le contexte de la guerre d'indépendance . La décision de quitter le lieu clos de la maison est difficile à prendre :

" Pour une épouse heureuse vivant au coeur d'une maison d'où elle ne sort pas, selon les traditions, comment prendre, pour la première fois, la décision d'agir ? Comment " agir " ? Mot étrange pour celle qu'emprisonne l'habitude (et cette habitude, la

⁷⁴⁵. Interview accordé à Jeune Afrique et repris par Le Matin du Sahara le 24 Septembre 1987 .

ressentir tel un instinct, comme si toutes les femmes de sa famille, des maisons voisines, des générations précédentes la lui avaient léguée en héritage, sous forme de sagesse impérative) de ne destiner son comportement qu'à un homme, l'époux, le père ou le frère, de n'entrevoir qu'à l'abri de son autorité que dans le miroir de son jugement les mille incidences de la vie . " (1)

Cependant la décision est prise :

" Mais Chérifa n'a plus à s'appuyer sur des mots . Elle a décidé . Immobile, elle vibre pourtant : une flèche au début de sa trajectoire . " (1)

Cette action, menée par la femme, est une manière de s'affirmer en tant qu'être actif et d'être reconnue par l'homme :

" Ce qu'elle cherche, elle n'ose encore le comprendre elle-même, ce n'est pas tant de sauver Youssef (...) que de trouver un chemin nouveau jusqu'à lui : épuisées désormais les routes habituelles de leur confiance mutuelle, de leur sensibilité accordée . " (1)

La femme va donc, par cette action, à la faveur de la guerre, tenter de se rapprocher de son mari, bien que cela ne corresponde pas à la tradition . En effet,

" Quand une femme doit sortir -- elle ne sort que pour aller au bain ou pour des cérémonies exceptionnelles, fêtes ou deuils -- l'époux qui la guide, marche devant elle et la mène ainsi par des chemins détournés jusqu'au lieu fixé . " (1)

Chérifa doit donc fournir un grand effort dans la mesure où elle s'aventure dans un monde qui lui est inconnu et qui, de plus, compte des dangers pour elle, symbolisés par l'homme :

" Chérifa est parvenue enfin au magasin de Youssef après avoir interpellé deux garçons d'une dizaine

746. Les enfants du nouveau monde , p. 97

747. Id. p. 97

748. Ibid. p. 96

749. Ibid. p. 98

d'années qui partaient, cartable sous le bras . Le premier en sifflotant insolemment, l'a prise pour une prostituée et lui a dévidé des obscénités joyeuses . Quelques pas plus loin, le second qu'elle a supplié en haletant, l'a renseignée avec vanité . "

(1)

Ainsi, la femme est, dans la rue, la proie des insultes même des jeunes garçons . Cependant Chérifa avait besoin de cette expérience pour se connaître :

" Peut-être n'est-ce pas lui en vérité, qui l'a poussée, mais un désir sournois de savoir soudain si elle ne peut-être vouée qu'à l'attente dans sa chambre, à la patience et à l'amour . " (1)

Le roman porte donc témoignage d'une évolution possible de la condition décrite, mais de manière encore isolée, fruit de conditions exceptionnelles : la guerre de libération, de 1954 à 1962 .

La littérature d'Afrique sub-saharienne montre beaucoup plus que la littérature maghrébine, l'image de la femme active qui fait vivre son ménage et qui est un élément primordial dans l'économie de son pays . Les textes du Maghreb semblent reproduire une image traditionnelle de la femme, image qui, certes existe encore de nos jours davantage accentuée par la montée de l'intégrisme dans certains pays .

Cependant, si les romans posent bien le problème, tiennent-ils compte des plus récents développements de la situation ? La littérature, si souvent en avance sur l'évolution de la société, est-elle alors en retard sur "l'histoire" ? Il semble que la condition de la femme a

⁷⁵⁰. Ibid. p. 159

⁷⁵¹. Ibid. p. 162

changé dans un certain nombre d'états musulmans : la femme participe à l'économie de son pays et n'étant plus sous la tutelle directe de son mari, parvient, par son travail à l'extérieur, à obtenir une certaine liberté . Toutefois l'augmentation de l'intégrisme est un danger pour la condition de la femme dans la mesure où il donne une mauvaise conscience à celle-ci qui, pour obtenir la paix et la " liberté " de circulation, accepte de se cacher derrière un voile religieux . Celui-ci lui permettra de mener à bien ses activités extérieures mais, c'est en même temps, un moyen de détruire la personnalité et l'individualité de la femme : elle ne doit pas se distinguer des autres sous peine de représailles . D'autre part cette condition implique un manque de confiance envers la femme .

L'intérêt sociologique du récit s'enrichit d'un intérêt psychologique .

3.3.1.4. Des sentiments des hommes vis-à-vis des femmes .

Les textes qui composent notre corpus sont pour la plupart des écrits d'hommes, dans lesquels ceux-ci donnent leurs sentiments vis-à-vis des femmes . Il apparaît tout d'abord une certaine admiration à l'égard de la gent féminine . Celle-ci se manifeste autant dans les romans africains que maghrébins .

3.3.1.4.1. L'admiration .

Les textes d'Afrique sub-saharienne sont particulièrement représentatifs de cette admiration portée aux femmes . Dans L'aventure ambiguë, la description de la Grande Royale reproduit cet émerveillement par l'image positive qui en est donnée . En effet, dès la première phrase de description de La Grande Royale, tout ce qui aurait pu paraître négatif, est rendu positif par un simple détail indiqué en fin de proposition : " On la nommait la Grande Royale . Elle avait soixante ans et on lui eût donné quarante à peine " (1) . Ce portrait se développe de façon originale de par l'interaction qui est faite entre la personne physique et le rôle de La Grande Royale dans la société Diallobé . Il semble bien que cette femme ait réussi à charmer tout son peuple qui lui exprime son attachement par le respect qu'il lui témoigne :

" Elle avait pacifié le Nord par sa fermeté . Son prestige avait maintenu dans l'obéissance les tribus subjuguées par sa personnalité extraordinaire . C'est le Nord qui l'avait surnommée la Grande Royale . " (1)

L'admiration portée à la Grande Royale n'est pas explicitement énoncée .

Dans Les soleils des indépendances, l'amour de Fama pour Salimata s'exprime par un émerveillement de l'époux pour sa femme . Ce sentiment se manifeste en ouverture et en fermeture du roman . Une large partie du chapitre 2

⁷⁵². L'aventure ambiguë, p. 30

⁷⁵³. Id. p. 32

lui est consacrée et la tendresse est symbolisée par une expression très imagée qui permet de percevoir les sentiments de Fama :

" Salimata ! Il claqua la langue . Salimata, une femme sans limite dans la bonté du coeur, les douceurs des nuits et des caresses, une vraie tourterelle . " (1)

L'évocation de ce sentiment se renouvelle également à la fin du roman alors que Fama pense que sa mort est proche:

" Au fond il était heureux de finir . Il regrettait très peu de choses et parmi celle-ci il y avait Salimata . Fama s'était toujours dit que quelques instants avant de mourir, il aurait convoqué Salimata, l'aurait priée de pardonner les années de malheur qu'il lui avait fait vivre . (...) Alors Allah pouvait prévoir pour Salimata une place de repos dans son paradis éternel . Elle avait fait son devoir plus que son devoir . Elle avait souffert pour les autres et pour Fama, sans le bénéfice et la récompense d'Allah . " (1)

Ainsi Fama montre le respect qu'il a pour sa femme . Celui-ci va même jusqu'à accepter qu'elle soit heureuse sans lui :

" Pour la première fois de sa vie Salimata supportait un autre homme . Peut-être l'aimait-elle . Peut-être allait-elle avoir un enfant . Peut-être était-elle heureuse . Fama le souhaitait.(...) Elle méritait quelques jours de bonheur . Salimata, sois heureuse, sans repentir, et chante chaque matin, en pilant, comme tu aimes le faire, quand tu es vraiment heureuse, cet air de tam-tam ... " (1)

L'admiration vis-à-vis du personnage de Salimata est ici accentuée par le fait qu'en perdant sa femme, Fama perd également sa raison de vivre, mais il l'accepte par amour pour elle, semble-t-il .

754. Les soleils des indépendances, p.26

755. *Id.* p. 177

756. *Ibid.* p. 192

Dans ces deux premiers textes, l'admiration était justifiée par le rôle de la femme, dans les autres romans d'Afrique sub-saharienne, c'est principalement l'apparence physique qui crée cette attention portée à la femme . Dans Monnè, outrages et défis, et dans Le cercle des tropiques, les femmes décrites sont les compagnes des héros et ceux-ci les aiment, ce qui facilite l'expression de cette admiration.

D'autre part dans un roman dont l'auteur est féminin, C'est le soleil qui m'a brûlée, C. Beyala montre l'amour qu'elle a pour ses soeurs par des lettres que son héroïne adresse aux femmes . Ces lettres montrent combien Ateba, et au travers d'elle C. Beyala, admire les femmes :

" Femme . Tu combles mon besoin d'amour . A toi seule, je peux dire certaines choses, n'être plus moi, me fondre en toi, car je te les dis mieux à toi qu'à moi-même . J'aime à t'imaginer à mes côtés, guidant mes pas et mes rêves, mes désirs enfouis dans le désert de ce monde incohérent . Quelquefois, je te vois, ta coiffure, ton visage avili par des sollicitations quotidiennes et par de menus bassesses et tes déhanchements souples (...) mon amour pour toi se fait plus serein . " (1)

Nous remarquerons que là aussi l'aspect physique est important dans l'admiration portée aux femmes . C. Beyala souligne, dans un entretien, au sujet de ces lettres, qu'elle

" avai(t) envie de parler à quelqu'un ; non pour (se) sentir plus à l'aise, mais il (lui) semblait que la personne à qui (elle) adressai(t) la lettre se sentirait plus concernée, serait plus touchée . " (1)

⁷⁵⁷. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 56

⁷⁵⁸. Littérature et Francophonie, op. cit. note 301, p. 106,

En adressant ainsi des lettres aux femmes, C. Beyala renouvelle le récit .

Certains textes du Maghreb montrent également un émerveillement pour la femme . Il se traduit par une prédominance de l'action du personnage féminin dans le roman. C'est le cas dans le livre écrit par une femme, Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar aussi bien que dans La civilisation, ma mère !... de l'auteur masculin, D. Chraïbi. Ces deux romans ont pour thème central l'image de la femme et en soulignent les bons côtés : cette estime se traduit par le désir de montrer que la femme peut être différente de sa représentation traditionnelle .

Dans ces deux romans est mise en valeur l'évolution de la femme . Dans Les enfants du nouveau monde cette métamorphose est symbolisée par plusieurs individus : de Chérifa, la femme traditionnelle, à Hassiba, la femme qui prend part à la révolution, en passant par Lila qui participe des deux groupes et qui constitue donc une transition entre la femme traditionnelle et la femme qui s'intègre complètement dans la vie publique .

Dans La civilisation, ma mère !..., la transformation de la femme mise en scène est plus flagrante dans la mesure où elle s'exprime au travers d'un même personnage féminin : deux jeunes garçons décident de libérer leur mère " colonisée " par la tradition et de la faire entrer dans le monde moderne . L'admiration est ici justifiée par la manière dont la femme va s'introduire dans la modernité en ne conservant du passé que ce qui lui est

nécessaire, à l'exemple de la cuisinière refusée au profit du brasero ; du fer à repasser qu'elle continue à utiliser comme les anciens fers à repasser . Toutes ces anecdotes montrent le respect des fils pour leur mère .

Dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun, cette admiration se traduit par la prise de parole de la femme dans le texte écrit . Alors qu'elle n'a jamais eu l'occasion de parler et donc de se découvrir en public, dans la société, cet auteur accorde, dans ses textes, cette possibilité à la femme . Tout d'abord dans Harrouda où la mère se raconte dans un chapitre qui lui est consacré : "Entretiens avec ma mère " . Voici comment le narrateur l'introduit :

" J'ai lu les détours d'un silence dans l'abîme d'une mère que la fatalité avait habitée . Au lieu de nous parler, elle nous portait sur son dos et murmurait l'amour de Dieu .

Plus tard la prise de parole . " (1)

En faisant parler la femme à la première personne, T. Ben Jelloun montre la confiance qu'il lui accorde, confiance qu'il lui renouvellera dans La nuit sacrée où elle est le personnage central qui dirige les autres êtres et qui raconte toujours son histoire en qualité de "je" .

Cet exemple est d'autant plus extraordinaire que la femme musulmane ne possède que très rarement l'écriture . Nous remarquerons d'ailleurs qu'à part Assia Djebar, des écrivaines ne font pas partie de notre corpus . Cela s'explique tout d'abord par un facteur essentiel, l'analphabétisation de la femme musulmane :

⁷⁵⁹. Harrouda, p. 65

" les femmes arabes sont les plus analphabètes du monde en pourcentage et sont toujours moins instruites que les hommes " (1)

Il est à noter que même lorsqu'elles ont appris à lire et à écrire, les femmes musulmanes ne s'expriment pas par l'écriture . Ghita El Khayat-Bennai explique cela par des raisons sociales :

" Une laborieuse édification autour de la personne féminine a toujours empêché l'expression de son corps et a ainsi amené son annihilation pure et simple .
(...)

Le deuxième mutisme est social : la femme "comme il faut " ne parle pas, ne s'exprime pas, n'exprime pas sa pensée, ne gesticule pas, n'inscrit pas sa pensée à côté de celle des hommes.

Enfin, la femme de Bien n'écrit pas car à la suite des autres phénomènes, l'écriture est expression, exhibitionnisme, exaltation de la pensée, exclamation sur soi et sur les autres . " (1)

La place de l'écriture dans l'avenir des femmes est très importante dans la mesure où par elle la femme va prendre conscience de sa personnalité ce qui lui permettra de sortir des quatre murs de sa maison qui constituent son horizon et d'autre part l'écriture permettra d'échapper à cette vie qui a été façonnée par la tradition . T. Ben Jelloun est le seul de nos auteurs qui a accompli ce grand pas de donner la parole à la femme . Les autres écrivains, bien qu'ils mettent la femme au centre de leurs intérêts, ne lui ont pas accordé la possibilité de s'exprimer directement . D'ailleurs T. Ben Jelloun reconnaît l'innovation de son geste puisqu'il précise à la fin d'Harrouda en 1973 :

⁷⁶⁰. G. El Khayat-Bennai, Le monde arabe au féminin, op. cit. note 580, p. 308

⁷⁶¹. Id. p. 307

" Il fallait *dire* la parole dans (à) une société qui *ne veut pas l'entendre, nie son existence* quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre .

Cette prise de parole est peut-être illusoire puisqu'elle s'énonce dans le langage de l'Autre . Mais le plus important dans ce texte n'est pas ce que la mère dit, mais qu'elle ait *parlé* . La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme . " (1)

Mais malgré cette considération, présente dans pratiquement tous les romans, deux textes maghrébins expriment une certaine colère envers la passivité des femmes vis-à-vis de leur condition . Ce sont principalement La répudiation de R. Boudjedra et Le passé simple de D. Chraïbi où cette colère s'exprime .

3.3.1.4.2. De la colère .

Cette colère du narrateur, alors qu'on attend une colère de la femme, apparaît dans les deux romans marocain et algérien à des moments très précis : tout d'abord lors de l'épisode de la répudiation qui a donné son titre au roman de R. Boudjedra,

" Ma ne quittait pas la cuisine . Tout le monde louait son courage et cela la consolait beaucoup ! Lamentable, ma mère ! Je ne lui adressais plus la parole et je la haïssais, bien que cela pût profiter à Si Zoubir . " (1)

et lorsque la mère accepte sa position d'être inférieur dans Le passé simple de D. Chraïbi . Dans ce livre, cette colère filiale se manifeste lors de l'évocation de l'attitude de la mère face à la mort de son fils ; elle exprime le désir de le remplacer par un autre enfant :

⁷⁶². Harrouda, p. 175

⁷⁶³. La répudiation, p. 64

" "-- C'était mon tout petit, répéta-t-elle ... maintenant je voudrais le remplacer . "

Alors l'aîné s'insurge :

" Moi, continuant de me balancer, je souriais . D'un sourire dont mes rictus étaient endoloris . Tandis que le chat miaulait, que ma mère frissonnait et que dehors, sous les nappes de soleil, bêtes et gens étaient inertes, je cherchais quels termes lapidaires et de quel ton cruel les jeter à celle qui me tenait la main.

