UNIVERSITE STENDHAL

GRENOBLE III

U. F. R. DE LETTRES CLASSIQUES ET MODERNES

ASPECTS COMPARES

DU ROMAN FRANCOPHONE CONTEMPORAIN

(France, Maghreb, Afrique Noire)

THESE POUR L'OBTENTION DU DOCTORAT

dit « nouveau régime »

(Arrêté du 30 mars 1992)

Présentée par

Valérie KOUAME épouse MARTIN

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Jacques MOUNIER

Novembre 1995

ASPECTS COMPARES
DU ROMAN FRANCOPHONE CONTEMPORAIN

Etude de six romans :

Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute

Le planétarium de Nathalie Sarraute

Habel de Mohammed Dib

L'escargot entêté de Rachid Boudjédra

Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo

L'anté-peuple de Sony Labou Tansi

A Claude, mon époux,

A mes enfants.

Remerciements

Au terme de cette étude, je voudrais remercier tous ceux qui m'ont accordé leur aide et leurs encouragements.

En premier lieu, mes remerciements vont à Méïté Méké qui a bien voulu relire les brouillons et la version définitive, et dont les conseils m'ont été forts utiles.

En second lieu, mes remerciements s'adressent à mes parents qui m'ont toujours soutenue moralement au cours de ces années. J'ai une pensée toute particulière pour ma mère et mon époux qui ont consacré de nombreuses heures à la saisie de mon document et sans l'aide de qui la réalisation matérielle de ce travail aurait été rendue difficile.

Enfin je ne saurais terminer sans citer le Professeur Jacques MOUNIER qui après m'avoir fait découvrir la littérature comparée à l'Université d'Abidjan a accepté malgré l'éloignement de suivre mon travail. Sa disponibilité et sa compréhension n'ont jamais fait défaut, qu'il reçoive ici le témoignage de ma profonde gratitude.

EDITIONS UTILISEES

Portrait d'un inconnu, Paris, Gallimard, Folio

Le planétarium, Paris, Gallimard, Folio

Habel, Paris, Seuil

L'escargot entêté, Paris, Denoël, Folio

Les crapauds-brousse, Paris, Seuil

L'anté-peuple, Paris, Seuil

« *Ceux qui écrivent des romans devraient savoir qu'on ne sera jamais plus romancier que la bouche du peuple* »

Sony Labou Tansi

in Les yeux du volcan, Paris, Seuil, 1988, p. 143

INTRODUCTION

Notre travail portera sur la confrontation de textes dans le cadre de recherches en littérature comparée, et c'est ainsi que nous serons amenée à mettre en parallèle six textes francophones d'horizons géographiques et socio-culturels divers.

Notre étude intitulée « Aspects comparés du roman francophone contemporain se fondera sur des romans issus des littératures française, maghrébine et négro-africaine; nous précisons à présent le corpus choisi :

- Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute (1948)
- Le planétarium de Nathalie Sarraute (1959)
- Habel de Mohammed Dib (1977)
- L'escargot entêté de Rachid Boudjédra (1977)
- Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo (1979)
- L'anté-peuple de Sony Labou Tansi (1983)

Pourquoi avoir opté pour un tel sujet? Sur quoi se fonde notre sélection des textes? Des motivations particulières ont-elles guidé notre choix?

Tout d'abord notre décision relève de l'intérêt certain que nous portons à la nature des travaux menés en littérature comparée. A notre avis la confrontation de textes appartenant à des cultures différentes ne peut qu'être bénéfique à leur compréhension, mettant ainsi en évidence la spécificité de chacun. Nous désirions travailler dans l'esprit des comparatistes modernes qui acceptent d'établir un parallèle entre des textes d'aires culturelles différentes mais de même langue. Les auteurs de Qu'est-ce que la littérature comparée? sont très explicites et proposent la définition suivante : « La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures[1], fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. »[2].

En ce qui concerne le corpus retenu, notre choix pour les romans contemporains relève de notre préférence pour les textes de cette période, et d'un sentiment de curiosité pour l'évolution des formes romanesques nouvelles. De plus, souhaitant travailler sur des romans français mais aussi maghrébins et négro-africains, nous n'avions guère d'autre possibilité vu que l'émergence des littératures du Maghreb et d'Afrique Noire d'expression française date de la première moitié du XXe siècle. Enfin, une motivation personnelle nous a animée pour ces textes très représentatifs d'un désir de rupture par rapport à l'ensemble de la production littéraire à laquelle ils appartiennent.

Nathalie Sarraute s'inscrit dans la mouvance du Nouveau Roman avec toutes les remises en causes que cela implique. Les nouveaux romanciers avaient

[1] C'est nous qui soulignons
[2] P. Brunel, Cl. Pichois, A. M. Rousseau, Qu'est-ce que la littérature comparée?, Armand Colin, 1983, p. 150

des revendications communes comme le changement nécessaire des formes en littérature; ils manifestaient de plus, une même volonté d'intéresser le lecteur à autre chose que l'intrigue et les personnages. A ce sujet la romancière française se prononce dans son essai intitulé L'ère du soupçon : « On commence maintenant à comprendre qu'il ne faut pas confondre sous la même étiquette la vieille analyse des sentiments, cette étape nécessaire, mais dépassée, avec la mise en mouvement de forces psychiques inconnues et toujours à découvrir dont aucun roman moderne ne peut se passer. »[1]. C'est ainsi que Nathalie Sarraute dans ses textes met en scène des personnages vivant des situations de crise; celles-ci génèrent des mouvements intérieurs appartenant à l'ordre des sensations et appelés des « tropismes ». Dans Portrait d'un inconnu, les personnages sont des porteurs de tropismes que le lecteur découvre lors de leurs affrontements. Dans Le planétarium, un jeune couple s'oppose à la belle-mère et les tropismes, encore une fois, trouvent un terrain propice à leurs développements.

Mohammed Dib et Rachid Boudjédra manifestent eux aussi un profond désir de rupture. Ils tentent de se soustraire à la tâche qui a été bien souvent dévolue aux écrivains algériens, et qui consistait à accomplir la réhabilitation des valeurs bafouées par des années de colonisation.

Pour le poète marocain Abdellatif Laâbi : « La littérature maghrébine n'est constituée que de lettres ouvertes à l'Occident; ce sont les cahiers de doléance du Maghreb »[2].

Rachid Boudjédra, romancier algérien, déplore lui aussi cette situation; il critique le fait que pour les Occidentaux, toute littérature non occidentale ne renvoie qu'à : « (...) l'étroitesse et l'étranglement de sa propre sphère qui ne dépasse pas l'anecdotique, le coin de brousse, le bout de pays, la tranche de conte chimérique ou le bégaiement de la langue. »[3].