Je criai :

-- Coffre à grossesses !

Je répétais :

-- Coffre à grossesses !

Et tournai les talons . " (1)

Mais cette colère du narrateur n'est en fait que l'expression de l'amour démesuré que les deux jeunes gens, mis en scène, portent à leurs mères . C'est parce qu'ils aiment les femmes qu'ils n'acceptent pas qu'elles s'avalissent dans une position d'inférieur, qu'ils voudraient les voir se battre .

G. El Khayat-Bennai souligne le rapport particulier qu'entretiennent les jeunes Rachid et Driss avec leurs mères:

" Peut-être faut-il être femme ou psychiatre (...) pour percevoir que la majeure partie des accents et des points forts du livre (La répudiation) évoquent l'autobiographie et que l'atrocité de la condition féminine ne peut écraser l'homme que lorsqu'il en est victime . A sonder la souffrance à la répudiation de la mère, on est immédiatement confronté au livre de Driss Chraïbi quand il parle de cette mère infantile et diminuée par la réclusion ; il y a à lire ces deux auteurs, le rapport de deux hommes quand ils étaient enfants à leur Mère, rapport étrange d'extrême douceur dans une relation sans communication et sans espoir à l'intérieur de laquelle la souffrance personnelle maternelle est suffocante à l'enfant . "

(1)

⁷⁶⁴. Le passé simple, p. 133

⁷⁶⁵. Le monde arabe au féminin, op. cit. note 580, p. 79

Ainsi l'essai du médecin, première femme psychiatre en son pays, éclaire la création littéraire .

Tous les textes narratifs montrent un désir de voir la condition de la femme s'améliorer et souhaitent une prise en main par les femmes de leur propre destin, pressentie comme utile aux hommes eux-mêmes, à leur équilibre, à leur sérénité dans l'enfance .

Une méditation sur la condition de la femme est au centre de tous les romans qui composent notre corpus . Tous les auteurs jugent nécessaire de traiter ce thème, ce qui prouve qu'il reste une grande interrogation .

Au travers de ces écrits, il apparaît que la femme a un rôle social qu'elle doit remplir . Cependant celui-ci, modifié à l'époque moderne, n'est pas toujours en accord avec sa condition traditionnelle . En effet, la femme, selon la tradition, est éduquée pour vivre dans le monde clos de la maison où elle est garante des traditions, alors que son avenir social actuel passe par son intrusion dans le monde extérieur qui est, à l'origine, réservé à l'homme . La condition faite à la femme passe donc par sa relation avec l'homme qui est symbolisée par la relation primitive : la sexualité . C'est également l'un des éléments primordiaux de la littérature analysée. Observons comment cette composante y est introduite .

3.3.2. De la sexualité .

3.3.2.1. Place de la sexualité dans chaque texte .

En abordant ce thème nous atteignons l'un des points cruciaux de la majorité des romans . Bien qu'il soit traité dans le plus grand nombre de textes, seuls deux romans n'y font pratiquement pas allusion : L'aventure ambiguë de C. H. Kane et La civilisation, ma mère !... de D. Chraïbi . Ces deux textes ne privilégient pas la relation physique de deux êtres, mais le sentiment amoureux y est toutefois apparent . Dans la dernière partie de L'aventure ambiguë, le jeune Samba Diallo semble intéressé par la personne d'une jeune fille, Européenne blanche, Adèle :

" Il la suivit et son regard s'attarda sur le long ondoisement du buste qu'animait le rythme des jambes longues, et qu'il devinait fines, dans le prolongement de petits pieds chaussés de mocassins. "
(1)

De nombreuses petites remarques montrent cet intérêt :

" Les rires et l'agitation abritèrent son trouble au moment où il s'inclinait devant l'apparition et serrait une petite main qu'il crut sentir trembler dans la sienne . " (1)

La remarque la plus intéressante est celle que le jeune homme se fait intérieurement :

" Tiens, tiens, se dit-il . On dirait que Mbare bouge. Le voici qui adresse des clins d'oeil canailles à une jeune fille qu'il voit pour la première fois . " (1)

Ainsi à la fin du roman de C. H. Kane s'exprime le désir de la sexualité mais ce n'est qu'une simple évocation .

⁷⁶⁶. L'aventure ambiguë, p. 159

⁷⁶⁷. Id. p. 160

⁷⁶⁸. Ibid. p. 160

De même dans La civilisation, ma mère, une seule phrase permet l'introduction de ce thème . Elle est exprimée par Najib: " Et comment ! Parmi tes copines, j'en ai repéré trois ou quatre assez jolies ma foi " (1) . Elle donne un ton léger au récit mais n'introduit pas la sexualité . Ce dernier texte paru en 1972, montre une évolution de l'auteur du Passé simple, vis-à-vis de la sexualité .

Contrairement à ce qui apparaît dans les deux livres précédents, la sexualité est présente dans tous les autres ouvrages, mais à des degrés divers . Certains n'utilisent ce thème que comme composante de la vie quotidienne alors que d'autres y concentrent tout leur ressentiment envers la société . Les premiers n'utilisent donc la sexualité que de manière ponctuelle . Ce sont principalement les textes d'Afrique sub-saharienne, sauf C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala et quelques textes du Maghreb qui sont écrits par une femme, Les enfants du nouveau monde d'A. Djébar ou qui ont pour narrateur une femme, La nuit sacrée de T. Ben Jelloun .

Les autres textes proposent une présence constante de ce thème qui est abordé par toutes les images possibles. Ce sont les premiers écrits de D. Chraïbi, R. Boudjedra, T. Ben Jelloun ainsi que le quatrième roman de R. Boudjedra, L'escargot entêté et au Cameroun, C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala .

⁷⁶⁹. La civilisation, ma mère, p. 168

Observons donc les différentes formes que prend l'expression de la sexualité dans les fictions romanesques retenues .

3.3.2.2. Différentes modalités dans l'écriture de la sexualité .

Dans les textes qui proposent une sexualité faisant partie de la vie quotidienne, il ne s'agit que de décrire une simple relation entre l'homme et la femme . C'est souvent l'unique lien qui réunit les deux sexes . Ces textes proposent alors en priorité l'image de la femme comme compagne sexuelle de l'homme .

Dans Les soleils des indépendances, les deux images féminines sont celles de Salimata et de Mariam, qui sont les deux épouses de Fama . Les seuls rapports qu'entretient Fama avec Salimata sont motivés par le désir d'un enfant, la sexualité conserve ici son rôle premier, un moyen de reproduction :

" Tout cela pour rappeler que la tranquillité et la paix fuiront toujours le coeur et l'esprit de Fama, tant que l'enfant ne germera pas . Allah ! fais, fais donc que Salimata se féconde !... " (1)

Ce désir est également celui de Salimata qui s'en prend à son époux pour expliquer cette stérilité :

" Un éhonté de mari ! (...) Rien ne le préoccupait, rien ne l'empêchait de dormir, ni l'impuissance, ni les pleurs de Salimata, ni le manquement aux devoirs conjugaux (...) Le matin à sortir ! comme les autres ! ce ne sera pas le jour où Salimata se dira me voilà grosse !" (1)

770. Les soleils des indépendances, p. 26

771. Id. p. 31

Mariam, plus jeune, intéresse Fama par d'autres atours . En effet, dès que Fama la voit pour la première fois, il remarque sa personne et en tombe amoureux, comme le laissait entendre notre étude antérieure de l'art des portraits :

" Le pagne, les mouchoirs, les joies, les propos de Mariam surgissaient à tous moments dans toutes les pensées et rêves de la nuit . Il l'attendait . Mariam! " (1)

Cet attrait est accentué par la première vision que Fama a eu de Mariam :

" Tout commença le soir même que Fama arriva à Togoba. Il alla saluer, se courba, se pencha à la porte de la case où les veuves asseyaient le deuil (...) Mariam cardait au fond près de la porte opposée, de sorte que le soleil finissant l'éclairait complètement dans l'attirail de deuil . " (1)

La relation décrite, contrairement à celle que le vieux Malinké entretient avec Salimata, se base uniquement sur un attrait physique :

" Elle était belle ensorcelante, exactement la femme née pour couvrir le reste des jours d'un homme vieillissant comme Fama . " (1)

Des relations de même nature apparaissent dans le premier roman du Guinéen, A. Fantouré, Le cercle des tropiques, où il est laissé entendre que la femme n'est faite que pour satisfaire les désirs de l'homme :

" La soeur et la cousine de Mihi Fan, me posaient d'innombrables questions . Elles furent bien déçues lorsque je leur appris que j'étais marié l'une d'elle me dit de façon malicieuse : << La polygamie existe.>> " (1)

772. Ibid. p. 132

773. Ibid. p. 133

774. Ibid. p. 134

775. Le cercle des tropiques, p. 52

Il semble, au travers de ces textes, que la femme ne se considère, elle-même, que comme un objet sexuel . C'est d'ailleurs l'un des obstacles que rencontre l'évolution de la femme dans les pays musulmans : la femme ne se valorise pas elle-même . Elle considère, le plus souvent, que son rôle s'arrête à l'éducation de ses enfants et à s'occuper du bien-être de son époux . La mère dans Harrouda exprime clairement cette attitude lors de sa prise de parole :

" Par mon travail domestique quotidien, je prouvais ma bonne volonté de femme/épouse . Soumise et résignée, je ne disais rien . Je cuisinais bien . Je rivalisais avec ma mère . Je réussissais les meilleurs plats . Je nourrissais mon homme avec beaucoup d'égards . Je n'osais pas me mettre avec lui à table . Je le servais d'abord . " (1)

Ce caractère est accentué dans Monnè, outrages et défis, dans lequel est montrée l'éducation de Moussokoro, petite fille, basée uniquement sur sa future relation avec son époux . En effet, la petite fille a un mari de groupe d'âge avec lequel elle s'entraîne à sa vie de femme mariée . Seules les liaisons sexuelles abouties sont exclues :

" Pour connaître ton métier de future épouse, tu vivras maintenant avec Bakary . Tu laveras son linge et, à l'occasion des fêtes, tu lui cuisineras des repas (...) . Tous les soirs, jusqu'au jour de ton mariage, tu passeras tes nuits dans son lit . Mais votre amour sera non charnel . " (1)

Les paroles de la mère soulignent l'importance de la sexualité pour la femme :

⁷⁷⁶. Harrouda, p. 78

⁷⁷⁷. Monnè, outrages et défis, p. 137

" Un homme se possède et se tient au lit . La vraie préférée pour un homme, ce n'est pas celle qui l'est par les institutions mais celle qui le tient au lit."
(1)

Ainsi l'aspect sexuel de la relation de l'homme et de la femme est conçu comme primordial et déterminant chez les Malinkés, rappelle le roman d'A. Kourouma .

Cependant, dans Les enfants du nouveau monde, Assia Djebar privilégie une relation affectueuse . Au début du roman, apparaît un passage qui correspond aux pensées intérieures de l'homme ; il montre comment les mêmes éléments peuvent être analysés différemment :

" (Lors)qu'il regarde sa femme que l'autre, le maître tout-puissant du dehors ne connaîtra pas : "cloîtrée" dit-on d'elle, mais l'époux pense "libérée" tandis qu'il lui parle ensuite, sans s'adresser directement à elle selon les convenances - - et c'est pourquoi, juge-t-il, elle est sa femme..."
(1)

La phrase dans sa complexité reconstitue les méandres de la pensée et du sentiment, et contient des réponses implicites à d'éventuelles critiques occidentales . La femme est ici la compagne de l'homme qui participe avec lui à tous les événements qu'ils soient bons ou mauvais . De fait, les femmes algériennes ont participé à la guerre de libération de l'Algérie au côté de leurs pères, frères ou époux .

L'affectif prévaut sur le physique également dans La nuit sacrée ; dans ce roman, la question sexuelle n'est développée qu'après une évolution des personnages . Elle n'est pas imposée sans aucune préparation du lecteur .

⁷⁷⁸. Id. p. 150

⁷⁷⁹. Les enfants du nouveau monde, p. 17

Une première rencontre physique intervient entre Zahra et un inconnu dont elle ne voit pas le visage, au chapitre 6 du roman . Ce contact physique est vécu par la jeune femme comme une libération . Il se présente comme une étape initiatique qui la mène vers sa personnalité de femme :

Ainsi mon premier homme était sans visage . Je n'aurais pas supporté qu'il me posât des questions . S'il n'avait pas disparu avec la nuit, j'aurais pris la fuite . " (1)

La scène est un viol mais tout le caractère violent est anéanti par la non-violence qui règne dans l'esprit de la jeune femme . Elle a voulu cette rencontre aussi elle l'accepte .

La deuxième relation sexuelle du roman devient nécessaire au moment où l'auteur l'introduit dans le chapitre treize, des pages 126 à 129, lors de l'épisode du bordel . Le Consul et Zahra se sont cherchés et le moment est arrivé pour eux de se réunir . C'est la description d'un besoin naturel que l'homme et la femme doivent assouvir et qui n'est pas présenté comme un acte gratuit .

Les textes observés jusqu'à présent donnent une image quotidienne et habituelle de la sexualité . Elle est un facteur prépondérant dans la vie des hommes mais cette conception n'est pas unique .

Les autres romans donnent un sentiment différent de la sexualité . Ce sont pour la plupart des textes du Maghreb dans lesquels s'inscrit un interdit et un tabou

⁷⁸⁰. La nuit sacrée, p. 63

social . Cet interdit est accentué par le fait que la société musulmane est caractérisée par une ségrégation qui augmente ce sentiment de tabou . Celui-ci provient de l'essence même de l'Islam . Comme nous l'avons déjà observé, cette religion régit la vie quotidienne des croyants . De même, elle codifie la vie sexuelle des fidèles . Les relations sexuelles sont acceptées en tant que moyen de reproduction : c'est par elles que les fidèles musulmans pourront s'accroître . D'autre part, elles sont considérées comme nécessaires à l'équilibre intellectuel des hommes . Seul est pris en considération le plaisir de l'homme : la femme n'est qu'un moyen qui permet à l'homme de combler ses désirs . R. Boudjedra souligne cet aspect dans La répudiation lorsqu'il relate ce que devient la vie de la mère lorsqu'elle est répudiée par son mari :

" Les salauds prolifèrent dans la ville mais personne ne s'occupe de ce mal qui ravage les femmes de la cité . Les statistiques deviennent folles et, vu l'ascension du mal se mettent à mentir . Ma mère fait partie de ce lot des femmes sans hommes . Sensations d'un monde qui s'arrête de tourner le temps d'un ahanement érectif, mais le monde continue à tourner et l'on croit rêver . " (1)

L'auteur ne manque pas de faire le procès de la société et de l'administration aveugle sur ce problème nié officiellement . Cependant, malgré cet aspect négatif de la répudiation, les relations sociales avec les femmes sont fortement condamnées : la femme peut être un moyen de détourner les fidèles de Dieu . Ceci crée une image tabou de la sexualité qui est un sujet dont on ne parle

⁷⁸¹. La répudiation, p. 39

pas et qui n'est jamais évoqué en public . (Par contre chaque sexe, séparément, en parle et de nombreuses plaisanteries sont faites à ce sujet .) La ségrégation, qui soustrait les femmes au regard masculin, accentue les fantasmes des hommes, qui sont alors hantés par la pensée des femmes et des rapports qu'ils pourraient avoir avec elles .

Si la sexualité est dissimulée dans la vie quotidienne, elle est exhibée dans la littérature, particulièrement maghrébine . D. Chraïbi, R. Boudjedra, T. Ben Jelloun, dans leurs premiers romans, qui mettent en scène des enfants et des adolescents, donnent un aspect particulier de la sexualité . Ils montrent, en effet, l'intérêt que suscite cette question chez de jeunes enfants . Ils rappellent alors implicitement les thèses de Freud, qui pensait que les enfants ont aussi des pulsions sexuelles . Selon le père autrichien de la psychanalyse, l'enfance est un processus qui comporte plusieurs étapes et qui est "dominé par la sexualité" . A la lecture des trois romans des auteurs cités précédemment, il semble bien que cette thèse se confirme. Cette sexualité précoce est accentuée par le fait que les trois héros sont des jeunes gens qui sont très proches de leurs mères, et qui ont vécu leur enfance auprès des femmes, telle qu'il est rappelé .

Dans Harrouda de T. Ben Jelloun, cette étape de l'enfance est particulièrement soulignée : elle apparaît comme une période pendant laquelle tous les fantasmes sexuels peuvent se libérer . Les désirs sont personnifiés

par Harrouda qui satisfait les tendances sexuelles des enfants :

" Nous restons persuadés qu'au milieu de la nuit elle lui échappe pour faire les terrasses . Elle surveille notre sommeil et préside nos rêves . " (1)

Ces fantasmes sont marqués par leur aspect nocturne qui accentue leur caractère illicite :

" Mais le spectacle est ailleurs : lorsqu'elle relève sa robe . Nous avons juste le temps d'y croire . Le rideau est déjà baissé . Le reste est à retrouver dans nos insomnies . " (1)

Le caractère limité de cette période de la vie de l'homme est souligné dans le roman de T. Ben Jelloun par le passage suivant :

" Quelques jours plus tard ma mère me fit comprendre que je ne pouvais plus l'accompagner au bain . Mon père me prendrait avec lui . J'étais devenu un homme." (1)

En effet, durant les premières années de sa vie, l'enfant vit complètement avec la femme au point de l'accompagner au bain public . Ce lieu accentue davantage la sexualité naissante de l'enfant dans la mesure où il se trouve dans un lieu clos en compagnie d'êtres féminins partiellement nus .

" La tête à l'envers, je suivais ma mère au bain maure . (...) Les créatures qui venaient se purifier dans cet espace consentaient à le faire dans l'obscurité . Il fallait préserver la coexistence des intimités sans donner lieu à un voyeurisme collectif ni provoquer un délire malsain . Je circulais de compartiment en salle avec une lanterne entre les yeux . Je me perdais souvent entre les jambes de

782. Harrouda, p. 14

783. Id. p. 15

784. Ibid. p. 36

femmes mais je ne tardais pas à me retrouver dans l'état d'une folle . " (1)

Ce lieu, où l'obscurité règne, intensifie les fantasmes qui sont souvent liés à la nuit . L'épisode du hammam semble être un lieu commun dans la mesure où la même scène est reproduite dans un film tunisien récent, Halphaouine, (en 1991), de Farid BOUGHEDIR . La vie d'un enfant dans un quartier de Tunis est relatée et celui-ci vit les mêmes expériences auprès des femmes au bain .

T. Ben Jelloun décrit donc une période qui correspond à la petite enfance, pendant laquelle l'enfant a de nombreux fantasmes qui ne sont pas tous satisfaits et qui sont réprimés par les parents qui tentent de les anéantir :

" En fait, il n'y eut pas de châtement ! Ils décidèrent cependant de s'occuper sérieusement de notre éducation : ils nous envoyèrent chez le vieil homme de l'école coranique . " (1)

Les parents tentent donc de réprimer les désirs des enfants par la religion . Mais il apparaît que celle-ci, au travers du vieil homme n'est qu'une autre manière d'introduire la sexualité dans leurs vies :

" Venez mes enfants, je suis votre père, votre tuteur, votre protecteur ; je suis votre maître et un peu plus . Je suis la droite parallèle à vos désirs. Venez sous ma djellaba ; vous y trouverez merveille et un peu plus . Tirez et vous verrez mon ventre s'ouvrir et avaler vos caprices mêlés à l'encens de la Mecque . " (1)

C'est donc l'homosexualité qui est ici dénoncée . Elle apparaît dans tous les textes : dans la mesure où la

785. Ibid. p. 33

786. Ibid. p. 20

787. Ibid. p. 22

ségrégation des sexes est très importante, elle devient un moyen de satisfaction des désirs sexuels . En effet, comme le montre R. Boudjedra, dans La répudiation, l'homosexualité n'est considérée que comme une situation de remplacement qui est due à la difficulté pour les hommes de rencontrer les femmes . La relation avec la femme ne peut se faire que par le mariage . Mais il s'agit d'un événement coûteux par la dot que le prétendant doit donner à la famille de la mariée et par les préparatifs qu'il demande :

" Plus tard, j'ai compris que c'est la pauvreté qui incite le " taleb " à l'homosexualité, car dans notre ville il faut avoir beaucoup d'argent pour se marier. Les femmes se vendent sur la place publique enchaînées aux vaches, et les bordels sont inaccessibles aux petites bourses ! " (1)

Ainsi les pratiques homosexuelles paraissent comme inévitables . Elles se retrouvent dans les trois romans précités . Zahir, le frère aîné de Rachid dans La répudiation, est soupçonné d'entretenir des relations "coupables" avec Heitmatlos, un jeune juif homosexuel . Dans Le passé simple, le personnage de Si Kettani représente l'homosexuel type : homme célèbre et respecté.

L'homosexualité n'est pas l'unique moyen de satisfaire une sexualité interdite par la société . La pratique la plus courante, et la plus simple, est la masturbation . Elle apparaît comme étant le fait de personnes qui n'ont pas le droit socialement à la sexualité : les enfants, les adolescents et les femmes . C'est également l'une des premières expériences avant la

⁷⁸⁸. La répudiation, p. 95

rencontre physique avec un autre être . Freud explique que ces pratiques sont tout à fait normales pour un adolescent car elles sont l'étape qui mène vers une sexualité équilibrée . Est-ce la raison pour laquelle elles apparaissent dans nos différents romans: " J'ai, considérant mes frères qui se masturbent, comme une impression de perte " (1) ? Les jeunes adolescents du roman ont une profonde curiosité pour ce qui entoure la sexualité et Driss, en qualité de frère aîné, se fait fort de les aider à la satisfaire, en théorie, par la consultation du dictionnaire, et en pratique par l'acte; ces deux expériences sont énoncées dans un style oral :

" -- Voyons donc ! dis-je ... Ce n'est pas encore cela . SPAD, SPAR ... Tourne encore quelques pages, mais tourne donc ... Nous y arrivons . SPEC, SPEF, SPER ... voi-là ... Sperme : c'est bien le mot que nous cherchions, n'est-ce pas? Lève-toi également . Je fouillai dans un tiroir et leur tendis à chacun un buvard . Puis m'assis .
-- J'attends . Je fais confiance . Vous allez être brefs . Pour trois raisons : la première en est que vous êtes en pleine adolescence, la seconde que vous avez l'habitude et la troisième que l'on ne va pas tarder à venir chercher le mort . " (1)

R. Boudjedra rapporte également ces pratiques mais, contrairement à D. Chraïbi, qui les décrit comme étant celles des autres, l'auteur algérien montre son héros dans cette situation :

" Premières masturbations dans la grande cour irradiée de soleil où j'allais chercher mes premières jouissances et une âcreté nécessaire à ma solitude . Mal de tête . L'exultation ne durait que peu de temps; mais j'érigeais mon érection en système verrouillé d'automutilation, à tel point que dans ma rage de confondre les choses, j'associais à ma

⁷⁸⁹. Le passé simple, p. 123

⁷⁹⁰. Id. p. 121

douleur physique due à la fatigue de l'organe affreux, la coupure définitive d'avec le père . " (1)

Il apparaît qu'il s'agit à la fois d'une jouissance et d'une douleur .

T. Ben Jelloun n'évoque cette question, dans Harrouda, que par une simple phrase : " Nous attendons le jour en caressant notre pénis nerveux . Le matin c'est l'amnésie " (1) . Par ce commentaire, l'auteur souligne le caractère nocturne de ces pratiques, qui répondent souvent à un désir sexuel instinctif plus ou moins conscient sans que la volonté de l'adolescent soit véritablement en cause .

La description de la masturbation dans ces différents textes maghrébins n'est faite que de façon ponctuelle, comme pour marquer son caractère illicite dans la vie quotidienne.

Dans le seul texte africain où elle apparaît, C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala, la même pratique de l'onanisme est décrite de façon plus détaillée, voire avec complaisance . Certes l'âge de l'héroïne, dix-neuf ans, permet cette précision alors que dans les textes maghrébins, il s'agissait d'enfants qui n'avaient pas d'idée précise sur ces pratiques :

" Lentement, elle regagne son lit . Elle s'allonge et enlève sa culotte . Bientôt dans son corps, elle surprendra l'émotion de l'homme, elle la brisera et se tiendra à distance pour ne pas attraper le germe du désordre . Les reins se mouvront d'eux-mêmes, ils oscilleront à la chaleur du désir, là dans son ventre pour qu'enfin gagne le sommeil . " (1)

791. La répudiation, p. 44

792. Harrouda, p. 14

793. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 22

Ainsi beaucoup plus que l'acte en lui-même, comme le décrivent les maghrébins, c'est ici le plaisir qu'éprouve la femme qui est analysé . Il semble que cette pratique a été acquise avec le temps puisqu'Ateba la connaît depuis longtemps :

" Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir . Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le plaisir, elle lui disait de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance . " (1)

La masturbation apparaît donc bien comme un moyen de satisfaire des désirs sexuels tout à fait naturels, mais que la société ne permet pas d'assouvir avec un partenaire .

Pour revenir au Maghreb et à sa littérature subversive, outre les adolescents, R. Boudjedra montre que cette pratique est également le fait des femmes répudiées qui n'ont plus le droit à la sexualité :

" Ma mère est une femme répudiée . Elle obtient l'orgasme solitairement avec sa main ou bien avec l'aide de Nana . " (1).

R. Boudjedra dénonce également, dans le même temps, les pratiques sexuelles avec les animaux .

Dans L'escargot entêté, ces pratiques solitaires sont décrites comme le fait d'un hasard ; le héros refuse le mariage que lui propose sa soeur et s'adonne à l'onanisme, nom savant de la masturbation, bien qu'il semble le critiquer :

" L'extension de ce mot aux pratiques solitaires est quelque peu abusive ; mais l'étymologie est plus

⁷⁹⁴. Id. p. 22

⁷⁹⁵. La répudiation, p. 93

capricieuse que la biologie . Je n'ai pas besoin de belle-soeur . je n'en ai pas . " (1)

Cette pratique est ici motivée par une hostilité à la reproduction qui se manifeste dans tout le roman . Il est intéressant de remarquer que le personnage principal est hanté par l'escargot dont il abhorre la sexualité dont il dit :

" Un hermaphrodite accompli qui se pâme pendant trois ou quatre heures . Quel dégoût . Les planches étaient insoutenables . Tant de viscosité et de volupté . A la fois mâle et femelle . Il donne et il reçoit en même temps une quantité de plaisir inimaginable . " (1)

Il est intéressant de rapprocher ce roman des idées exprimées par J. McDougall un psychanalyste anglais, qui, dans une étude consacrée aux rapports des hommes et de la sexualité, intitule un chapitre " Hermaphrodite et masturbation " . J. McDougall émet l'idée que l'hermaphrodite est un fantasme humain :

" La bisexualité est une émanation de l'imagination créatrice de l'homme, de l'homme lésé dans son unité, condamné qu'il est à une moitié seulement de la chose sexuelle . " (1)

Il est intéressant de confronter le quatrième roman de R. Boudjedra avec l'analyse proposée par le psychanalyste . En effet, l'animal qui hante le héros est un escargot, hermaphrodite par excellence . L'évocation de la sexualité du gastéropode le dégoûte comme celle de son onanisme personnel :

" C'est la première fois que je les évoque . Je n'en ai jamais parlé à ma mère, de son vivant . Elle

796. L'escargot entêté, p. 118

797. Id. p. 83

798. J. McDougall Plaidoyer pour une certaine anormalité, Paris, Gallimard, 1978, p.

serait morte de tristesse . C'est tout simplement dégoûtant . Mais les jours de malheur je ne peux m'empêcher de m'enfermer dans les toilettes . Comme une autopuniton . Plus : une automutilation . " (1)

La relation très proche qu'entretient le héros avec sa mère ainsi que sa sexualité non développée, se rapprochent de ce que décrit J. McDougall dans son analyse . En effet, la personnalité du héros de L'escargot entêté persiste au stade de l'enfance, alors que l'enfant ne forme qu'un avec la mère, et que son expression sexuelle passe par la masturbation .

" Mais en vérité, il s'agit d'une relation de dépendance absolue, et au sein de laquelle l'enfant est uniquement ce qu'il représente pour sa mère . Tout ce qui est en puissance chez lui ne peut ni s'épanouir ni s'organiser sans elle . Sa motilité, ses élans affectifs, son intelligence, sa sexualité sont en premier lieu favorisés -- ou entravés -- par elle . " (1)

De plus, le refus de l'acte de la masturbation par le personnage du livre de R. Boudjedra ne serait-il pas la persistance de l'interdit social ?

Enfin les quatre romans où le phénomène est décrit avec le moins d'ambiguïté sont des romans à la première personne. Ceci ajoute un élément plus personnel, plus troublant aux confidences . Rappelons nous que Rousseau aussi décrivait son onanisme à la première personne dans Les confessions .

Ces différentes pratiques traduisent un malaise des sociétés dans lesquels la sexualité n'est pas permise hors des liens du mariage . Par leurs romans, les auteurs

⁷⁹⁹. L'escargot entêté, p. 67

⁸⁰⁰. Plaidoyer pour une certaine anormalité, op. cit., p. 65

dénoncent l'hypocrisie de la communauté qui, par ses interdits fait naître des pratiques qui sont également illicites mais qui existent puisque les gens ne peuvent satisfaire autrement leur sexualité . D'autre part, cet interdit social crée une indignation des jeunes envers leurs parents qui représentent l'ordre social . Cette révolte, phénomène de tension entre les générations, naturellement existante chez les adolescents est ici accentuée du fait des interdits contraignants . La littérature prend en charge les phénomènes sociaux .

3.3.2.3. L'art de décrire .

Cependant la littérature n'est pas la vie . Si elle en rend compte, c'est au moyen de procédés dont le narrateur fait une utilisation plus ou moins heureuse . Dans ce chapitre nous procéderons à la comparaison de descriptions d'actes sexuels . En effet, la rencontre physique de deux êtres, semble la manière la plus courante de transcrire la sexualité dans les différents romans . Par ces divers textes, est transmis un message au lecteur : chacun de ces passages n'a pas le même sens pour chacun des auteurs . Certains ne montrent que le côté érotique de l'acte sexuel, alors que d'autres s'attachent à en décrire chaque élément, ce qui crée un réalisme qui devient vulgaire et violent . Observons tout d'abord la dominante érotique de ces scènes .

3.3.2.3.1. Descriptions érotiques .

Nous entendons, dans ce passage, analyser les descriptions qui excitent l'instinct sexuel . Cet aspect de la question fait partie du stéréotype concernant la femme musulmane depuis le roman colonial, auquel nous faisons allusion plus haut, qui a longuement développé l'image érotique de cette femme . Contrairement à ce qu'on attendrait, ces scènes sont en majorité présentes dans les textes d'Afrique sub-saharienne, particulièrement dans Les soleils des indépendances et Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma, dans Le cercle des tropiques d'A. Fantouré . Dans les trois romans africains précités, nous nous attacherons à trois passages représentatifs de la description de l'acte sexuel dans chaque narration : pages 28, 29 des Soleils des indépendances; pages 153, 154 de Monnè, outrages et défis; pages 20, 21 du Cercle des tropiques .

Dans les trois passages, la femme apparaît comme l'élément actif de cette rencontre physique . Salimata, tout d'abord, qui désire avoir un enfant et qui s'active pour avoir des relations sexuelles avec son mari, Fama :

" Essoufflée, en nage, en fumée et délirante elle bondissait et s'agrippait à Fama . Sur le champ, même rompu, cassé, bâillant et sommeillant, même flasque et froid dans tout le bas-ventre, même convaincu de la futilité des choses avec une stérile, Fama devait jouer à l'empressé et consommer du Salimata chaud, gluant et dépouillé de l'entraînante senteur de goyave verte . " (1)

⁸⁰¹. Les soleils des indépendances, p. 29

Dans Monnè, outrages et défis, Moussokoro a particulièrement préparé la nuit de rencontre avec le roi Djigui :

" Toute la journée, elle préparait la nuit décisive : il fallait la réussir ou vivre reléguée tout le reste de l'existence comme une quelconque des trois cents épouses du maître, condamnées à n'être appelée qu'une ou deux fois par an . " (1)

Dans ce cas, il apparaît que l'initiative de la femme est nécessaire car elle doit impressionner son partenaire de manière à ce qu'il ne l'oublie pas .