---

[1] N. Sarraute, L'ère du soupçon, Gallimard, 1956, p. 10 et 11
[2] Table ronde au Centre Culturel Français d'Abidjan autour d'une exposition intitulée : « Littératures du Maghreb », le 26 Avril 1990
[3] R. Boudjédra, Fis de la haine, Denoël, 1992, p. 22

Il est exact que très souvent les premiers textes des écrivains maghrébins étaient des récits en grande partie autobiographiques, des témoignages visant à solliciter la reconnaissance par l'Autre. Les romanciers algériens n'ont pas failli à la règle, mais nombreux sont ceux qui finiront pas récuser ce mode de relations, estimant qu'ils n'avaient plus rien à prouver. Les premiers écrits de Mohammed Dib, par exemple, se caractérisaient par leur aspect ethnologique; la phase de maturité, en revanche, sera marquée par un changement d'orientation. Très vite, il rejoindra Rachid Boudjédra et d'autres auteurs qui prennent conscience que : « (...) la vraie révolution pour un écrivain est celle du langage. Aussi (...) la vraie question pour eux est-elle celle de la nouveauté et de la qualité de leur écriture »[1].

Mohammed Dib et Rachid Boudjédra se tourneront vers une littérature plus intimiste et ils n'hésitent plus à nous livrer dans leurs textes leurs angoisses existentielles et leurs révoltes intérieures. Ces épanchements lyriques ne sont pas toujours bien perçus dans leur pays et Charles Bonn précise que : « Les romans de Boudjédra, Boumahdi, Bourboune, Dib (...) sont publiés en France et plus ou moins bannis, pour ne pas dire interdits dans le pays de leurs auteurs. Cette littérature de la brisure, de la Différence, « habite une cicatrice » dit Mourad Bourboune dans Le Muezzin. (...) Le Discours social n'admet pas ce qui le met ainsi en question jusque dans ses fondements les plus secrets, les plus douloureux »[2].

Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi, jeunes auteurs d'Afrique Noire, font partie des « romanciers de la seconde génération » (cf. Séwanou Dabla). Ils s'imposent d'emblée comme des novateurs, se refusant à produire des textes qui rendraient compte d'une époque révolue; ils ne participent donc en aucune façon à une littérature documentaire que l'on pourrait juger « exotique ». Il y a de leur part un violent désir de sortir des sentiers battus, qui se manifeste au niveau des

---

[1] Ch. Bonn, Anthologie de la littérature algérienne (1950 - 1987), Librairie Générale Française, 1990, p. 5

[2] Ch. Bonn, La littérature algérienne de langue française et ses lectures, Naaman, 1974, p. 98

mutations thématiques, mais aussi à travers des formes d'écritures originales. Parlant d'une manière générale des écrivains d'Afrique Noire de cette même génération, Séwanou Dabla reconnaît que : « Le réalisme forcené de nos premiers romanciers se trouve également réduit, sinon rejeté (...) »[1].

Le roman de M. Dib présente au lecteur un jeune immigré maghrébin qui vit à Paris; les conditions dans lesquelles il prit le chemin de l'exil n'aidèrent pas à son adaptation, et c'est un Habel en pleine errance que nous voyons évoluer.

Le désarroi du héros de R. Boudjédra n'est pas moins profond même si les origines en sont différentes. Le quinquagénaire de L'escargot entêté est perturbé psychologiquement par son vécu familial : une mère dominatrice et un père trop effacé en ont fait un adulte névrosé.

Ces deux textes mettent donc l'accent sur un parcours individuel délaissant les thématiques d'ordre plus général.

Leurs personnages évoluent dans un milieu africain et sont confrontés aux maux qui sévissent actuellement dans les pays respectifs de Tierno Monénembo et de Sony Labou Tansi. Dans le roman guinéen, l'auteur nous présente un héros puis un groupe de personnages qui fuient l'atmosphère citadine devenue trop oppressante pour eux, et qui cherchent à échapper aux injustices d'un dictateur. Le héros de Sony Labou Tansi est victime de calamités analogues et les tribulations de son personnage prouvent que pour lui comme pour les auteurs de son pays en général : « (...) c'est surtout la société actuelle qui, davantage que le passé, requiert l'attention des romanciers congolais, ainsi s'exprime la volonté d'une prise de conscience lucide. »[2].

Les cinq auteurs retenus affichent leur détermination de marquer la différence, aussi va-t-il s'avérer intéressant de vérifier si cet élan commun les amène à créer des textes similaires. En effet, le fait que ces derniers soient tous écrits dans une langue commune - la langue française - et qu'ils soient

---

[1] S. Dabla, Nouvelles Ecritures Africaines, L'Harmattan, 1986, p. 214

[2] R. Chemain et A. Chemain-Degrange, Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine, Présence Africaine, 1979, p. 51

l'émanation d'une volonté identique, celle de briser les carcans littéraires, suffit-il pour produire des romans ressemblants?

Dès lors, le problème qui se pose à nous consiste à s'interroger sur les éventuelles similitudes mais aussi sur les divergences qui ne sauraient manquer d'apparaître.

Sont-elles d'origines formelles ou thématiques?

Ces aspects de la question ne doivent pas pour autant en masquer le fondement, c'est-à-dire occulter la nature du rapport de ces auteurs à la langue française.

Nathalie Sarraute reste-t-elle conventionnelle dans l'emploi qu'elle en fait? Les romanciers maghrébins et négro-africains acceptent-ils de se plier aux usages linguistiques et sémantiques, ou au contraire, soumettent-ils la langue à leur sensibilité particulière? Quelle est la marge de liberté que Mohammed Dib, Rachid Boudjédra, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi s'octroient avec le français qui n'est pas leur langue maternelle? Leurs oeuvres respectives sont-elles révélatrices de cette dichotomie originelle?

Sur ces grands axes de notre analyse se grefferont de multiples autres interrogations, certaines inhérentes à toute forme de production artistique, et donc à la littérature. Ne serait-il pas opportun de connaître le dessein de ces romanciers? Que cherchent-ils à traduire à travers leurs écrits? Quelles préoccupations profondes veulent-ils exprimer? Atteignent-ils leurs objectifs?

Pour mener à bien notre étude, nous avons fondé notre travail sur la comparaison de certains points précis des textes convoqués et pour ce faire, nous n'avons écarté aucune approche en particulier - qu'elle soit sémiotique, sociocritique ou parfois psychanalytique - à partir du moment où elle nous fournissait des clés pour entrer dans les textes.

Nous commencerons par une étude intitulée « Les structures romanesques ». Dans cette première partie, nous observerons trois étapes : nous débuterons par un rappel de quelques éléments biographiques concernant les auteurs choisis, puis nous préciserons l'évolution des formes spécifiques à leurs littératures respectives; ensuite notre intérêt se portera sur la constitution des romans afin d'analyser en les confrontant la pertinence des exergues et du découpage textuel, et enfin nous travaillerons sur l'espace et le temps pour examiner le traitement appliqué à ces composantes romanesques au sein des textes.