Dans Le cercle des tropiques, l'initiative de la femme est motivée par l'inexpérience de son partenaire :

" Elle était entrée doucement, m'avait caressé le visage (...) . J'eus envie de les (les seins) toucher mais je n'osais pas . Elle me prit la main, la porta à sa taille, je la retirai très vite . " (1)

Outre le fait d'être l'instigatrice de la relation sexuelle, la femme, avant de passer à l'acte proprement dit, utilise des éléments qui vont éveiller les désirs de l'homme . Moussokoro et Salimata utilisent des crèmes dont elles s'enduisent le corps et qui doivent agir sur les sens de l'homme :

" Toujours fiévreusement, Salimata plongeait deux doigts dans une gourde, enduisait seins, genoux et dessous de pagne . " (1)

Salimata accomplit ces gestes devant Fama, ce qui, au premier abord, n'attire guère le mari . Moussokoro, au contraire, effectue ces actions avant de se présenter au roi Djigui : " Après la dernière prière elle s'aspergea

802. Monnè, outrages et défis, p. 153

803. Le cercle des tropiques, p. 20

804. Les soleils des indépendances, p. 28,

d'une macération hallucinogène et se pommada d'un élixir aphrodisiaque " (1) . Il semble que ces onguents agissent considérablement sur le comportement de la femme, qui perd ainsi de sa pudeur et peut se permettre des actions qu'elle ne ferait pas autrement :

" Elle arriva à demi droguée, libérée des tabous, les désirs exacerbés, fonça dans la chambre et se jeta sur Djigui surpris . " (1)

Amiatou, dans Le cercle des tropiques, ne semble pas utiliser ces éléments aphrodisiaques, cependant, comme Salimata et Moussokoro, elle semble mue par une force intérieure, qui comme aux autres héroïnes, lui permet de s'exprimer physiquement ce qui est ici sensible dans son regard : " Elle avait les yeux fiévreux " (1) .

A. Kourouma, dans Les soleils des indépendances, insiste particulièrement sur ces phases préparatoires . Il montre les différents préparatifs que doit accomplir la femme . Ceux-ci sont motivés principalement par le désir d'avoir un enfant, en ce qui concerne Salimata : ils devraient l'aider à être enceinte . Au contraire, dans Monnè, outrages et défis, l'auteur détaille les différentes étapes de la rencontre physique de Moussokoro et de Djigui comme l'étape préparée d'un projet de séduction . Ces pratiques se rapprochent de celles décrites dans Le cercle des tropiques. Cependant dans ce dernier, elles ne sont pas autant développées qu'elles le sont dans Monnè, outrages et défis . Les deux femmes

805. Monnè, outrages et défis, p. 153

806. Id. p. 153

807. Le cercle des tropiques, p. 21

aiguisent les désirs de leurs partenaires en leur proposant un " strip-tease " très allusif alors qu'habituellement, comme le souligne A. Kourouma, "les coépouses pudiques entraient, se déshabillaient dans la pénombre et se glissaient dans le lit " (1) . Ce déshabillage se fait relativement rapidement par Amiatou: " elle laissa glisser son pagne, j'enlevai mon pyjama, elle se débarrassa de sa camisole " (1) . La succession des verbes et propositions indépendantes est suggestive . Le dépouillement semble plus long en ce qui concerne Moussokoro qui le met véritablement en scène :

" Maîtresse de son maître, doucement elle alla moucher la lampe à huile, tira la mèche . En pleine lumière se devêtit par à-coups, voile, camisole descendirent, sauf un court pagne laissant entrevoir les poils et deviner la lune . " (1)

Moussokoro ne dévoile pas tous ses charmes d'un coup, elle reste suggestive, ce qui lui permet de capter l'attention de son partenaire : " Djigui, l'appétit et l'imagination exaltés, la dévorait des yeux " (1) . Cependant, en ce qui concerne Bohi Di, comme il s'agit de sa première expérience, il est aussi attentif à Amiatou :

" J'étais candidement émerveillé, fasciné par la beauté d'Amiatou . Je perdis la notion du temps . Je la regardais, toujours cloué sur place, hypnotisé . " (1)

La deuxième étape est rapidement évoquée par Bohi Di, ce qui est indubitablement dû à une certaine pudeur, mais

808. Monnè, outrages et défis, p. 153

809. Le cercle des tropiques, p. 21

810. Monnè, outrages et défis, p. 153

811. Id. p. 153

812. Le cercle des tropiques, p. 21

d'autre part cela donne au lecteur la possibilité d'imaginer la relation qu'il y a eu entre Bohi Di et Amiatou . Bohi Di donne également ses sentiments après cette première expérience :

" Lorsque l'aube vint éclairer notre intimité, je n'étais plus le même être . Mon adolescence s'en était allée . Je ne la regrettai pas . J'étais heureux . " (1)

Au contraire, dans Monnè, outrages et défis, A. Kourouma détaille largement les préliminaires en décrivant les différents gestes des deux partenaires ; la scène est alors parfaitement évocatrice pour le lecteur :

" Elle revint sur lui, à pas lent et lascifs, le poussa, coucha, caressa et déshabilla . Ce qui au début avait paru au roi un amusement, une curiosité, l'envahissait . Elle retourna à la lampe, baissa la mèche . Les attouchements commencèrent par les oreilles, elle susurra ou plutôt souffla des mots obscènes indistincts . Les doigts descendirent, s'égarèrent ; Djigui répondit par des caresses qu'elle guida, les lèvres se promenèrent ; le désir profond d'un contact plus intime se créa . " (1)

Après l'énumération de ces nombreux détails, le narrateur exprime le désir que ressent son héros à la suite de cette approche . Une fois encore A. Kourouma est plus précis en ce qui concerne les sentiments de son héros :

" Djigui éclata sur la langue, c'était la première fois qu'il connaissait ça : tout son corps désirait ; il la demanda sur un ton pleurard d'un enfant ... Elle lui enseigna une position ; rapidement, au sentiment de détente succéda un rythme qui l'emporta, le désir d'aller plus profondément . Jamais il ne l'avait vécu aussi prolongé . Enfin tout son corps se convulsa, la sensation de chaleur envahit le bassin et ce fut la tempête ... " (1)

813. Le cercle des tropiques, p. 21

814. Monnè, outrages et défis, p. 154

815. Monnè, outrages et défis, p. 154

Tout en étant précis, le narrateur n'exprime les faits et les sentiments que par l'évocation, par l'emploi des pronoms personnels qui permettent de ne pas nommer certaines choses, par des points de suspensions, ou par l'image qui laisse au lecteur la possibilité d'imaginer . Le procédé est d'un grand art .

Ces passages sont donc suggestifs pour le lecteur. Ils semblent créer une pause dans le cours du récit . Ils sont agréables pour le lecteur dans la mesure où ils sont évocateurs sans être vulgaires . Ils permettent d'alléger la tension qui règne au cours de la narration .

Outre ces trois textes d'Afrique sub-saharienne, La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, parmi les romans maghrébins récents, montre également un certain érotisme dans la relation de Zahra et du Consul . Ce dernier texte participe à la fois de l'érotisme et de la réalité . Nous observerons la scène du bordel qui est caractéristique, page 126. Zahra a conduit l'aveugle dans une maison close pour qu'il puisse assouvir ses désirs sexuels . La jeune femme prend alors la place d'une prostituée sans que le Consul soit mis au courant . La description de cette rencontre physique se rapproche de celles observées précédemment par le fait que c'est la femme qui guide l'homme :

" J'avais déjà quitté ma djellaba et ma robe . Doucement je m'approchai du lit et déboutonnai le saroual du Consul . " (1)

⁸¹⁶. La nuit sacrée, p. 126

Comme dans les textes précédents, la lumière a un rôle important dans la mesure où elle reste allumée : " Je laissai la faible lumière allumée " (1) . La présence de cette lumière permet certainement d'éviter la formation de fantasmes qui se créent plus facilement dans l'obscurité . Là encore, la femme est l'initiatrice de l'homme, cependant cette initiation diffère de celles observées auparavant par le vocabulaire très réaliste et précis utilisé lors de la description . Les termes employés indiquent précisément les gestes accomplis et laissent peu de place à l'imagination du lecteur :

" J'enjambai son bassin . Lentement je le laissai pénétrer en moi, mettant mes mains sur ses épaules pour l'empêcher de changer de position . Il jouit très vite . Je restai sur lui sans bouger, attendant qu'il retrouvât son énergie . L'érection revint peu après et ce fut prodigieux . " (1)

L'emploi de ce vocabulaire très réaliste éloigne ce texte des passages d'Afrique sub-saharienne déjà étudiés . La description de la rencontre physique est suivie par l'indication des sentiments de l'héroïne . Dans les autres textes, il est également fait allusion au plaisir du héros . L'originalité réside ici dans le fait que ce sont les sentiments d'une femme qui sont évoqués : il est montré que la femme peut ressentir du plaisir pendant ses rapports sexuels :

" Le désir dirigeait instinctivement mon corps et lui dictait les mouvements appropriés . J'étais devenue folle . Je découvrais le plaisir pour la première fois de ma vie dans un bordel avec un aveugle . " (1)

817. Id. p. 126

818. Ibid. p. 126

819. Ibid. p. 126

Cette idée est nouvelle et pratiquement unique dans la littérature africaine et maghrébine . En effet, le plus souvent seul le plaisir de l'homme est pris en considération, ce qui correspond à l'idée générale du Coran: la femme n'est qu'un moyen de faire naître et de combler les désirs de l'homme .

Ainsi par ce passage, Tahar Ben Jelloun participe des deux littératures et en constitue un trait d'union : il montre à la fois la femme active et se révèle très précis au niveau de ses descriptions et évocations . D'autre part, il innove en montrant que la femme a également besoin de relations sexuelles et qu'elle peut y prendre du plaisir . Cependant la relation de cette rencontre sexuelle, par sa technicité , ne permet pas la naissance d'un certain érotisme : l'imagination ne peut fonctionner, les fantasmes ne peuvent se révéler . Ce passage se rapproche donc des textes maghrébins de la première génération qui sont très réalistes et donnent une autre image de la rencontre physique de deux êtres .

3.3.2.3.2. Descriptions réalistes .

Il faut entendre par réalistes, des descriptions qui restent très proches de la réalité et qui reproduisent scrupuleusement les faits ou événements . Ce sont principalement les textes maghrébins qui donnent une image réaliste de la rencontre sexuelle des différents personnages. Nous retiendrons donc ici comme objet d'étude Le passé simple de D. Chraïbi, La répudiation de R. Boudjedra ainsi qu'Harrouda de T. Ben Jelloun et

L'escargot entêté de R. Boudjedra . A ces romans, nous ajouterons un texte de l'Afrique sub-saharienne, C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala . Ces romans utilisent, à des degrés différents, la représentation de l'acte sexuel . Ainsi dans Le passé simple, il apparaît de façon moins intense et régulière que dans La répudiation . Dans le roman de D. Chraïbi, le narrateur ne décrit pas sa propre sexualité, il semble avoir une certaine pudeur, au contraire dans La répudiation, le jeune Rachid exprime sans retenue ses différents contacts physiques .

Pour mener à bien cette étude, nous nous attacherons à des passages précis qui seront représentatifs de l'image de la sexualité dans toute l'oeuvre . Cependant nous n'excluons pas la possibilité de prendre d'autres passages de référence. Dans Le passé simple, nous nous intéresserons particulièrement aux pages 235 et 236, dans lesquelles le narrateur évoque la sexualité de son père . R. Boudjedra, dans L'escargot entêté montre l'acte sexuel au travers des relations des animaux, page 144 . Dans La répudiation, nous avons retenu deux passages, pages 10 et 11 ainsi que les pages 50 à 52 . Enfin dans Harrouda, nous observerons particulièrement la description que fait la mère de sa relation avec le père, pages 66 à 80 . Deux scènes retiennent notre attention dans C'est le soleil qui m'a brûlée . Elles se situent à la fin du roman aux pages 131 à 134 et 149 à 152 .

Contrairement aux passages qui proposaient une image érotique, ceux-ci montrent une certaine passivité de la

femme . En effet, celle-ci apparaît comme absente de l'acte sexuel . Aucune initiative ne lui est imputée et aucun sentiment ne lui est accordé . Cette image est particulièrement claire dans Harrouda, lorsque la mère relate sa relation avec son mari . En effet, dès le début de la narration, celui-ci tient une place primordiale . La femme s'efface derrière lui . Elle lui attribue tant d'importance qu'elle lui accorde tout l'intérêt qui est souligné par l'emploi constant du pronom personnel "il" :

" Mon premier mari, c'était un peu mon père . C'était un homme sorti tout droit de l'invocation coranique . C'était un chérif, descendant du prophète, compagnon de mon père, ton grand-père. C'était un homme de vertu et de piété . Il ne manquait aucune prière . Le matin il présidait le lever du jour, s'adressait à Dieu les mains jointes et exprimait son espérance . Il voulait un enfant . Il sentait déjà la mort venir. Elle ne lui faisait pas peur . Ce qu'il craignait, c'était de quitter ce monde sans y laisser une progéniture . " (1)

La narration se poursuit en privilégiant l'image de l'homme. Par la formation des phrases et l'importance accordée au sujet, apparaît la position en retrait de la femme qui n'a que la seconde place représentée dans la syntaxe par la fonction complément : " Il ne m'avait jamais embrassée . Après tout pourquoi m'aurait-il parlé ? " (1) . Cette passivité est soulignée dans les différents romans par l'inexistence de la personnalité du sujet féminin . La femme n'est qu'une silhouette dont les traits personnels ne sont pas mis au jour . D'autre part seul l'intérêt de l'homme est pris en considération :

820. Harrouda, p. 67

821. Id. p. 68

" A ce niveau-là je ne pouvais exister pour lui, dès qu'il se mettait au lit, j'ouvrais mes jambes et j'attendais . Quand il éteignait la lampe, il me prenait les jambes, les déposait sur ses épaules et me pénétrait en silence . Pas un souffle, pas un cri. L'obscurité totale me faisait peur . Ni plaisir ni extase . Seule une certaine angoisse . Quand il avait fini, il me tournait le dos, et entamait son sommeil tranquille dans la satisfaction de son désir, son devoir, le chapelet entre les doigts . " (1)

La simplicité des phrases montre le dépouillement des relations entre les deux êtres . R Boudjedra souligne également le sens unique de la relation sexuelle dans La répudiation, acte non consommé d'ailleurs dans la scène ainsi relatée :

" Le repas terminé, elle (la mère) attend un ordre. Elle se déshabille en silence et très lentement, comme on va à l'échafaud . Corps lourd et que la sieste rend plus lourd encore. Trente ans . Si Zoubir lui caresse vaguement le pubis, net comme la paume de la main . Elle refuse de se donner, laisse faire . Eparpillement des sens sur un lit peinturluré de jaune ocre . Une chute ? Un spasme banal ! La communication presque évidente devient bâclée. Prise. Elle aurait passionnément hurlé, mais seul un soupir d'aise s'échappe de la bouche de mon père . La chair s'amoncelle . Un peu de sperme sur la cuisse de Ma atteste l'acte-rot . " (1)

Les autres textes n'évoquent pas les sentiments des personnages et encore moins des femmes . Dans Le passé simple, cependant, à la fin du roman, le jeune Driss décrit la relation que son père entretient avec une jeune femme . Ce dernier avoue, en des mots forts d'une intense poésie, les sentiments qu'il éprouve pour elle :

" -- Je l'aimais (...)
-- Souk harbaa, dit le Seigneur, un jour de Juillet j'y étais allé ... acheter une jument, je crois, ou de la semence de fenugree . Aïcha savonnait ses seins sous une tente, une tente blanche surmontée d'un fer à cheval, mais plus blancs que la tente et plus

822. Ibid. p. 68

823. La répudiation, p. 34

blancs que la mousse de savon m'apparurent les seins. Dardés vers mes yeux comme deux éclats de rire, dardés derrière moi, vers la mer ocre et braise, vers le soleil couchant . Dieu m'a permis de l'aimer, Driss . " (1)

C'est l'unique expression d'un sentiment que nous découvrirons dans ces textes . Dans ce roman, le narrateur semble avoir une certaine pudeur à évoquer les relations sexuelles des personnages ou les siennes . En ce qui concerne le jeune Driss, il est seulement indiqué qu'il a des contacts avec les prostituées, mais ce semble être un épisode tout à fait anodin qui n'est pas développé :

" Derrière Noémie, je pénétrai dans un salon . Il était meublé d'un fauteuil où je m'installai, d'une table de bridge et de douze jeunes femmes qui souriaient, aguichaient très désirables . " (1)

Cette attitude correspond à la personnalité des Arabes qui n'évoquent pas ces questions sexuelles en public donc encore moins dans la littérature . Ce sont des problèmes privés dont il n'est jamais question officiellement .

Contrairement à Driss Chraïbi, R. Boudjedra, principalement dans La répudiation, accorde une large place à la vie sexuelle de son héros . Dès les premières pages du roman , le narrateur propose un tableau original: une scène d'amour entre Rachid et Céline, étonnante par la manière dont elle est décrite . En effet, rares sont les narrations qui vont jusqu'à détailler la rencontre de deux sexes : c'est pourtant l'objet de cette première " scène d'amour " . Ces

824. Le passé simple, p. 236

825. Id. p. 191

"retrovailles de la chair " apparaissent comme n'étant pas celles d'êtres humains mais plutôt d'animaux . Le vocabulaire employé renforce cette idée : il est en effet question de "femelle", de " happer " . Dans cette relation seule la chair est privilégiée au détriment de l'esprit . La description est si réaliste qu'elle entraîne une image violente . En effet, le narrateur décrit le sexe de la femme d'une manière si réaliste que seul l'aspect de violence reste prédominant :

" ... surtout lorsque la femelle jaillie de sa propre sève laissait apparaître, en écartant les jambes, une chair tuméfiée et saccagée jusqu'à la rougeur d'un fouillis obscur et grave, coupant durement la lumière qui inondait les cuisses laissant ma chair dans une cécité totale d'abord, avant qu'elle ne reprenne dans un tâtonnement méthodique jusqu'à la rencontre de quelque orifice . " (1)

Cette rencontre sexuelle, par les précisions apportées et l'emploi d'un vocabulaire banal, perd son caractère affectif et d'amour et ne conserve que l'aspect violent et agressif . Il n'est pas nécessaire d'étudier toute la scène car, à sa seule lecture, nous comprenons l'objectif poursuivi par le narrateur . En effet, située dans les premières pages du roman, cette description donne le ton qui sera celui du narrateur . Il dénonce par elle une société hypocrite dans laquelle la sexualité est à peine évoquée . D'autre part en dépouillant les relations sexuelles de tout sentiment, le narrateur montre qu'il ne va conserver dans son récit que les images "vraies" même si elles ne sont pas conformes à la morale : en effet

⁸²⁶. La répudiation, p. 10

dans une rencontre physique, les sentiments ne servent qu'à camoufler un acte "animal" .

Le deuxième passage que nous considérons comme représentatif de la sexualité dans La répudiation est une rencontre onirique entre le jeune Rachid et une de ses cousines : " Je m'échappai donc et réintégrai le sommeil que je n'avais jamais quitté " (1) . Cette relation, paradoxalement contée dans une situation rêvée est caractérisée par son réalisme qui lui fait perdre son aspect affectif . Ce réalisme entraîne également une certaine violence qui se caractérise par un vocabulaire particulier : " pétrir les cuisses ", " je la caressai avec une violence qui la fit gémir " (1) . Le verbe "gémir" montre qu'il n'y a aucun plaisir dans cette rencontre ou qu'il est mêlé à la douleur . Il s'agit en fait d'une expérience que le jeune Rachid a déjà entreprise auparavant : " Je n'en étais pas à ma première tentative " (1) . Cette fois encore elle n'aboutira pas : " échec, encore " (1) . L'objectif du jeune Rachid est d'entrer en contact avec le sexe de la femme qui est une partie énigmatique pour lui de l'anatomie féminine :

" J'osai lui toucher le sexe, mais ma main ne rencontra qu'un renflement de poils humides ; écoeuré, je la retirai précipitamment . " (1)

Tout sentiment est aboli de cette relation, seul le contact corporel est pris en compte . Cependant la

827. Id. p. 52

828. Ibid. p. 50

829. Ibid. p. 50

830. Ibid. p. 50

831. Ibid. p. 50

cousine se prend au jeu et exprime un sentiment : "elle disait qu'elle m'aimait " (1) qui est qualifié "d'enfantillages " (1) par le narrateur . Il faut également que le jeune garçon réponde aux désirs réveillés de la jeune fille . Le jeune Rachid montre alors, par ses gestes qu'il recherche la sexualité d'un point de vue théorique plutôt que pratique . Aussi lorsqu'il doit satisfaire les désirs de sa cousine il fait une description scientifique où tous les sentiments sont abolis :

" Yamina sortit alors un sein banal de fillette précoce que je m'empressai de malaxer, pour faire quelque chose . " (1)

Cette dernière expression montre clairement l'absence de plaisir du jeune garçon .

D'autre part le caractère onirique de cette scène lui confère une certaine irréalité qui est contredite par un réalisme poussé à l'extrême au point de produire l'effet contraire : le jeune garçon semble devenir un apprenti-sorcier qui ne peut arrêter ce qu'il a entrepris . Alors qu'il ne veut plus de cette relation sexuelle, il est obligé de la mener à bien à cause de sa partenaire . Ça devient donc un cauchemar .

Le caractère de violence apparaît plus encore dans C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala . Dans ce roman, la narratrice évoque un certain ressentiment envers la gent masculine, aussi la rencontre physique de

832. Ibid. p. 51

833. Ibid. p. 51

834. Ibid. p. 51

deux êtres s'accompagne le plus souvent de violence . Nous avons retenu deux rencontres physiques vécues par Ateba, l'héroïne, rencontres qui se situent à la fin du roman . La première de ces scènes est très violente car elle décrit en fait un viol. En effet, Ateba accepte d'accompagner un homme chez lui . Celui-ci désire avoir des échanges sexuels avec elle mais elle refuse, ce qui conduit au viol . Dès le début de cette description, la violence est présente par les détails très réalistes rapportés par la narratrice qui utilise un vocabulaire particulier: "Il attrape son bras d'une main et de l'autre continue à se branler " (1) . Ce qui au départ aurait pu être une simple relation sexuelle devient un abus de pouvoir avec toute la violence qui le caractérise:

" Elle tente de se libérer . Il l'agrippe plus fort, l'oblige à s'allonger sur le lit . Il s'abat sur elle, elle le frappe, il s'attaque à son slip, elle le mord, elle ne veut pas, il s'évertue à la soumettre, il fonce sur le clitoris, elle se cabre, elle serre les cuisses pour faire obstacle à la main qui se fraye un chemin à coups d'ongles . " (1)

Par cette description réaliste où les sentiments sont inexistantes, la narratrice parvient à donner une image négative de l'acte sexuel : " Déjà il est partout collant comme de la boue après l'orage " (1) . L'objectif du narrateur est alors atteint ; l'acte sexuel n'est plus qu'un acte de violence où la femme ne prend aucun plaisir:

835. C'est le soleil qui m'a brûlée, p. 131

836. *Id.* p. 132

837. *Ibid.* p. 132

" La douleur est fulgurante, elle gémit, il n'entend pas, il dit : " Oh ! C'est bon ! Tu es chaude ", elle le griffe, il s'accroche à ses mots, elle pense aux sexes qui ont éventré sa mère et au sexe en elle . D'un geste rageur elle accroche sa main au sexe , le retire, le serre, elle serre de plus en plus fort, elle l'étrangle, elle a de la violence bandante dans ses mains . Elle se dit qu'elle tient bon, qu'elle tiendra jusqu'au bout . Elle veut le forcer à jouir hors d'elle, elle entreprend un mouvement de va et vient . Un râle, deux contractions . C'est fini . "

(1)

Cependant malgré ce désir de ne pas répondre à l'homme, Ateba doit se soumettre à ses propres désirs féminins qui ont besoin d'être satisfaits :

" Il ne l'entend pas, il se laisse glisser le long de son corps, il s'accroupit entre ses jambes, il soulève sa robe et place sa tête au creux de ses cuisses, il fait aller sa langue . Elle ferme les yeux, elle l'empoigne par les cheveux, elle l'oblige à activer son mouvement, elle roule des hanches, elle se frotte sur son visage, elle veut que ça aille vite, qu'il se dépêche, qu'il aille tout au fond, qu'il lui fasse l'amour avec le sommet de son crâne, il ne veut pas, elle resserre les cuisses, elle le soumet, elle ne bouge plus . Il comprend qu'elle jouit . " (1)

C'est là l'une des seules scènes dans laquelle l'homme ne répond qu'au désir sexuel de la femme . Cependant c'est également une scène négative pour la femme qui ne fait ici qu'assouvir ses instincts .

La violence accompagne également la deuxième scène annoncée . Dans celle-ci, Ateba nargue l'homme dans la mesure où elle se prostitue . En effet, tout en donnant son corps, elle ne lui donne ni son amour ni son âme :

" Maintenant, elle est allongée dans le lit et l'homme s'est jeté sur ses seins . Il la mange, il la taquine, il commente leur fermeté, la finesse de l'aréole . Puis brusquement il saisit les jambes et

838. Ibid. p. 132

839. Ibid. p. 134

les pose sur ses épaules, attrape les reins à bras de corps avant de s'enfoncer en elle avec un rôle de plaisir (...) Ateba n'a pas poussé un seul cri . " (1)

Lorsque l'homme pense la soumettre en déclarant " que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme" (1), Ateba arrive à s'en libérer en le soustrayant à sa vie, en le tuant .

Outre la violence, une question d'une autre profondeur retient notre attention, dans les pages citées; elle apparaît dans la relation qu'entretient l'homme avec la religion, pendant l'acte physique décrit. Cette préoccupation religieuse se traduit dans Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma par une interrogation du roi Djigui après la relation qu'il a avec Moussokoro :

" -- Tout cela est-il autorisé par Allah ?
-- Dès lors qu'Allah vous a fait un don, ce don vous appartient, il vous est loisible de le consommer de la manière qui vous plaira, a dit le tout-puissant dans son livre . " (1)

A l'inquiétude directement exprimée, la réponse apportée par Moussokoro reste spécieuse . Il semble en fait que l'Islam ne permette pas que ses fidèles soient complètement dominés par leurs désirs au point d'en oublier Dieu . Fatima Mernissi rappelle dans son livre, Sexe, idéologie et islam, la position de la religion vis-à-vis de l'acte sexuel :

" Afin d'empêcher une fusion complète avec la femme l'étreinte coïtale est accompagnée d'un rite qui accorde une présence importante à Allah dans l'esprit de l'homme pendant le coït (...) Pendant le coït l'homme doit se rappeler qu'il n'est pas dans le

840. Ibid. p. 150

841. Ibid. p. 151

842. Monnè, outrages et défis, p. 154

territoire d'Allah, d'où la nécessité d'invoquer sa présence . " (1)

Dans les deux textes de T. Ben Jelloun, qui entrent dans notre corpus, nous retrouvons la mention de cette pratique . Lors de la première relation de Zahra avec l'inconnu dans la forêt, celui-ci remercie Dieu pour ce qu'il lui apporte :

" -- Au nom de Dieu le Clément et le Miséricordieux, que le salut et la bénédiction de Dieu soient sur le dernier des prophètes, notre maître Mohammed, sur sa famille et ses compagnons . Au nom de Dieu le Très-Haut . Louanges à Dieu qui a fait que le plaisir immense pour l'homme réside en l'intériorité chaude de la femme . Louanges à Dieu qui a mis sur mon chemin ce corps nubile qui avance sur la pointe extrême de mon désir . C'est le signe de sa bénédiction, de sa bonté et de sa miséricorde . Louanges à Dieu, louanges à toi ma soeur qui me précède pour que je sente ton parfum, pour que je devine tes hanches et tes seins, pour que je rêve de tes yeux et de ta chevelure . Ô ma soeur continue d'avancer jusqu'au buisson qui sera une demeure pour nos corps assoiffés . Ne te retourne pas je suis exposé à l'amour, avec toi ma soeur, mon inconnue envoyée par le destin pour témoigner de la gloire de Dieu sur l'homme et la femme qui vont s'unir à la tombée de la nuit . Je loue Dieu. Je suis son esclave. Je suis ton esclave, ne t'arrête pas, le soleil descend lentement et avec lui mon orgueil tombe en miettes . Au nom de Dieu le Clément ... " (1)

Ces incantations précèdent l'acte en lui-même mais, même pendant l'étreinte, l'homme évoque le nom de Dieu :

" Pour la première fois un corps se mêlait au mien(...). L'homme poussa un râle de bête . Je crus entendre une nouvelle invocation de Dieu et du prophète . " (1)

843. F. Mernissi Sexe, idéologie et islam, Paris, Tierce, 1983, p. 124

844. La nuit sacrée, p. 61

845. Id. p. 62

De même dans Harrouda, lorsque la mère évoque ses deux premiers maris et les relations qu'elle a eu avec eux, celles-ci sont indissociables de l'évocation de Dieu :

" C'était un homme fidèle à la parole de Dieu (...) Il priait souvent sur mon corps . Je n'ai jamais vu son sexe . Tout se passait dans l'obscurité . J'entendais psalmodier quelques phrases où Allah était loué . Il disait à peu près ceci : " ...Louange à Dieu Le Très Haut qui m'a donné cette enfant pour champ à cultiver . Belle et pure . Un trésor d'obéissance et de soumission. Puis cette enfant me donne un héritier qui restera sur terre pour Te louer et T'adorer . Quand Tu voudras, mon âme T'appartiendra ... Au nom de Dieu Le miséricordieux, Le Tout-Puissant, je pose ma verge entre les jambes de cette enfant sainte ... " " (1)

La présence de ces incantations détruit le caractère intime des relations amoureuses . Elles perdent également de leur intensité dans la mesure où elles deviennent un acte réfléchi . La violence, comme l'introduction du nom de Dieu dans l'acte sexuel, atténuent son caractère affectif et sentimental attendu (généralement proposé par la littérature occidentale) .

3.3.2.4. Rôle et conséquences de cette image .

Dans les textes qui composent notre corpus, il apparaît que la sexualité a un rôle différent en fonction de chaque roman . Certains ont privilégié l'image exotique et romanesque de la relation sexuelle synonyme

⁸⁴⁶. Harrouda, p. 77

d'un moment agréable . Ce sont principalement les romans sub-sahariens qui l'utilisent comme une pause qui correspondrait " au repos du guerrier " . C'est là l'image traditionnelle de la sexualité qui associe la femme symbole à un havre de paix .

Au contraire les auteurs maghrébins, dont les sociétés considèrent la sexualité comme un thème tabou, introduisent ce sujet comme moyen de provocation . En effet, au travers de la sexualité ces auteurs transmettent tout leur ressentiment envers leurs communautés . Ils dénoncent d'autre part l'hypocrisie de cette société en la mettant face à elle-même : la sexualité est un élément tabou et interdit mais elle est présente dans chaque événement de la vie quotidienne aussi en font-ils la préoccupation principale de cette littérature . En insistant ainsi sur ce thème, les écrivains montrent quelles ont été les obsessions de leur jeunesse . Ces romanciers ont pu transmettre leurs inquiétudes dans leurs écrits . Aujourd'hui les jeunes des pays maghrébins ont également besoin d'exprimer leur ressentiment envers la société . Cela apparaît clairement en Algérie où les jeunes ont utilisé une forme nouvelle d'expression de leurs inquiétudes qui est plus accessible à tous car elle passe par un mode de communication particulièrement apprécié par la jeunesse : la musique et la chanson . Cette nouvelle forme musicale a été appelée le RAI qui vient d'un terme arabe qui signifie "sentiment personnel" . C'est-à-dire que ces chansons vont véhiculer les désirs des jeunes . Les compositeurs y expriment le

refus de l'interdit sexuel et le désir d'un changement . Dans ces sociétés où la sexualité est taboue, ce thème tient une grande place . Alors que le parti intégriste s'installait dans les cités algériennes, la musique RAI a été interdite ainsi que les concerts . Elle exprimait un désir de liberté qui n'était pas compatible avec l'Islam, selon les intégristes . Pour en revenir à la littérature, l'expression de cette sexualité, entraîne une dénonciation des fondements qui constituent la société . Le récit souligne l'injustice qui existe entre les êtres et la violence . La fiction introduit une contestation assez négative de la société musulmane où rien ne trouve grâce aux yeux des écrivains .

CONCLUSION

Les littératures maghrébine et sub-saharienne d'expression française se présentent dans le paysage littéraire comme des productions émergentes qui ont permis un renouvellement de l'écriture française . Ces deux littératures qui semblent très proches l'une de l'autre car elles sont issues d'un même continent et pour les textes qui nous préoccupent imprégnées d'une même religion, l'Islam, ont été jusqu'à présent rarement confrontées . Aussi, il nous paraissait judicieux de le faire en tentant de déterminer si des composantes communes initiales entraîneraient une même écriture .