La deuxième partie intitulée « Les problèmes de l'écriture » s'attachera dans un premier temps, à montrer comment le choix des personnages et le rôle qui leur est attribué relèvent de l'écriture de l'auteur; dans un deuxième temps, nous analyserons la situation du narrateur et les implications qui en découlent, et enfin nous terminerons en nous interrogeant sur l'usage que ces auteurs font de la langue française, à partir d'une étude textuelle s'appuyant sur le relevé des images et les effets de sens produits.

PREMIERE PARTIE

LES STRUCTURES ROMANESQUES

CHAPITRE I

ELÉMENTS DE BIOGRAPHIE ET ÉVOLUTION DES FORMES LITTÉRAIRES

I. NATHALIE SARRAUTE ET LA NAISSANCE DES « TROPISMES »

Nathalie SARRAUTE est née Nathalie TCHERNIAK, le 18 juillet 1900 à Ivanovo, en Russie. Son père, Elie Tcherniak a un doctorat en sciences et exerce comme chimiste, et sa mère, Pauline Chatounowski est écrivain; la séparation de ses parents et le départ, pour la France, avec sa mère, l'amèneront à naviguer entre ces deux pays. Malgré tout, elle fait ses études en France, au lycée Fénelon. Puis, elle séjourne à Oxford de 1920 à 1921, et à Berlin de 1921 à 1922. Elle épouse le 28 juillet 1925, un avocat, Raymond Sarraute.

Son manque d'enthousiasme pour la profession d'avocat l'amène peu à peu à s'investir dans l'activité littéraire. Son art et son oeuvre annonceront le Nouveau Roman qui verra le jour dans les années cinquante.

En effet, dès 1932, Nathalie Sarraute écrit ses premiers textes, où elle aborde pour la première fois l'idée d'une crise du roman, idée partagée par un certain nombre d'écrivains dont l'oeuvre serait rangée sous l'étiquette du Nouveau Roman [1].

Vingt-quatre de ces textes seront réunis en 1939 dans son premier livre: Tropismes, qui passera pratiquement inaperçu auprès de la critique de l'époque. Il faudra attendre le succès du Planétarium pour que Les Fruits d'Or reçoivent enfin une consécration officielle, le prix international de Littérature. D'autres

[1] M. Alphant, « Nathalie Sarraute » in Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 456

romans suivront, puis en 1956, l'Ere du soupçon est publié. Dans cet essai, N. Sarraute développe ses théories à travers un certain nombre d'articles, elle précise dans la préface que l'intérêt de ce texte vient du fait que certains de ses articles parus en 1950, ont « marqué le moment à partir duquel une nouvelle manière de concevoir le roman devait enfin s'imposer »[1]. Ces articles ont donc constitué, toujours selon l'auteur : « (...) certaines bases essentielles de ce qu'on nomme aujourd'hui le Nouveau Roman. »[2].

L'Occident des années 50 est donc le théâtre d'un bouleversement des formes, aussi bien littéraires que cinématographiques; ce renouvellement formel semble avoir des causes profondes et stigmatiser un certain malaise. Pour Jacques Leenhardt : « Le nouveau roman met en lumière la crise du pouvoir de l'individu. Le sujet en tant que tel, n'existe plus. Il devient une fraction de la globalité et cesse d'être l'un de ses éléments constitutifs. »[3].

Le Nouveau Roman va donc se caractériser par l'absence d'intrigue, de personnages, de psychologie; c'est un regard froid et distant sur les choses qui cherche à détruire les structures du roman réaliste. Pour Alain Robbe-Grillet, c'est : « (...) un mouvement de révolution formelle extrêmement radical « qui « ne vise qu'à la subjectivité totale »[4].

C'est dans ce contexte que N. Sarraute publie Portrait d'un inconnu, en 1948, et Le planétarium en 1959, que nous avons tous deux retenus pour notre étude. Ces deux textes, comme le reste de son oeuvre, sont des exemples de ce qu'a produit le Nouveau Roman; ils exploitent : « (...) la source vive de toute oeuvre; des sensations neuves, encore intactes, qui nous sont données par le monde qui nous entoure »[5].

---

[1] N. Sarraute, L'ère du soupçon, Gallimard, 1956, p. 11
[2] Idem, p. 12
[3] J. Leenhardt, « Mais que lisent les Français », in L'express international, n° 1958, 20 Janvier 1989, p. 52
[4] « Conversations avec Alain Robbe-Grillet » in Le magazine littéraire, n° 250, Février 1988
[5] N. Sarraute, extrait de son intervention au colloque de Loches sur le thème, « Avant-garde et Nouveau Roman » in La Quinzaine littéraire, n° 102, du 16 au 30 Septembre 1970, p. 10, 11 et 12

Portrait d'un inconnu rapporte la vie d'un couple formé par un vieil homme et sa fille; ces deux êtres évoluent parmi les bassesses et la médiocrité dont est empreint le quotidien, sous le regard scrutateur d'un narrateur.

Dans Le planétarium, nous observons un jeune ménage : Alain et Gisèle Guimier, victimes de leur attirance pour les biens matériels, seuls gages selon eux de la réussite sociale. Les différentes étapes de « l'intrigue » mettent à jour les courants contradictoires qui les habitent; ainsi, les personnages, mais aussi l'action, se désintègrent, n'offrant aucune prise à l'observation du lecteur.

Dans ces deux romans : « L'action traditionnelle éclate, disparaît. Une quantité de drames infimes la remplacent, dont le déroulement dans la conscience de quelques individus donnera au livre l'aspect oscillant, infini et pourtant ordonné de ce ciel qu'observent les astronomes. »[1].

Ces romans nous prouvent, s'il en était encore besoin, que pour N. Sarraute, il est impératif d'échapper à la description ou à l'analyse des états d'âme. L'auteur tente en revanche de : « (...) déceler les ébauches, les élans, les replis imperceptibles de la conscience qui ne parviennent pas à la connaissance claire »[2].

Tel est donc le contexte dans lequel s'enracinent les deux textes sarrautiens retenus pour notre étude.

Nous allons maintenant essayer de situer les romans de Mohammed Dib et de Rachid Boudjédra, par rapport à l'ensemble des manifestations littéraires maghrébines.