Afin de délimiter notre sujet, nous ne nous sommes intéressée qu'aux romans et nous avons choisi, pour chaque auteur, son premier livre ainsi qu'un deuxième texte publié une ou deux décennies plus tard . Ce corpus nous a permis de comparer ces littératures sur deux axes, l'axe spatial, littérature maghrébine/littérature sub-saharienne, l'axe temporel, l'évolution de chaque mouvement littéraire en lui-même .

Nous avons privilégié l'étude des textes eux-mêmes, ce qui n'est pas toujours le cas des analyses concernant les littératures auxquelles nous nous référons . En effet, nombreux sont ceux qui ne voient dans les romans maghrébins ou sub-sahariens qu'un moyen pour découvrir des cultures ou des sociétés différentes et qui oublient tout ce que ces littératures peuvent avoir d'esthétique ou de caractéristique . Il est vrai que cette tentation est tout à fait justifiée du fait de la place qu'occupent

les sociétés décrites dans l'imaginaire occidental et des nombreuses divergences, dans tous les domaines, qui existent avec les pays occidentaux . Nous avons nous-même été amenée à nous intéresser à cet aspect de la littérature car il conserve une large importance .

Notre démarche a consisté à reproduire le cheminement de découverte du roman de la manière dont le ferait un lecteur potentiel face à un texte nouveau . Notre progression avait donc pour dessein de faire connaître le roman du plus apparent au plus subtil . Aussi, dans un premier mouvement, nous nous sommes intéressée au paratexte des romans qui constitue la première prise de contact avec le texte . Nous avons élargi cette étude à l'incipit et à la "chute" des livres qui constituent l'entrée et la sortie principales des récits .

Dans un deuxième temps, nous avons analysé l'intertextualité entre les romans, ce qui permettait encore une fois de nous attacher essentiellement au texte et d'observer comment à partir d'une même langue, des auteurs ont réussi à créer une écriture nouvelle .

La troisième partie de notre travail a développé un autre aspect de ces littératures : l'intérêt qu'elles peuvent avoir d'un point de vue social . Au-delà de l'aspect littéraire, les écrivains utilisent les romans pour décrire ou dénoncer des problèmes de leurs sociétés.

La confrontation des différents facteurs qui composent le paratexte a révélé des divergences dans la présentation qui sont dues beaucoup plus au libre arbitre

des écrivains ou de leurs éditeurs qu'à la réalité d'un groupe littéraire. La généralisation n'est pas adéquate. La décision de R. Boudjedra, par exemple, de ne pas utiliser d'intertitre dans ses romans ne peut être attribuée qu'au choix de l'auteur et non pas à une décision collective de tous les écrivains maghrébins .

Cependant une tendance commune aux deux littératures se dessine : le paratexte propose une certaine conformité avec celui des romans français de métropole . Comme c'était le cas pour les premiers écrits des littératures qui nous concernent, il semble que les écrivains aient toujours besoin de s'identifier à la littérature occidentale . Un désir d'identification doit persister dans leurs inconscients qui les empêche d'avoir une entière liberté. Ils ressentent toujours le besoin de se conformer à des règles établies en Occident . L'emploi d'épigraphe d'auteurs en est un fier exemple . Toutefois, cette constatation n'est valable que pour le paratexte : la partie la plus extérieure et visible du roman . En ce qui concerne l'écriture même, les écrivains ont montré leur personnalité et leur particularité .

Nous avons approfondi notre étude en observant les moyens utilisés pour ouvrir et fermer les romans, aussi avons-nous examiné l'incipit et la "chute" de chaque texte. Ces analyses ont été révélatrices dans la mesure où des contrastes apparaissent entre les deux littératures .

A la suite de l'analyse des incipit et des "chutes", il s'avère que les romans écrits par des auteurs sub-

sahariens montrent une certaine cohésion et en même temps un certain conformisme . En effet, il apparaît que, du point de vue de l'action, l'incipit et la "chute" se répondent dans ces récits . La narration forme une boucle qui est représentée dans le titre du roman d'A. Fantouré, Le cercle des tropiques . Dans les deux romans d'A. Kourouma, Les soleils des indépendances et Monnè, outrages et défis, ceci est symbolisé par l'événement de la mort qui ouvre et ferme chacun de ces romans . La mort est également présente dans la "chute" de L'aventure ambiguë de C. H. Kane et dans celle de C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala . La présence constante de ce thème dans les dénouements de ces livres confère un caractère pessimiste à la littérature sub-saharienne . Cependant cet effet est atténué par un certain espoir qui transparaît au travers de l'interprétation religieuse faite de ces morts . Celles-ci sont ici synonymes d'événement positif .

Enfin les courts passages qui ouvrent et ferment les romans sub-sahariens montrent un ensemble qui est accentué par la présence constante du personnage . Chacun des romans est construit autour d'un personnage principal: Samba Diallo, Fama, Djigui, Bohi Di, Ateba . C'est donc l'histoire du héros qui est relatée . L'écrivain se donne comme objectif de nous informer complètement sur ce personnage . C'est là qu'il y a cohésion et donc divergence avec la littérature maghrébine .

En effet, les auteurs d'Afrique du Nord ne laissent voir, dans leurs romans, qu'une séquence de la vie des personnages . Le lecteur, au travers de ce que lui livre l'écrivain, découvre un épisode de la vie du héros . Ce sont quelques jours de la vie de Driss Ferdi dans Le passé simple, de Rachid dans La répudiation . Ceci est accentué par les "chutes" qui portent véritablement ici leur nom : elles n'ont pas pour rôle de fournir un dénouement mais d'indiquer différentes directions . Elles laissent, dans tous les cas, des interrogations qui seront certainement résolues en d'autres temps . L'auteur fait part des problèmes que rencontre son héros mais il ne suggère pas de solution et paradoxalement la "fermeture" du livre reste ouverte . Ceci est clairement justifié par les "chutes" qui suggèrent qu'une suite viendra plus tard . C'est en tout cas la promesse que font les narrateurs des deux premiers romans de D. Chraïbi et de R. Boudjedra . Le récit est fini mais l'histoire pourra se prolonger dans un autre livre . T. Ben Jelloun exprime ceci au travers de L'enfant de sable publié en 1985 qui est suivi en 1987 de La nuit sacrée . Après une vie de garçon, le deuxième épisode relate la vie de Zohra après la mort de son père, alors qu'elle a recouvré sa personnalité féminine .

Le deuxième mouvement de cette étude se proposait l'analyse du texte en lui-même avec pour objectif d'observer comment à partir d'une langue commune, le français, les écrivains d'Afrique ont réussi à affirmer

leur particularité. Nos études ont montré que ces publications littéraires apportaient des éléments nouveaux à la littérature et à la langue française du fait du vocabulaire local, de l'oralité transcrite, des structures empruntées aux langues locales, des images et d'une perception du monde différente .

A l'initiative d'A. Kourouma, qui a innové une nouvelle expression littéraire, dans Les soleils des indépendances en 1968, est née une écriture qui allie à la fois le français standard et le malinké . L'écrivain ivoirien a réussi un mariage heureux entre le français et sa langue locale . Il a créé une langue "nouvelle" à partir du français : le vocabulaire utilisé ainsi que la structure des phrases sont français mais l'ensemble produit une expression nouvelle qui ne fait déjà plus partie de la langue française . La première sentence Des soleils des indépendances est un exemple devenu désormais classique de ce que cette gymnastique peut créer :

" Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume..." (1)

Le résultat de cette alchimie étonne le lecteur occidental et ravit le public africain qui y retrouve ses racines d'autant plus qu'A. Kourouma a fait intervenir dans sa création les traditions et les proverbes .

Un certain humour est transmis dans cette expression nouvelle ce qui donne le sentiment que c'est ainsi que s'expriment toutes les langues africaines .

⁸⁴⁷. Les soleils des indépendances, p. 7

Il en est tout autrement dans les littératures du nord du Sahara où seul T. Ben Jelloun a emprunté cette voie . Son écriture est en effet composée par le vocabulaire local et par les traditions et les proverbes. Les autres écrivains maghrébins ont préféré un certain conformisme de la langue française . S'ils n'ont pas véritablement transformé le français, par le vocabulaire utilisé, ces auteurs l'ont malmené par des structures différentes, des ruptures inattendues et inexplicables qui créent un climat de violence quasi-permanent renforcé par les images élaborées . La violence verbale est donc au coeur de cette écriture .

Nos analyses soulèvent une interrogation qui persiste: à qui s'adressent ces littératures ? Du fait de la langue utilisée, le français, des moyens d'éditions, en général français, elles semblent destinées au lecteur français .

Cependant d'autres facteurs, principalement l'utilisation d'un vocabulaire local non-explicité , montrent que le public indigène est également visé .

Notre troisième partie s'est appuyée sur une étude des thèmes communs aux deux littératures qui nous préoccupent . Cette analyse pourrait paraître répétitive dans la mesure où les études thématiques sont souvent au centre des travaux universitaires concernant les publications littéraires d'Afrique . Pourtant ces analyses nous paraissent nécessaires du fait des problèmes existants dans les pays décrits . Ces

publications pourraient, dans l'absolue, être à l'origine de transformations de ces sociétés .

Notre travail a permis de discerner trois thèmes fondamentaux communs aux deux expressions littéraires : la religion, le père et la femme . Le premier sujet apparaît comme nécessaire du fait que notre corpus n'est composé que d'écrivains de tradition musulmane et d'autre part, par le fait que l'Islam est une religion qui ne rime pas avec laïcité étant donné qu'elle est présente dans tous les domaines sociaux . Les deux autres thèmes découlent de ce sujet initial et y sont liés .

Comme il était apparu dans l'analyse précédente, concernant l'intertextualité entre les romans, deux tendances dominent le traitement des thèmes dans les deux littératures africaines : la violence et l'humour .

La violence est en grande partie présente dans les romans maghrébins . Au travers des thèmes de la religion et de la personnalité du père, les romanciers nord africains dénoncent les hypocrisies de la société : la religion et le rôle social du père apparaissent comme des paravents derrière lesquels se cachent des actions que les écrivains décrivent sous un caractère de violence . Bien que ces textes aient pour objectif d'être bénéfiques pour leurs sociétés, le dénigrement et la violence provoquent un rejet du lecteur qui n'adhère pas aux idées émises du fait qu'il n'est ni rassuré, ni séduit .

Les mêmes thèmes sont développés avec plus de respect par les auteurs sub-sahariens . La religion comme le père

ne sont pas désavoués . De plus, l'humour permet de réduire la tension qui règne parfois .

Le dernier thème que nous avons développé souligne de nombreux points communs entre les deux littératures . Du fait de la place et du rôle de la femme dans la société maghrébine, les auteurs se présentent comme les avocats de ce personnage laissé pour compte ou tout au moins comme son porte-parole . Cependant cette position de l'écrivain vis-à-vis de la femme n'est pas à sens unique. En effet, le romancier maghrébin fait également part de sa colère vis-à-vis de la passivité des femmes qui ne font rien pour changer leur situation sociale et acceptent tout de la gent masculine .

Le personnage féminin est également valorisé dans la littérature sub-saharienne par une activité extérieure intense . La femme, avenir de l'Afrique, est sous-jacente à la plupart des romans sub-sahariens que nous nous sommes proposé d'étudier . Cette idée est aussi exprimée au Maghreb par Tahar Ben Jelloun, mais celui-ci indique que dans son optique cette action positive ne sera pas immédiate mais devrait être imminente :

" Je crois que l'espoir de sortir le Maghreb de ses difficultés dépend de leur intelligence . Pas tout de suite, dans quelques générations . " (1)

Ainsi, s'il y a convergence sur les thèmes développés par les deux littératures africaines, le traitement reste toutefois différent . Les uns ont choisi de faire sourire

⁸⁴⁸. Le matin du Sahara 24 Septembre 1987

alors que d'autres recherchent les provocations . De part et d'autre du Sahara, les auteurs font part des problèmes qui existent dans leurs sociétés . Les descriptions subsahariennes font sourire le lecteur . L'esprit satirique apparaît comme un moyen plus caustique et touche beaucoup plus le public que ne le fait la violence des Maghrébins qui ne provoque qu'un rejet du lecteur .

Pour aller au delà du clivage littérature maghrébine/littérature sub-saharienne, une autre interrogation sous-jacente à nos travaux peut être abordée ici : la confrontation de l'écriture masculine par rapport à la production féminine .

Le nombre restreint, dans notre corpus, d'écrits produits par les femmes nous paraît représentatif de la réalité des productions littéraires féminines africaines. L'analphabétisme des femmes ainsi que leur rôle restreint dans la société ne les ont pas amenées à s'exprimer par le mode de l'écriture . De part et d'autre du Sahara, deux écrivaines nous ont paru représentatives de la personnalité féminine et de son évolution dans le monde de l'écriture : A. Djébar l'Algérienne et C. Beyala la Camerounaise . La première a commencé à écrire dans les années soixante et n'a pas véritablement "dérangé" car elle s'est conformée à l'écriture qu'on pouvait attendre d'une femme . C. Beyala, écrivaine des années quatre-vingts a, quant à elle, bouleversé l'écriture féminine traditionnelle en s'attachant à des images et à des expressions très réalistes que le lecteur n'est pas

habitué à lire sous la plume d'une femme africaine . La question suivante s'impose : est-ce que les hommes et les femmes développent de la même manière des questions similaires ? Denise Brahimi, dans Appareillages, tente de démontrer au travers de nombreuses études que ce n'est pas le cas . En effet, la femme apparaît comme plus sensible aux questions traitées . Cette interrogation trouve également une réponse dans notre étude concernant le thème de la sexualité . Lorsque A. Djébar ou C. Beyala développent un thème comme la sexualité, elles le font différemment l'une de l'autre mais toutes les deux y expriment leur féminité . La première transmet l'image de la femme protectrice, garante des traditions, douce, alors que la seconde semble déjà être la femme qui s'ouvre au monde et désire s'imposer, riposter et se défendre . La violence est donc présente dans le traitement de la sexualité dans C'est le soleil qui m'a brûlée de C. Beyala. Si nous les comparons avec les descriptions proposées dans La répudiation de R. Boudjedra, il s'avère que le roman écrit par une femme montre une violence sexuelle vécue alors que les descriptions de R. Boudjedra apparaissent comme extérieures, gratuites et froides .

L'observation de ces littératures dans le temps, fait apparaître qu'elles deviennent de moins en moins engagées: le ton, les thèmes choisis, les moyens d'expression deviennent moins revendicatifs . En ce qui concerne les auteurs maghrébins, il semble qu'avec le

temps, l'âge et une meilleure connaissance du monde et des hommes, ils aient une attitude moins révoltée, ce qui d'ailleurs transforme leur littérature dont seuls les premiers écrits auront véritablement marqué le public .

Les trois auteurs maghrébins masculins, que nous avons convoqués, reproduisent cette tendance dans leurs deuxièmes textes que nous avons étudiés : D. Chraïbi montre dans La civilisation, ma mère !... qu'il peut avoir un certain humour . R. Boudjedra confère au personnage principal de L'escargot entêté une maturité qui l'empêche de se révolter ouvertement . T. Ben Jelloun a réussi dans La nuit sacrée à apporter une continuité à son roman . Tous ces textes montrent un renouvellement de l'inspiration et une tendance à la sérénité .

Au contraire, l'évolution de l'écriture dans la littérature sub-saharienne ne peut être démontrée à partir de notre corpus . Il est intéressant de souligner que certains auteurs n'ont pas donné suite à leur premier écrit: c'est le cas par exemple de C. H. Kane . Seul Monnè, outrages et défis d'A. Kourouma se propose comme un deuxième roman : il est paru vingt ans après le premier écrit de son auteur . Le cas d'A. Kourouma est remarquable et intrigue : pourquoi avoir attendu si longtemps et pourquoi avoir choisi la description de la période de la colonisation ? Est-ce que les problèmes d'après les indépendances ne sont plus aussi importants ?

A. Fantouré et C. Beyala ont eu une production littéraire plus importante . Le voile ténébreux d'A. Fantouré en 1985 apparaît dans le prolongement du premier

roman de 1973 et réintroduit les rituels traditionnels . Cependant l'évolution de l'écriture de l'écrivaine camerounaise n'est pas nette du fait de sa production récente : en six ans, quatre romans ont été publiés .

Ainsi les littératures maghrébine et sub-saharienne, nées d'un même continent, d'une même religion, présentent des contrastes dus à des sociétés distinctes et à une perception du monde différente .