---

[1] M. Alphant, « Nathalie Sarraute » in Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 456

[2] H. Lemaître, « Nathalie Sarraute » in Dictionnaire de littérature française et francophone, Bordas, 1985, p. 713

II. MOHAMMED DIB ET RACHID BOUDJÉDRA FACE AUX MANIFESTATIONS NOVATRICES DE LA LITTÉRATURE DU MAGHREB

1. Le double parcours de Mohammed Dib

Mohammed Dib, fils d'un modeste artisan, est né le 21 juillet 1920 à Tlemcen, en Algérie; cette région sera très vite animée par le mouvement national et les idées de revendications socio-politiques. La disparition de son père en 1931 l'oblige à travailler très tôt, et il exercera de nombreux métiers. En 1939, il devient instituteur et enseigne pendant un an à la frontière algéro-marocaine. Epargné par la mobilisation durant la seconde guerre mondiale, il travaille à Alger, comme interprète des armées alliées. En 1945, il revient à Tlemcen et dessine des maquettes de tapis jusqu'en 1947 : le choix n'est pas encore fait entre la peinture et la littérature. Cependant il publie la même année dans la revue Forge un de ses poèmes. A partir de 1949, il fréquente des réunions d'intellectuels et côtoie les écrivains de l'Ecole d'Alger qui gravitent autour d'Albert Camus : sa vocation littéraire se précise. De 1950 à 1952, il exerce comme journaliste à l'Alger Républicain, et à travers ce journal, il participe activement au débat culturel et politique de son pays. Il épousera une Française en 1951.

En 1952, La grande maison paraît aux éditions du Seuil; ce roman, reconnu d'emblée comme un roman algérien engagé lui vaudra le prix Fénéon. Ce texte sera suivi de deux autres, L'Incendie (1954) et Le Métier à tisser (1957); ces trois romans constitueront la trilogie « Algérie », perçue comme un geste de témoignage et d'engagement. En effet, les événements politiques l'obligent à s'intéresser de plus près à sa société; il abandonnera donc le ton intimiste de ses

premiers poèmes et optera sans hésiter pour une « écriture de constat, réaliste et documentaire. »

En 1959, après la perquisition des autorités policières coloniales à son domicile, Mohammed Dib quitte l'Algérie et se fixe en France où il poursuit une carrière littéraire féconde. Les trois romans qui paraîtront alors, rompent avec le réalisme de ses premiers textes, se tournant vers « le geste d'écriture même. »[1]; il s'agit d'Un été africain (1959), de Qui se souvient de la mer (1962) et de Cours sur la rive sauvage (1964).

Mohammed Dib affirmait à cette époque qu'après avoir été un « écrivain public », il reprenait « son attitude d'écrivain s'intéressant à des problèmes d'ordre psychologique, romanesque ou de style »[2]. En 1966, il obtient le prix de l'Union des écrivains, attribué à l'ensemble de son oeuvre. Mohammed Dib reviendra, dans les années 1970, à une écriture plus réaliste, qui contribue à l'aider dans sa tâche de dévoilement : en effet, la critique sociale est désormais à l'ordre du jour. Cependant, cette littérature de témoignage sera différente de celle d'autrefois. « Il n'abandonne pas son écriture des profondeurs, continuant à évoluer lui-même avec son temps, ses personnages, sa réflexion. »[3].

Après une série de nouvelles et de recueils de poèmes, M. Dib revient au roman et publie Habel en 1977. Grâce à l'intériorisation de son écriture, il aborde les problèmes de l'exil sous un jour nouveau. A aucun moment, le lecteur ne parvient à découvrir la réponse définitive à la quête du héros. En effet, Habel, du nom du personnage principal, retrace le parcours d'un jeune maghrébin, chassé de sa terre natale par le frère aîné. Il se retrouve dans une grande ville européenne, seul et déraciné. La rencontre de Sabine, puis surtout celle de Lily sera déterminante pour l'évolution du personnage. « Au bout de son itinéraire,

---

[1] T. Bekri, « De l'étoile secrète au printemps blessé », in Notre Librairie, n° 82, Janvier - Mars 1986, p. 75
[2] J. Dejeux, Mohammed Dib, Celfan, 1987, p. 16
[3] Idem, p. 21

Habel découvre que son « Je » s'affirme d'autant plus qu'il se découvre « un autre » en même temps. »[1].

Ce texte et les suivants s'inscrivent, sans aucun doute, dans un profond désir de rupture. Mohammed Dib s'explique sur ce changement d'optique et précise : « (...) avec la masse de documents, de témoignages accumulés au sujet de la guerre d'Algérie et au sujet de l'Algérie, tout court, l'auteur algérien se sent libéré vis-à-vis de l'actualité des événements (...). Et il lui devient possible d'approfondir sa réflexion, de tenter l'aventure (je veux dire l'aventure littéraire, l'aventure de la création) en prenant en somme des risques. (...) J'essaye pour ma part, d'aller à présent vers des régions moins explorées, de faire oeuvre d'écrivain dans le sens le plus plein du terme. »[2].

En effet, au Maghreb, mais surtout en Algérie, la période de décolonisation suivie de celle des indépendances, va marquer un tournant décisif pour la société algérienne. A partie de là, et pour quelques années, de nombreux auteurs algériens vont s'inspirer du contexte politico-social, et produire successivement une littérature de description et de constat, puis de dénonciation, et enfin de refus et de contestation. Ainsi, le double itinéraire de Mohammed Dib se comprend-il mieux à l'analyse du contexte historique.

Mais qu'en est-il de Rachid Boudjédra, autre auteur maghrébin face à ces différentes données?.

2. L'itinéraire de Rachid Boudjédra

Rachid Boudjédra est né en 1941 à Aïd Beïda dans le Constantinois en Algérie. Son père, un riche commerçant, l'envoie dès ses quatre ans à l'école coranique; à six ans, il entre à l'école primaire française : il effectue ainsi un

---

[1] Ibid., p. 27
[2] J. Arnaud, La Littérature maghrébine de langue française, Tome 1, Publisud, 1986, p. 197

double cursus, fréquentant l'école arabe le soir, à la sortie de l'école française. Il fait ses études secondaires au Collège Sadiki où il reçoit un enseignement bilingue et élitiste. Il sera un lecteur passionné de Proust, de Faulkner et du Nouveau Roman français. A dix-huit ans (après avoir obtenu son bac), il devient maquisard à la frontière tunisienne et membre du F.L.N. qu'il représente à Barcelone, en Espagne. Officiellement, il est étudiant en médecine, en réalité, il est là pour trouver des armes. Il voyage beaucoup, rencontre Mao Tsé Toung à Pékin, Fidel Castro à Cuba, Ho Chi Minh à Hanoï. En 1962, il est de retour en Algérie et entreprend des études de philosophie qu'il terminera à Paris. En 1965, sous la protection de Jean Sénac, Boudjédra publie à Alger, Pour ne plus rêver, son premier recueil de poèmes, empreint d'une violence révolutionnaire.

Marié à une Française, il enseigne en Algérie, puis en France de 1969 à 1972. Pendant cette période, il écrit et fait éditer son premier roman : La Répudiation. Il enseigne ensuite à Rabat jusqu'en 1975, puis en Algérie de nouveau.