Cependant, aujourd'hui une nouvelle tendance s'esquisse qui peut rapprocher ces deux littératures sur d'autres points . En effet, certains auteurs ont transféré les lieux d'action de leurs narrations du continent africain aux pays européens où ils vivent . C'est ainsi que C. Beyala, dans son dernier roman, Le petit prince de Belleville, relate le quotidien d'un enfant africain dans le quartier populaire de Paris et s'intéresse ainsi à la vie des immigrés en France .

T. Ben Jelloun, qui réside également à Paris, a dans ses dernières publications, laissé une large place au quotidien européen . Les yeux baissés en 1991 décrit la vie d'une enfant marocaine immigrée en France avec ses parents et partagée entre son pays natal et sa nation adoptive .

L'ange aveugle, le dernier écrit de l'auteur marocain, est particulier dans la mesure où il s'agit d'un ensemble d'articles concernant la mafia sicilienne . Ainsi T. Ben Jelloun, en s'intéressant à ce groupement ,

s'inclut dans une problématique plus générale que ce qu'elle était auparavant .

Dans un autre registre, R. Boudjedra, en Algérie, a choisi d'écrire désormais en Arabe comme pour souscrire à la politique d'arabisation de l'état algérien .

Ces nouveaux facteurs confèrent une dimension différente aux littératures du continent africain . Toutefois ils soulèvent de nouvelles interrogations sur son avenir . T. Ben Jelloun et C. Beyala semblent ouvrir un nouveau territoire à ces littératures qui ne sont plus limitées à l'Afrique . R. Boudjedra, quant à lui, pose le problème de la langue utilisée pour écrire . Est-ce que l'avenir des littératures africaines se fera dans les langues locales ? Les écrivains qui ont été l'objet de notre étude montrent les nouvelles directions que peuvent prendre les littératures africaines d'expression française . Comme le souligne Henri Lopes, il est nécessaire pour la survie de cette littérature qu'il y ait renouvellement mais celui-ci ne peut passer que par la liberté : chaque auteur doit choisir son mode d'expression . (1)

849. Cf. entretien accordé à Mme Chemain dans la revue Littérature et francophonie .

TABLEAU SYNOPTIQUE

	LITTERATURE		CIVILISATION	
	MAGHREB	AFRIQUE	MAGHREB	AFRIQUE
1953			Déportation du roi Mohammed V à Madagascar	
1954	<u>Le passé simple</u> Chraïbi		Début de l'insurrection algérienne	
1955				
1956			Indépendance du Maroc et de la Tunisie	
1957				
1958				Création de la communauté française
1959				

1960				-Indépendance des états africains. -Sékou Touré en Guinée et Houphouët Boigny en Côte d'Ivoire deviennent présidents .
1961		<u>L'aventure ambiguë</u> Kane		
1962	<u>Les enfants du nouveau monde</u> Djebar		Indépendance de l'Algérie	
1963				L. S. Senghor, Président du Sénégal.
1964				
1965			Coup d'état de Boumedienne	
1966			Création de la revue <u>Souffles</u>	
1967				
1968		<u>Les soleils des indépendances</u> Kourouma (1ère publication au Canada aux éditions de la Francité)		Le monopartisme et le désenchantement
1969	<u>La répudiation</u> Boudjedra			
1970		<u>Les soleils des indépendances</u> Kourouma (publication en France par les éditions du Seuil)		
1971				
1972	<u>La civilisation</u> Chraïbi			
1973	<u>Harrouda Ben Jelloun</u>	<u>Le cercle des tropiques</u> Fantouré		Durcissement du régime de Sékou Touré en Guinée
1974				
1975				
1976				

1977	<u>L'escargot</u> <u>entêté</u> Boudjedra			
1978			Mort du président Boumedienne	
1979			Election du président Benjedid	
1980				
1981				L S. Senghor démissionne, A. Diouf le remplace. C. H. Kane , Ministre du Plan .
1982				P. T. Biya devient président du Cameroun .
1983				Election d'A. Diouf.
1984				Mort de Sékou Touré .
1985				
1986				
1987	<u>La nuit</u> <u>sacrée</u> Ben Jelloun	<u>C'est le</u> <u>soleil qui</u> <u>m'a brûlée</u> Beyala		Réélection de P. T. Biya .
1988				
1989				
1990		<u>Monnè</u> Kourouma		Démocratisation pluripartismes .

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres de fiction .

1. Oeuvres étudiées :

- | | |
|-------------------|---|
| BEN JELLOUN Tahar | <u>Harrouda,</u>
Paris, Denoël, 1973 . |
| BEN JELLOUN Tahar | <u>La nuit sacrée,</u>
Paris, Seuil, 1987 . |
| BEYALA Calixthe | <u>C'est le soleil qui m'a brûlée,</u>
Paris, Stock, 1987. |
| BOUDJEDRA Rachid | <u>La répudiation,</u> |

- BOUDJEDRA Rachid Paris, Denoël, 1969 .
L'escargot entêté,
 Paris, Denoël, 1977 .
- CHRAÏBI Driss Le passé simple,
 Paris, Denoël, 1954 .
- CHRAÏBI Driss La civilisation, ma mère!...,
 Paris, Denoël, 1972 .
- DJEBAR Assia Les enfants du nouveau monde,
 Paris, Julliard, 1962 .
- FANTOURE Alioum Le cercle des tropiques,
 Paris, Présence Africaine, 1972 .
- KANE Cheikh Hamidou L'aventure ambiguë,
 Paris, Julliard, 1961 .
- KOUROUMA Ahmadou Les soleils des indépendances,
 Paris, Seuil, 1970 .
- KOUROUMA Ahmadou Monnè, outrages et défis,
 Paris, Seuil, 1990 .

2.Textes d'appoint :

- BEN JELLOUN Tahar L'enfant de sable,
 Paris, Seuil, 1985 .
- DJEBAR Assia Ombre sultane,
 Paris, Editions Jean Claude
 Lattés, 1987 .
- DORSINVILLE Roger Un homme en trois morceaux,
 Paris, Union Générale
 d'Editions, 1975 .

FANTOURE Alioum

Le voile ténébreux,
Paris, Présence Africaine,
1985 .

LAYE Camara

L'enfant noir,
Paris, Plon, 1953 .

Théorie et critique littéraire .

1. Ouvrages généraux :

BAKHTIN Mikhail

Esthétique et théorie du
roman,
Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTIN Mikhail

Esthétique de la création
verbale,
Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES Roland

S/Z,

- Paris, Seuil, 1970 .
- BARTHES Roland Le degré zéro de l'écriture,
Paris, Seuil, 1952 et 1972 .
- CRESSOT Marcel Le style et ses techniques,
Paris, P.U.F., 1974 .
- DUBOIS J., GIACOMO M.,
GUESPIN L., MARCELLESI C.
et J. B., MEREL J. P. Dictionnaire de linguistique,
Paris, Larousse, 1973 .
- DURAND Gilbert Les structures anthropologiques
de l'imaginaire,
Paris, Bordas, 1969 .
- ECO Umberto L'oeuvre ouverte,
Paris, Seuil, 1962 .
- GENETTE Gérard Figures III,
Paris, Seuil, 1972 .
- GENETTE Gérard Introduction à l'architexte,
Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard Nouveau discours du récit,
Paris, Seuil, Novembre 1983.
- GENETTE Gérard Seuils,
Paris, Seuil, 1987.
- JAKOBSON Roman Huit questions de poétique,
Paris, Seuil, 1977 .
- JAMES Laurence L'antiphrase, figure fondamentale
du comique,
Extrait des annales de la
faculté des Lettres et des
Sciences Humaines de Nice, n^o
29, 1977 .

- JANSON Fernand Le comique et l'humour,
Bruxelles, La renaissance du
livre, 1956 .
- KRISTEVA Julia Recherche pour une sémanalyse,
Paris, Seuil, 1969 .
- LAGARDE André XXème siècle,
et MICHARD Laurent Paris, Bordas, 1973 .
- LEJEUNE Philippe Moi aussi,
Paris, Seuil, Février 1986 .
- Revue communications n° 8 . "Recherches sémiologiques .
L'analyse structurale du récit" . Paris, Seuil, 1966 .
- Revue Verbum . Revue de linguistique publiée avec le concours
du centre national de la recherche scientifique par
l'Université de Nancy II . Tome XII, 1989, fascicule 2 .
- RICARDOU Jean Problèmes du nouveau roman,
Collection " Tel quel " aux
Editions du Seuil, Paris, 1967 .
- RICARDOU Jean Le nouveau roman,
Paris, Seuil, 1973, 1970 .
- ROBERT Paul Dictionnaire alphabétique et
analogique de la langue
française,
Paris, Société du Nouveau
Littré, 1973 .
- ROUSSET Jean Narcisse romancier . Essai sur
la première personne dans le
roman,

Paris, Librairie José Corti,
1972 .

2. Ouvrages spécialisés :

- ACKAD Josette Le roman camerounais et la critique,
Paris, Editions Silex, 1985 .
- Actes du colloque sur la littérature africaine d'expression française . Dakar, 26-29 Mars 1963 . Langues et littératures, n° 14, Dakar, 1965 .
- ASTIER-LOUFTI Martine Littérature et colonialisme,
Paris-La Haye, Mouton Ed, 1971 .
- BENSMAIN Rachid Crise du sujet, crise de l'identité : une lecture psychanalytique de R. Boudjedra,
Casablanca, Afrique orientale, 1984 .
- BONN Charles La littérature algérienne de langue française et ses lectures: imaginaire et discours d'idées,
Sherbrooke, Naaman, 1982 .
- BONN Charles Le roman algérien de langue française,
Paris, L'Harmattan, 1985 .
- BRAHIMI Denise Appareillages,

Paris, Ed. Deuxtemps Tierce,
1991.

CHEMAIN Roger

L'imaginaire dans le roman
africain,

Paris, L'Harmattan, 1976.

CHEMAIN DEGRANGE Arlette

Image de la femme noire dans
la littérature négro-africaine
d'expression française .

Thèse de Doctorat de troisième
cycle, Université de Grenoble,
1973 .

CHEMAIN DEGRANGE Arlette

Emancipation féminine et
roman africain,

Dakar, Abidjan, Lomé, Les
nouvelles éditions africaines,
1980 .

CHEMAIN-DEGRANGE Arlette

L'image de la mère perdue et
retrouvée,

Thèse de Doctorat d'Etat,
Paris IV, 1987 .

Colloque Jacqueline ARNAUD

Littératures maghrébines,
Paris, L'Harmattan, 1990,
tome 1 et 2 .

DABLA Sewanou

Nouvelles écritures africaines,
romans de la seconde génération,
Paris, L'Harmattan, 1986 .

DEJEUX Jean

Littérature maghrébine de
langue française: introduction
générale et auteurs,

- Ottawa, Naaman, 1973 .
- DEJEUX Jean Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française,
Paris, Karthala, 1984 .
- DEJEUX Jean Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française,
Paris, L'Harmattan, 1986 .
- FAME NDONGO Jacques L'esthétique romanesque de Mongo Béti,
Paris, Présence Africaine, 1985 .
- GAFAITI Hafid Boudjedra ou la passion de la modernité,
Paris, Denoël, 1987 .
- GONTARD Marc Violence du texte . La littérature marocaine de langue française,
Paris, Rabat, Ed L'Harmattan et Société marocaine des éditions réunies, 1981 .
- JOUBERT J.L., LECARME J., TABONE E., VERCIER B. Les littératures francophones depuis 1945,
Paris, Bordas, 1986 .
- KHATIBI Abdelkébir Le roman maghrébin . Essai,
(édition originale : Paris, Maspéro Ed, 1968),
Rabat, Société marocaine des éditions réunies, 1979 .

- LAUBRIET Pierre Originalités et influences de la littérature marocaine d'expression française,
Paris, La Haye, Mouton, 1966 .
- MADELAIN Jacques L'errance et l'itinéraire,
Paris, Ed Sindibad, 1983 .
- MATESO Locha La littérature africaine et sa critique,
Paris, ACCT Paris Karthala, 1986.
- MDARHBI ALAOUI Abdellah Narratologie, théories et analyses énonciatives du récit. Application aux textes marocains de Ben Jelloun, Chraïbi,
Rabat, Ed. Okad, 1989 .
- MICHEL Jean Claude Les écrivains noirs et le surréalisme,
Québec, Canada, Ed. Naaman de Sherbrooke, 1982 .
- MOSTEGHANEMI Ahlem Algérie . Femme et écritures,
Paris, L'Harmattan, 1985 .
- MEMMES Abdellah De la dénonciation à la subversion chez R. Boudjedra,
Thèse universitaire,
Université Bordeaux III, 1980 .
- MUHINDA Semwaga La confrontation des cultures dans la littérature africaine d'expression française,

- Thèse de troisième cycle sous
la direction de M Edward
Gaède, Université de Nice, 1978 .
- NDACHI TAGNE David Roman et réalités camerounaises,
Paris, L'Harmattan, 1986 .
- NISBET Anne Marie Le personnage féminin dans le
roman maghrébin de langue
française des indépendances à
1980,
Sherbrooke, Ed. Naaman, 1982 .
- RASSE Violaine Roman . Théâtre . Le
dépassement des genres dans la
littérature africaine de langue
française (Fantouré, Lopes, U
Tamsi),
Mémoire de Maîtrise .
Université de Nice, Octobre
1989, sous la direction de
Mme Chemain .
- YETIF Isaac Le thème de l'aliénation dans
le roman maghrébin
d'expression française,
Sherbrooke, CELEF, 1972

Ouvrages de sciences humaines .

- AÏT SABBAH Fatna La femme dans l'inconscient
musulman,

Paris, Editions Albin Michel,
1986 .

BALANDIER Georges

Les Brazzavilles noires.

Sociologie actuelle de l'Afrique
noire, dynamique des changements
sociaux en Afrique centrale,
Paris, PUF, 1955 .

BARREAU Jean Claude

De l'Islam en général et du
monde moderne en particulier,
Belford, Le pré aux clercs, 1991.

BAUMANN H et WESTERMANN D

Les peuples et les civilisations
d'Afrique noire,
Paris, Payot, 1948 (1967).

BENOT Yves

Indépendances africaines,
idéologies et réalités,
Paris, Maspéro, 1969 .

BERSIHAND Geneviève

Les filles et leurs pères,
Paris, Lafont, 1987 .

BESSIS Sophie, BELHASSEN Souhayr Femmes du Maghreb: l'enjeu,

Paris, J. C. Lattés, 1992 .

CHALIAND Gérard

Mythes révolutionnaires du
tiers monde,
Paris, Seuil, 1979 .

COQUERY VIDROVITCH Catherine Afrique noire, permanences et
ruptures,

Paris, Payot, 1985 .

Le coran Paris, Garnier-Flammarion, 1970

DELANGÉ J

Arts et peuples de l'Afrique
noire,

- Paris, Gallimard, 1967 .
- DELUMEAU Jean, ROCHE Daniel Histoires de pères et de la paternité,
Paris, Librairie Larousse, 1990 .
- DUMONT Pierre Le français langue africaine,
Paris, L'Harmattan, 1990 .
- ELIADE Mircea Le sacré et le profane,
Paris, Gallimard, 1986,(1965).
- EL KHAYAT-BENNAI Ghita Le monde arabe au féminin,
Paris, L'Harmattan, 1985 .
- FREUD Sigmund Moïse et le monothéisme,
Paris, Ed. Gallimard, 1948 .
- FREUD Sigmund La vie sexuelle,
Paris, P.U.F., 1969 .
- FREUD Sigmund Essai de psychanalyse appliquée,
Paris, Gallimard, 1976 .
- GADANT Monique,KASRIEL Michèle Femmes du Maghreb au présent,
Ed C.N.R.S. 1990 .
- GIRARD René La violence et le sacré,
Paris, Grasset, 1982 .
- KI-ZERBO J Histoire de l'Afrique noire, d'hier à demain,
Paris, Hatier, 1975 .
- LACOSTE-DUJARDIN Camille Des mères contre les femmes,
Paris, Editions La Découverte,
1985 .
- MANESSY Gabriel, WALD Paul Le français en Afrique noire tel qu'on le parle, tel qu'on le dit,

- Paris, L'Harmattan, 1984 .
MAQUET Jacques Les civilisations noires,
Paris, Marabout, 1981 .
- McDOUGALL Joyce Plaidoyer pour une certaine
anormalité,
Paris Gallimard, 1978
- MENDEL Gérard La révolte contre le père,
Paris, Payot, 1968 .
- MERNISSI Fatima Sexe, Idéologie, Islam,
Paris, Ed. Tierce, collection
" Femmes et sociétés ", 1983 .
- MINCES Violette La femme voilée,
Paris, Calmann-Lévy, 1990 .
- MONTEIL Vincent L'Islam noir,
Paris, Seuil, 1964 .
- ORTIGUES Marie-Cécile Oedipe africain
et Edmond Paris, L'Harmattan, 1984
(Première édition en 1966) .
- SURET CANALE Jean L'Afrique noire occidentale et
centrale,
Paris, Ed. Sociales, 1964 .
- ZAHAN Dominique Religion, spiritualité et
pensée africaines,
Paris, Payot, 1970 .
- ZENIE-ZIEGLER Wédad La face voilée des femmes
d'Egypte,
Paris, Mercure de France, 1985 .