Conseiller au Ministère de l'Information et de la Culture en 1977, il devient en 1981, lecteur à l'E.N.A.L. (Entreprise Nationale Algérienne du Livre), et enseignant à l'Institut des Sciences Politiques à Alger.

Faisant partie de la génération des auteurs de l'après-indépendance, il est un critique sévère de la société traditionnelle. Les pouvoirs de l'homme musulman, la polygamie, le sort réservé aux femmes, le pouvoir religieux, les interdits sexuels, l'abus de pouvoir politique sont des thèmes fréquemment traités par Rachid Boudjédra. Cependant dans L'escargot entêté, il aborde le thème de la bureaucratie, présenté comme les précédents sous un angle psychanalytique, avec une écriture audacieuse, licencieuse, obsessionnelle jusqu'à la névrose.

Dans ce roman, l'auteur nous rapporte l'histoire d'un petit fonctionnaire zélé, qui n'a la tête pleine que de son travail. Ce bureaucrate chargé de dératiser la ville, cet homme trop méticuleux, finira par « s'identifier totalement à sa raison sociale », et par masquer « scrupuleusement les ultimes traits d'humanité qui lui

échappent. »[1]. En effet, notre « héros » vit seul et isolé, ne recherchant pas vraiment la compagnie de sa soeur, à qui il ne rend visite que quatre fois par an. C'est un être associable qui considère ses concitoyens comme des dépravés à cause de leur propension à « se reproduire. »

Ce texte, relativement déroutant, nous propose à travers le thème traité, un jeu sur l'écriture. Cela ne nous surprend qu'à peine, car pour Boudjédra : « Toute écriture est ludique, mais le ludique n'est pas quelque chose de mou. »[2].

Quelle place Rachid Boudjédra, écrivain algérien, occupe-t-il au sein de la littérature maghrébine en général, et de la littérature algérienne en particulier? A-t-il adhéré, comme Mohammed Dib à son époque, à une littérature ethnologique, documentaire et contestataire?

Il semble que R. Boudjédra soit perçu par la société algérienne comme un auteur qui dérange. Pourquoi cet état de fait?

R. Boudjédra a toujours été critiqué pour son occidentalisme, son obscénité et son athéisme. Pour lui : « (...) une littérature algérienne ne peut être qu'une littérature politique dans le sens subversif du terme. c'est-à-dire une littérature de la remise en question, une littérature du subvertissement, du renversement. Quelque chose comme une ascèse sur l'être par rapport à la personnalité algérienne avec tout ce qu'elle porte en elle d'éléments douloureux dus à l'histoire, d'éléments négatifs dus à la tradition et aussi d'éléments positifs, merveilleux, dus à son génie propre et particulier. (...) Par exemple, je pense à ce mythe des ancêtres glorieux, dans la littérature algérienne. En ce qui me concerne, j'ai tenté de renverser ce mythe. (...) C'est en ce sens que ma littérature est politique. »[3].

A partir de 1982, Rachid Boudjédra écrit en arabe, et par là-même, fait taire bon nombre de ses détracteurs qui l'accusaient d'afficher un occidentalisme provoquant. « Ce retour aux sources » exprime peut-être la recherche d'une

---

[1] M. Djaïder, « L'escargot entêté » in Notre Librairie, n° 82, Janvier - Mars 1986, p. 83 et 84
[2] H. Gafaïti, Boudjédra ou la passion de la modernité, Denoël, 1987, p. 26
[3] Idem, p. 18 et 19

certaine identité. Son attitude est également guidée par le désir d'introduire la modernité dans la littérature arabe, qui selon lui, a trop souvent été : « (...) de la littérature d'instituteur, du folklore rénové. Au mieux, c'était un roman social, linéaire et provincial, imitant le roman européen du siècle dernier (Dumas et Zola) ... »[1].

Mohammed Dib et Rachid Boudjédra, face à un contexte socio-politique commun n'ont pas eu tout à fait la même évolution. Cependant, aujourd'hui, les deux écrivains algériens souhaitent faire porter leurs efforts sur « le geste d'écriture. »

Nous allons, dans la partie qui va suivre, présenter les auteurs négro-africains que sont Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi; nous tenterons d'analyser leurs situations et « leurs réactions littéraires » face aux tendances actuelles en Afrique Noire.

[1] A. de Gaudemar, « Le batailleur d'Alger » in Libération, Jeudi 23 Mars 1991, p. 21

III. TIERNO MONÉNEMBO ET SONY LABOU TANSI : LES REPRÉSENTANTS D'UNE ORIENTATION ORIGINALE EN AFRIQUE NOIRE

1. Tierno Monénembo : le « tropicondriaque »[1]

Tierno Monénembo, de son vrai nom Tierno Saïdou Diallo, est né à Porékada, à Mamou en Guinée, le 21 juillet 1947. Après des études primaires effectuées dans son village natal, son entrée au collège coïncide avec les premières grandes réformes de l'enseignement instaurées en Guinée en 1962. Après avoir fréquenté plusieurs établissements, il obtient son baccalauréat en 1969, à Conakry. Puis c'est l'exil et il ira successivement à l'Université de Dakar et à celle d'Abidjan de 1970 à 1972. En 1973, il part pour la France, après avoir échappé de justesse à une extradition en Guinée. Il s'installe d'abord à Grenoble, puis à Lyon où il obtient un doctorat en biochimie. Il enseigne cette matière à Honfleur, en France.

De 1979 à 1981, il vit en Algérie, et de 1981 à 1985 au Maroc avant de regagner la France où il réside actuellement. En 1979, il publie Les crapauds-brousse, puis en 1986, Les écailles du ciel, en 1991, Un rêve utile, en 1993 Un attiéké pour Elgass, enfin en 1995 Pelourinho.

Il fait un voyage en Guinée après dix-huit ans d'absence, dans le cadre d'une mission organisée par l'Ambassade de France; ce séjour très bref, lui donne, malgré tout l'occasion de ne plus être un inconnu dans son propre pays.

Pour lui, l'écrivain guinéen, qu'il soit de l'intérieur ou de la Diaspora, a un droit de regard sur la tentative de renaissance nationale. Malgré tout, Tierno Monénembo avoue : « Il est évident que j'aimerais bien introduire dans mes

[1] Ce terme est emprunté à Gérard Meudal, « Monénembo, Le tropicondriaque », Libération, Jeudi 14 Février 1991, p. 24

écrits, dans mon oeuvre, des thèmes beaucoup plus amples qui puissent traduire la vie fondamentale de l'Afrique. »[1].

Mais la situation de son continent oriente sa production littéraire, et l'auteur affirme : « (...) c'est la réalité africaine qui me commande de parler de politique. Il y a tout un itinéraire qui fait que, précisément, je ne peux pas me payer le luxe d'être apolitique (...). Or, aujourd'hui, ce qui est très important, c'est l'emprise presque totale de toute la vie africaine par les institutions politiques, c'est-à-dire des partis uniques. Il n'y a pratiquement plus de vie autonome. »[2].

Ces conceptions expliquent donc tout à fait le parti pris affiché dans Les crapauds-brousse. En effet, dans ce roman, Tierno Monénembo met en scène, Diouldé, un personnage faible et timoré, que dominent à la fois sa mère et son épouse. C'est un fonctionnaire consciencieux, qui se garde de tout propos subversif et de tout geste qui pourrait être interprété comme une manifestation de tiédeur à l'égard du régime. Les hasards de l'existence vont pourtant l'engager malgré lui dans un destin aussi absurde que tragique, auquel rien ne le prédestinait. Il n'échappera pas aux purges sanglantes et massives qui suivent la révélation d'un pseudo-complot.

Nous constatons que T. Monénembo s'inscrit parfaitement dans la tradition désormais bien ancrée d'une littérature de contestation des régimes issus des indépendances de 1960.

Les écrivains négro-africains s'intéressent dorénavant aux problèmes causés par une société en pleine mutation et n'hésitent pas à dresser un tableau de faillite. Ils constituent d'après Tierno Monénembo, la génération « de la désillusion et du cauchemar ».

Cette phase d'une nouvelle prise de conscience des intellectuels africains est l'aboutissement logique d'une certaine maturation de la littérature négro-africaine. A ses débuts, celle-ci, tout comme la littérature maghrébine, s'inspirait

---

[1] M. Condé, « Entretien avec Tierno Monénembo » in Recherche, pédagogie et culture, n° 49, Septembre - Octobre 1980, p. 66

[2] Idem, p. 66

de la situation coloniale et de ses conséquences politiques, économiques et sociales. Dans un premier temps, les écrivains ont pour unique souci de prouver l'existence des multiples richesses culturelles de leurs sociétés, et ils vont produire des textes à caractère ethnographique et sociologique. Ils cherchent ensuite à s'insurger contre la réalité coloniale en exaltant un retour aux sources.

Aujourd'hui, cette littérature mène un combat différent, elle s'attaque de plein fouet aux tares de ses sociétés par le biais d'un renouvellement de ses thèmes littéraires, et par un traitement particulier de la langue. Le thème de l'Afrique, paradis perdu, n'est plus de mise et est remplacé par celui de l'Afrique, enfer terrestre; il s'agit donc pour ces romanciers de parler ouvertement de l'avachissement des élites, de la corruption, de la confiscation du pouvoir au profit de quelques-uns et au détriment du plus grand nombre, de la répression policière et des exécutions arbitraires qui découlent de cette atmosphère de suspicion généralisée.

Nous allons dans le dernier volet de ce premier chapitre, nous pencher sur la position de Sony Labou Tansi.

2. Sony Labou Tansi : une verve tropicale

Sony Labou Tansi est né le 5 juin 1947 à Brazzaville, au Congo, de mère zaïroise et il y est décédé le 14 juin 1995.(Il appartient à la même génération que Tierno Monénembo). Il a pour nom véritable, Marcel Sony; son nom d'écrivain est formé du nom de son père (Labou) et de celui de sa grand-mère (Tansi) qui l'a élevé.

Il a enseigné l'anglais au Collège Tchicaya Pierre à Pointe-Noire. Il s'est ensuite beaucoup attaché au théâtre, en animant la troupe Rocado-Zulu de Pointe-Noire, et en mettant en scène certaines de ses oeuvres dramatiques. Il a été plusieurs fois distingué par le jury du concours théâtral inter-africain. Il était

considéré comme l'un des talents les plus prometteurs de la nouvelle génération des écrivains africains. Il marque une rupture et inaugure un projet nouveau tant au plan de son rapport à la langue, à l'écriture, qu'au plan du regard qu'il pose sur l'histoire et la société.

Au plan des idées, toute sa production (aussi bien théâtrale que romanesque) est traversée par la nécessité du doute, c'est-à-dire la capacité d'aller au-delà des certitudes sclérosantes, de la routine et de la paresse intellectuelle.

Sony Labou Tansi adopte une écriture déroutante par son audace, et par sa dimension quelque peu fantastique. Ces textes posent des interrogations existentielles et leur cheminement original s'éloigne des circuits esthétiques, éthiques et intellectuels habituels.

Le roman que nous allons étudier, L'anté-peuple, n'est paru qu'en 1983 aux éditions du Seuil, bien après La vie et demi (1979) et L'état honteux (1981). Cependant, il est en réalité le premier roman de Sony Labou Tansi, écrit sous le titre originel de La natte; il fut refusé à l'époque par de nombreux éditeurs. C'est sans doute ce qui explique le caractère quelque peu « classique » de ce roman par rapport aux autres textes; malgré tout, les fondements romanesques de son écriture, sont déjà en place.

Tout comme Tierno Monénembo, Sony Labou Tansi fait donc partie de cette génération « de la désillusion et du cauchemar ». Ces auteurs, relativement jeunes, vont donc actualiser leur thématique afin d'accorder : « (...) une attention soutenue à la situation présente du continent et au malaise des consciences africaines. »[1]. Pour ces « romanciers de la seconde génération », il s'agit avant tout de : « (...) rompre avec la tradition réaliste établie et de chercher un renouvellement en profondeur lié à leur culture spécifique. (...) Ils constituent (...) le « Nouveau Roman africain »[2].

---

[1] S. Dabla, Nouvelles Ecritures Africaines, L'Harmattan, 1986, p. 20 et 21
[2] Idem, (Préface de Gérard da Silva), p. 8

Dans son roman L'anté-peuple, Sony Labou Tansi nous présente les aspects significatifs du climat socio-politique dans deux états, situés de part et d'autre du fleuve Congo, à travers le parcours tragique de Nitu Dadou. Ce professeur et directeur de collège pour jeunes filles, sera victime d'un pseudo-scandale de moeurs et vivra des situations tendues et dramatiques. Tout s'écroule autour de lui et il voit, en témoin impuissant, s'effondrer toute une honnête vie de travail. Obligé de passer le fleuve, il sera secondé dans sa quête par une femme Yealdara; sous son regard empreint d'amour, il réussira à s'accomplir.

Nous avons, dans ce premier chapitre, essayé de dresser une rapide biographie des auteurs que nous étudions, et tenté de les situer par rapport à la littérature de leur pays d'origine. Il apparaît clairement que Nathalie Sarraute, tout comme Mohammed Dib, Rachid Boudjédra, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi, s'inscrivent dans un profond désir de « désaliénation » par rapport à l'ensemble de la production littéraire et romanesque dont est issue leur oeuvre; chacun d'entre eux, pour des raisons qui leur sont propres, cherche à se démarquer et à faire oeuvre de novateur.