Articles .

" Humour et littérature francophone en Afrique sub-saharienne." Arlette CHEMAIN in Humoresques, CNRS, Université de Paris VIII, 1988 .

" Contacts de langues et créations littéraires en langue française en Afrique noire . " Arlette CHEMAIN
Colloque contacts de langues : quels modèles, Nice du 28 au 30 Septembre 1987 .

" Quelle critique littéraire adopter pour la littérature africaine ? " Arlette Chemain, in Recherche pédagogie et culture, n° 35/36, 1978

Tahar BEN JELLOUN " A ma mère " in 60 écrivains parlent de leur mère . RISIAUX M., JAJOLI C., Paris, Ed P. Moray, 1988.

" Tahar BEN JELLOUN, prix Goncourt au " Matin du Sahara": Je vise l'universel . Je m'inclue dans la littérature marocaine qui est d'une richesse extraordinaire" in le Matin du Sahara, 8 Décembre 1987 .

" La nuit sacrée par Tahar Ben Jelloun au peigne fin ", Lire n° 146, Novembre 1988 .

" Tahar Ben Jelloun : " Ce qui m'intéresse c'est l'ambiguïté, le flou ", Interview recueillie par Jeune Afrique et reproduite dans Le matin du Sahara le 24 Septembre 1987 .

" Entretien avec Tahar Ben Jelloun ", Al Maghrib, 23 Décembre 1987 .

Mohamadou KANE, " L'écrivain africain et son public ", Présence africaine, n° 58, 2^{ème} semestre 1966 .

" Littérature et Francophonie . Ecrire de l'école à l'Université " . Numéro spécial sous la direction d'Arlette CHEMAIN . C.R.D.P., Nice, 1989 .

" Femme algérienne : Demain, la réforme ? " KERDOUN Azouz, in Maghreb Magazine, Septembre 1992 .

" Mariage et divorce à la marocaine . En attendant la réforme par la loi . ", L. A. B., in Maghreb Magazine, Septembre 1992 .

" Tunisie . Consécration des droits de la femme ", in Maghreb Magazine, Septembre 1992 .

" De l'oralité à l'écriture, l'exemple des littératures francophones d'Afrique ", in Actes du colloque de l'AILC, Université de Paris III Sorbonne, 1985 . Ed York Université, Glendon Collège, Toronto, Canada, 1990 .

ADDENDA

Théorie et critique littéraire .

1. Ouvrages généraux :

- | | |
|----------------|--|
| BARTHES Roland | <u>Le grain de la voix</u> . Entretiens
1962-1980,
Paris, Seuil, 1981. |
| BARTHES Roland | <u>Le bruissement de la langue</u> .
Essais critiques.
Paris, Seuil, 1984. |

- GENETTE Gérard Introduction à l'architexte
Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard Palimpsestes, la littérature au
second degré
Paris, Seuil, 1982.
- BELLEMIN-NOËL Jean Vers l'inconscient du texte
Paris, P.U.F., 1979.
2. Ouvrages spécialisés :
- BRAHIMI Denise Femmes arabes et soeurs
musulmanes,
Paris, Ed Tierce, 1984.
- MAHROUR REZZOUK Nadia L'image de la femme à travers la
littérature est-africaine,
Thèse de troisième cycle, Paris,
1987.
- Ouvrages de sciences humaines .**
- BOUHDIBA Abdelwahad La sexualité en Islam,
Paris, P.U.F., 1974.
- CALAME GRIAULE Geneviève La parole chez les Dogons,
Thèse Lettres, Paris 1966.
- MAQUET Jacques Pouvoir et société en Afrique,
Paris, Hachette "L'univers des
connaissances", 1970.
- PAULME Denise Les civilisations africaines,
Paris, P.U.F. 1979.

REY Maryse

La femme algérienne et son
émancipation dans l'Algérie
contemporaine,
 Mémoire de maitrise Nice 1990.

Articles .**INDEX****APOLLINAIRE G.** : 134.**AÏT SABBAH F.** : 18. 301. 315. 402.**BARTHES R.** : 17. 194. 198. 201.

BEN JELLOUN T. :12. 13. 15. 16. 23. 24. 25. 26. 27. 29. 30. 33.
 37. 47. 52. 54. 57. 58. 62. 65. 66. 81. 103. 106. 110. 111.
 112. 116. 132. 146. 147. 152. 155. 158. 161. 169. 170. 176.
 177. 179. 182. 183. 188. 189. 192. 193. 198. 206. 213. 216.
 218. 221. 238. 274. 291. 311. 314. 315. 316. 317. 318. 320.
 322. 329. 333. 340. 341. 350. 362. 363. 378. 379. 380. 384.
 388. 390. 396. 402. 403. 404. 411. 412. 413. 418. 424. 425.
 426. 429. 439. 441. 451. 462. 465. 467. 469.

BEYALA C. : 13. 17. 23. 25. 28. 33. 38. 39. 40. 42. 43. 82. 85. 87. 89. 90. 95. 97. 99. 119. 120. 123. 125. 127.133. 139. 154. 154. 164. 165. 168. 189. 195. 219. 268. 271. 272. 274. 278. 284. 296. 304. 323. 324. 341. 356. 360. 361. 382. 384. 385. 394. 401. 409. 410. 417. 418. 429. 441. 448. 459. 466. 467. 468. 469.

BONN C. : 18.

BOUDJEDRA R.:12. 13. 14. 16. 23. 25. 26. 27. 29. 42. 43. 44. 70. 71. 72. 75. 76. 78. 80. 81. 88. 106. 108. 116. 136. 138. 153. 154. 155. 160. 162. 171. 172. 173. 189. 191. 193. 198. 208. 209. 210. 217. 218. 221. 252. 274. 275. 277. 279. 317. 318. 319. 320. 322. 328. 332. 334. 335. 336. 341. 342. 362. 363. 370. 379. 380. 384. 392. 413. 414. 418. 423. 424. 427. 428. 430. 431. 432. 441. 442. 444. 445. 458. 461. 467. 469.

BOUGHEDIR F. : 427.

BRAHIMI D. : 468.

BRECHT B. : 134.

CHRAÏBI D. : 12. 15. 23. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 34. 35. 36. 39. 44. 45. 46. 47. 52. 54. 62. 63. 65. 70. 72. 75. 105. 106. 108. 114. 116. 136. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 146. 155. 169. 170. 172. 178. 181. 188. 191. 192. 197. 198. 208. 216. 218. 220. 229. 239. 255. 273. 275. 276. 289. 290. 292. 297. 301. 304. 309. 310. 318. 319. 320. 331. 341. 342. 362. 363. 370. 379. 380. 382. 384. 392. 395. 396. 402. 410. 413. 414. 415. 416. 418. 424. 428. 441.

CHEMAIN R.: 18.

CHEMAIN A. : 203

DEJEUX J : 18. 172.

DJEBAR A. :13. 16. 24. 26. 33. 36. 46. 52. 54. 55. 57. 58. 105. 110. 111. 134. 153. 154. 155. 159. 171. 182. 188. 191. 194. 213. 224. 231. 273. 288. 304. 305. 341. 343. 346. 361. 380. 382. 384. 389. 416. 417. 459. 468.

DIDEROT D. : 48.

DORSINVILLE R. : 328.

EL KHAYAT-BENNAI G. : 18. 323. 414. 416.

FANTOURE A. : 14. 15. 17. 23. 25. 38. 49. 82. 83. 85. 102. 116. 120. 123. 125. 127. 134. 137. 138. 154. 180. 189. 191. 193.

198. 246. 286. 290. 291. 304. 305. 306. 309. 310. 341. 353.
361. 383. 419. 434. 459. 468.

FREUD S. : 18. 426. 429.

GAFAITI H. : 153.

GENETTE G. 17. 24.

KANE C. H.: 14. 15. 17. 25.. 29. 44. 82. 89. 92. 94. 95. 97.
102. 119. 120. 121. 122. 127. 138. 140. 154. 160. 174. 176.
183. 189. 194. 197. 198. 242. 273. 285. 289. 299. 300. 301.
311. 337. 343. 352. 382. 389. 416. 417. 459. 468.

KATEB Y. : 381.

KOUROUMA A.:14. 15. 17. 23. 24. 29. 33. 40. 48. 49. 82. 89. 91.
94. 95. 96. 98. 99. 119. 120. 122. 127. 135. 136. 139. 144.
155. 131. 164. 165. 169. 173. 177. 179. 180. 185. 186. 189.
194. 195. 198. 203. 212. 216. 217. 219. 260. 261. 262. 264.
265. 267. 277. 286. 288. 293. 299. 301. 306. 308. 309. 311.
313. 338. 340. 341. 375. 376. 379. 421. 434. 455. 436. 438.
451. 459. 461. 462. 468.

LAYE C.: 325. 326.

LEJEUNE Ph. : 26.

LESAGE A. R. : 48.

LOPES H. : 471.

MAURIAC F. : 31.

Mc GOUGALL J. : 432.

MERNISSI F. : 18. 452.

MONTEIL V. : 18.

ROLIN A. : 316.

SENGHOR L. S. : 17.

TATI LOUTARD J. B. : 203.

VOLTAIRE F. : 48.

SOMMAIRE

| | | |
|--|----|-----|
| Introduction générale | p. | 6 |
| 1. LES SEUILS | p. | 21 |
| Entrer dans le texte | p. | 22 |
| 1.1. Le paratexte | p. | 23 |
| 1.1.1. Edition | p. | 23 |
| 1.1.2. Nom de l'auteur | p. | 25 |
| 1.1.3. Le titre | p. | 27 |
| 1.1.4. Inscriptions en tête d'ouvrage | p. | 28 |
| 1.1.4.1. La dédicace | p. | 30 |
| 1.1.4.2. L'épigraphe | p. | 34 |
| 1.1.5. Les intertitres | p. | 41 |
| 1.1.5.1. L'absence totale | p. | 42 |
| 1.1.5.2. Les intertitres thématiques | p. | 43 |
| 1.1.5.3. Les intertitres rhématiques | p. | 43 |
| 1.1.5.4. Les intertitres mixtes | p. | 45 |
| 1.2. Les incipit | p. | 51 |
| 1.2.1. Les textes maghrébins | p. | 52 |
| 1.2.1.1. Les incipit généraux | p. | 52 |
| 1.2.1.1.1. L'absence de personnages | p. | 52 |
| 1.2.1.1.2. De l'apport de l'incipit | p. | 55 |
| 1.2.1.2. Les incipit particuliers | p. | 70 |
| 1.2.2. Les textes d'Afrique sub-saharienne | p. | 82 |
| 1.2.2.1. Les incipit généraux | p. | 83 |
| 1.2.2.2. Les incipit particuliers | p. | 89 |
| 1.2.2.2.1. Les personnages | p. | 90 |
| 1.2.2.2.2. Les thèmes | p. | 96 |
| 1.2.2.2.3. Le ton des textes : l'oralité | p. | 99 |
| 1.3. L'effet de "chute" | p. | 105 |
| 1.3.1. Les textes du Maghreb | p. | 105 |
| 1.3.1.1. Répertoire des divers achèvements | p. | 105 |
| 1.3.1.2. Dénouement ou "chute" ? | p. | 108 |

| | |
|--|--------|
| 1.3.1.3. Du sens de la "chute" | p. 114 |
| 1.3.2. Les romans d'Afrique sub-saharienne | p. 119 |
| 1.3.2.1. Répertoire des différentes "chutes" | p. 119 |
| 1.3.2.2. Du sens de la "chute" | p. 120 |
|
 | |
| 2. ECRITURES ET STYLES | p. 130 |
|
 | |
| Le texte en lui-même | p. 131 |
| 2.1. Différentes typographies | p. 131 |
| 2.1.1. Les typographies secondaires | p. 132 |
| 2.1.1.1. Ecriture en petites lettres capitales | p. 132 |
| 2.1.1.2. Ecriture en grosses lettres capitales | p. 133 |
| 2.1.2. Ecriture en italique | p. 134 |
| 2.1.2.1. Emplois conventionnels | p. 134 |
| 2.1.2.2. Autres emplois | p. 141 |
| 2.1.3. Etude d' <u>Harrouda</u> | p. 147 |
| 2.2. Vocabulaire local d'origine | p. 152 |
| 2.2.1. Degrés d'importance de l'emploi du vocabulaire local dans les différents textes | p. 153 |
| 2.2.1.1. Emploi réduit | p. 153 |
| 2.2.1.2. Emploi important | p. 155 |
| 2.2.2. Introduction directe | p. 156 |
| 2.2.2.1. Thèmes développés et vocabulaire afférent | p. 156 |
| 2.2.2.2. Légitimité par le dictionnaire | p. 159 |
| 2.2.2.3. Termes explicités par le contexte | p. 162 |
| 2.2.3. Vocabulaire distingué par une typographie | p. 170 |
| 2.2.3.1. Les termes entre guillemets | p. 171 |
| 2.2.3.2. Les termes en caractères italiques | p. 172 |
| 2.2.4. Introduction avec explication | p. 175 |
| 2.2.4.1. Explication extérieure au roman | p. 176 |
| 2.2.4.2. Moyens d'insertion dans le récit | p. 178 |
| 2.2.4.2.1. Explication avec mot de | |

| | |
|---|--------|
| traitée | p. 305 |
| 3.1.2.1. De la religion comme élément annexe | p. 305 |
| 3.1.2.2. L'Islam : pierre d'angle de la société musulmane | p. 312 |
| 3.1.2.3. L'Islam : hypocrisie d'une société ? | p. 318 |
| 3.2. La figure du père | p. 340 |
| 3.2.1. Le père : rôle et aura | p. 341 |
| 3.2.1.1. Le père : personnage inexistant | p. 341 |
| 3.2.1.2. Le père : personnage peu apparent | p. 342 |
| 3.2.1.3. Le père : personnage prépondérant | p. 344 |
| 3.2.2. Le père : image et rapports positifs | p. 344 |
| 3.2.2.1. Les difficultés surmontées | p. 345 |
| 3.2.2.2. Plusieurs pères, une image positive | p. 353 |
| 3.2.3. Le père : image et relations négatives | p. 364 |
| 3.2.3.1. <u>Le passé simple</u> ou l'évolution de la relation père-fils | p. 365 |
| 3.2.3.2. <u>La répudiation</u> | p. 371 |
| 3.3. Du profil féminin | p. 383 |
| 3.3.1. De la condition de la femme | p. 384 |
| 3.3.1.1. Quelles femmes ? | p. 384 |
| 3.3.1.2. La description de la femme | p. 386 |
| 3.3.1.3. De la fonction de la femme dans la société et dans le roman | p. 395 |
| 3.3.1.4. Des sentiments des hommes vis-à-vis des femmes | p. 408 |
| 3.3.1.4.1. L'admiration | p. 408 |
| 3.3.1.4.2. De la colère | p. 415 |
| 3.3.2. De la sexualité | p. 417 |
| 3.3.2.1. Place de la sexualité dans chaque texte | p. 417 |
| 3.3.2.2. Différentes modalités dans l'écriture de la sexualité | p. 419 |
| 3.3.2.3. L'art de décrire | p. 434 |
| 3.3.2.3.1. Descriptions érotiques | p. 435 |
| 3.3.2.3.2. Descriptions réalistes | p. 442 |
| 3.3.2.4. Rôle et conséquences de cette image | p. 454 |

| | |
|---------------------------|---------------|
| Conclusion | p. 457 |
| Tableau Synoptique | p. 473 |
| Bibliographie | p. 476 |
| Sommaire | p. 491 |

Illustration de la dernière page à partir
Des normes du temps de J. B. Tati Loutard,
Hatier, Paris 1989,
tirée de Geoffrey Williams

African Designs from traditional sources,
Dover Publications, inc. New York, 1971 .