Nous allons, dans la suite de notre travail, confronter les romans de ces différents auteurs. En effet, il serait intéressant de vérifier, si cette volonté commune de rupture, a produit des textes identiques, du point de vue structure et forme. C'est dans cette optique que nous essayerons d'établir une comparaison d'ordre formel, dans notre deuxième chapitre, qui portera sur la constitution des romans.

CHAPITRE II

CONSTITUTION DES ROMANS

I. LES EXERGUES : UN ENSEMBLE SIGNIFIANT

1. Les titres

1.1. Essai de définition : historique et origine

Le titre, la préface et éventuellement la dédicace constituent ce que Gérard Genette appelle « le paratexte ». Ils se posent dès le départ comme un discours sur le texte romanesque qu'ils présentent; le titre annonce souvent un programme narratif et, en ce sens, peut orienter le lecteur en le guidant vers une lecture du texte, en laissant ainsi certaines autres dans l'ombre.

En effet, il ne faut pas perdre de vue que le titre interpelle avant tout le public en général et le lecteur en particulier, le livre étant également une production commerciale. Ainsi, le titre que choisit l'auteur ou celui qui s'impose à lui, peut-il être modifié par l'éditeur dans un but essentiellement lucratif afin : « (...) d'attirer, retenir, provoquer l'achat. »[1]. Dans ce contexte commercial : « (...) le titre de roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire; en lui, se

[1] Cl. Duchet, « La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de tritologie romanesque » in Littérature, n° 12, 1973, p. 50

croisent, nécessairement, littérarité et socialité : il parle l'oeuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman »[1].

Ainsi, le titre doit-il : « (...) frapper l'attention, donner une idée du contenu, stimuler la curiosité, ajouter un effet esthétique (...) afin d'assumer les fonctions référentielle, conative et poétique. »[2].

Le titre doit donc satisfaire les lois du marché tout en restant le plus fidèle possible au « vouloir-dire » de l'écrivain. La plupart du temps, il « s'érige en microtexte autosuffisant, générateur de son propre code et relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres et de la commande sociale que du récit qu'il intitule. »[3].

Cependant, en règle générale, le titre entretient un rapport particulier avec le texte romanesque (ou autre), car l'auteur ne le conçoit que rarement totalement indépendant de sa production. Il a pratiquement toujours un lien avec le texte qu'il annonce.

Le titre, conçu dans cette optique, n'en est pas moins dépendant des phénomènes de mode, de reprises ou d'ellipses. Les auteurs du XXe siècle ne s'appuient plus sur les critères de leurs prédécesseurs pour intituler leurs textes. Nous nous attacherons donc, avant de réfléchir sur les titres de notre corpus, à dresser un bref historique de la titrologie.

La première moitié du XIXe voit les titres se soumettre aux règles d'une rigoureuse typographie. Le titre et le sous-titre (quand il existe) doivent s'inscrire dans l'ovale de la reliure destiné à cet usage, afin d'être bien mis en évidence; une ligne est réservée à chacun afin de respecter une certaine hiérarchie. Ce double énoncé crée une relation d'équivalence entre le titre et le sous-titre, ce dernier étant chargé d'expliciter le premier.

Dans certains cas, Claude Duchet affirme: « Il faudrait même parler d'un énoncé à triple détente, dans la mesure où le titre proprement dit, à un ou deux éléments, est fréquemment suivi d'un introducteur rhétoriqueur ou générique, lui-

---

[1] Idem, p. 50
[2] Ibid., p. 49
[3] Ibid., p. 51

même plus ou moins développé, désignant ou feignant de désigner la forme du contenu romanesque. »[1].

Ces introducteurs rhétoriqueurs (aventure(s), conte(s), histoire(s), journal, mémoire(s), récit(s), relation(s), etc...) constituent pour Claude Duchet : « (...) des énoncés ambigus de forme intermédiaire entre le second titre, qu'ils remplacent parfois en se juxtaposant au titre sans l'intermédiaire du ou traditionnel, et la signalisation générique vers laquelle ils tendent, perdant souvent alors, à l'impression, les privilèges d'un corps de titre »[2]. L'évolution du titre ira dans le sens d'une économie de termes constituant l'énoncé; cette économie visera à supprimer le sous-titre ou à raccourcir le premier titre. Cette modification des titres aura une répercussion immédiate sur le vocabulaire utilisé, ainsi les termes employés seront-ils de plus en plus concrets et précis.

A partir de ces données, il nous paraît intéressant d'examiner les titres choisis par les auteurs du XXe, qui composent le corpus sur lequel nous travaillons. Quel est l'état d'esprit qui préside à la titraison de leurs textes? Quelle valeur lui accordent-il réellement?

1.2. Présentation du corpus

Les titres soumis à notre étude appartiennent tous à des textes produits par des écrivains contemporains.

Il s'agit de Portrait d'un inconnu et du Planétarium de Nathalie Sarraute, de L'escargot entêté de Rachid Boudjédra, d'Habel de Mohammed Dib, des Crapauds-brousse de Tierno Monénembo et de L'anté-peuple de Sony Labou Tansi.

Que remarquons-nous au premier abord?

---

[1] Ibid., p. 57
[2] Ibid., p. 57

Les six titres du corpus possèdent une certaine opacité et ne tiennent pas un discours édifiant; aussi l'analyse que nous nous proposons de mener, tentera-t-elle, de dégager des éléments qui éclaireront leur compréhension. Nous nous appuierons sur les schémas développés par Léo H. Hoek dans son article intitulé « Description d'un archonte : préliminaires à une théorie à partir du nouveau roman »[1].

Nous utiliserons les abréviations suivantes :

dét. = déterminant

déf. = défini

ind. = indéfini

sn. = syntagme nominal

r. = opérateur relationnel (du, de)

np. = nom propre

sg. = singulier

pl. = pluriel

masc. = masculin

fém. = féminin

adj. qual. = adjectif qualificatif

Nous numéroterons aussi les titres afin de faciliter les citations que nous aurons à faire dans la partie suivante :

1 - Le planétarium = dét. déf. sg. + sn. sg. masc.

2 - L'anté-peuple = dét. déf. sg. + sn. sg. masc.

3 - L'escargot entêté = dét. déf. sg. + sn. sg. masc. + adj. qual. masc.

4 - Les crapauds-brousse = dét. déf. pl. + sn. pl. masc. + sn. sg. fém.

5 - Portrait d'un inconnu = sn. sg. masc. + r. + dét. ind. sg. masc. + sn. sg. masc.

6 - Habel = np. masc.

---

[1] L. H. Hoek, « Description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman », in Nouveau Roman : hier - aujourd'hui, J. Ricardou et Fr. Van-Rossum, UGE, 1972, p. 289 à 307

Nous allons à présent tenter d'analyser ces « schémas » afin d'y déceler les intentions des auteurs.

1.3. Interprétation de la titrologie

Avant d'entrer plus avant dans l'analyse des titres, nous remarquons qu'ils ont un trait commun : le genre. En effet, qu'ils soient ou non annoncés par un déterminant, qu'ils soient un syntagme nominal ou un nom propre, ils sont tous masculins .

Cependant, le masculin ici, ne semble pas être un « non-féminin », sauf pour le cas particulier d'Habel (de M. Dib), mais plutôt un genre neutre, à valeur généralisante; tout comme « l'homme » a un sens général, équivalent d'être humain, et n'est pas forcément perçu comme l'opposé de « femme ».

D'emblée, nous noterons également que les deux écrivains négro-africains ont adopté des titres identiques, dans la mesure où ceux-ci semblent être tous deux, des néologismes formés par les auteurs. De cette construction découle un halo d'étrangeté, sans doute souhaitée par S. Labou Tansi et T. Monénembo.

Les titres de Nathalie Sarraute ne désignent pas des êtres animés mais plutôt des objets; ce choix est loin d'être gratuit et a une valeur de symbole, quand on sait la place que tiennent les objets dans l'univers sarrautien. Cependant N. Sarraute tient à préciser que ce qui l'intéresse véritablement : « (...) ce n'est pas l'objet mais les mouvements intérieurs qu'il déclenche. Les objets ne sont que des catalyseurs »[1].

Le titre 1 ne fait l'objet d'aucune citation particulière dans le texte, mais il est tout de même présent à chaque page. En effet, le mot « planétarium » désigne une installation représentant les mouvements des corps célestes sur une voûte. De plus ne serait-il pas possible, en le rattachant au mot « planète » qui désigne des

[1] M. Saporta et N. Sarraute, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », in L'Arc, n° 95, Lajas, 1984, p. 23

« corps célestes gravitant autour du soleil, sur une orbite elliptique et n'ayant pas de lumière propre. »[1], d'y voir une allusion directe aux personnages du texte?

Ce titre 1 insiste donc sur le caractère bassement humain des personnages : ils ne recherchent aucune élévation spirituelle, leur seule préoccupation étant d'amasser le plus de biens possible. Ils sont profondément ancrés dans le matériel, totalement assujettis au monde des objets; ce dernier brille de mille feux et attire forcément tous ces êtres privés de « lumière propre ».

Le choix du terme « planétarium » peut aussi s'expliquer par sa terminaison (-ium), à consonance latine. Il s'agirait là d'une discrète évocation du milieu des « littérateurs » qui sont très présents dans ce récit. Alain Guimier et son « idole » Germaine Lemaire seraient les premiers visés par cette allusion teintée d'ironie. Gens de lettres, écrivain célèbre (pour G. Lemaire) et en passe de le devenir (pour A. Guimier), ils représentent tous ceux qui pensent atteindre des sommets de délicatesse, et une finesse de perception, parce qu'ils se gargarisent d'un verbalisme creux mais pédant. L'ésotérisme de leurs propos les isole et les entretient dans l'illusion qu'ils sont des êtres supérieurs. Cependant les masques finiront par tomber, et pour certains, aveugles jusque-là, la lumière jaillira.

Pour Arnaud Rykner, la société sarrautienne est caractérisée par cette configuration circulaire : « Car les lois de l'Univers sont aussi les lois de la Tribu : quitter son orbite comme sortir du cercle communautaire, c'est faire chanceler la Création tout entière et risquer d'y provoquer d'irrémédiables cataclysmes. »[2].

Le titre 5, Portrait d'un inconnu indique tout comme le titre 1, un objet; cependant si nous le décomposons, nous avons la référence à « l'inconnu » qui peut être perçu comme un être humain. L'objet que représente le portrait s'oppose à l'être humain désigné par les mots « un inconnu »; sémantiquement parlant, ces deux syntagmes nominaux s'excluent l'un l'autre; il s'agit d'un

---

[1] Dictionnaire Quillet de la langue française, 1975
[2] A. Rykner, Nathalie Sarraute, Seuil, Les contemporains, 1991, p. 103

oxymoron, car comment faire le portrait d'un inconnu? L'anonymat de cet « être » est renforcé par l'emploi du déterminant indéfini « un » - le titre 5 est : « (...) le titre du livre qu'est en train d'écrire pour nous le narrateur, est également celui d'un tableau sur lequel il médite, tableau doublement anonyme, lui, car il est sans nom d'auteur et représente, évidemment un personnage sans nom. »[1].

Le titre est repris à la page 80, puis à la page 81, l'oeuvre picturale sera nommée « L'inconnu » ou « L'Homme au pourpoint »; ce tableau en annonce d'autres et les références à l'univers des musées sont nombreuses.

Cet inconnu, dont le narrateur et le lecteur tentent absolument de faire le portrait, est composé d'une multitude de personnages. Cette volonté évidente de la part de Nathalie Sarraute de ne pas lui reconnaître de traits caractéristiques, pouvant permettre de l'identifier et donc de le classer, autorise le lecteur à lui attribuer le visage de tout un chacun. La référence au tableau contient les germes d'un jugement insidieux de la part de l'auteur : les personnages sont figés, peut-être à tout jamais, dans des attitudes, des comportements, tout comme l'homme de la peinture : « *(...) fixés en plein mouvement*. »; ils sont aussi privés de : « *(...) la vie qui manquaient à ses traits encore informes et disloqués*. »

Malgré tout un espoir subsiste : ces allures et ces positions ne sont-elles pas qu'une apparence? Elles peuvent ne représenter que ce que les personnages veulent bien laisser transparaître, et leur nature profonde, sans doute loin de cette inertie qu'on lui suppose, se révèle dans le regard. Le narrateur ressent cette même impression face à « *l'Homme au pourpoint* ». « *Ses yeux seuls semblaient avoir échappé au cataclysme (...). Ils semblaient ne pas appartenir tout à fait à ce visage et faisaient penser aux yeux que doivent avoir ces êtres enchantés dans le corps desquels un charme retient captifs les princes et les princesses des contes de fées.* »[2].

---

[1] L. Janvier, Une parole exigeante, (Le nouveau roman), Editions de minuit, 1964, p. 52
[2] Portrait d'un inconnu, p. 80

Les titres de Rachid Boudjédra et de Tierno Monénembo, L'escargot entêté et Les crapauds-brousse désignent des êtres animés mais non-humains : un escargot, des crapauds, tous les deux caractérisés par un deuxième terme sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Ils sont précédés par un déterminant défini qui est la marque du « déjà-dit » : il suffit donc de reconnaître ces deux animaux. Qui sont-ils ou plutôt que représentent-ils? Nous noterons au passage qu'il y a une ellipse de l'opérateur relationnel (de) et du déterminant défini (la) dans le titre 4. Dans quel but?

Le titre 3 annonce un roman tout au long duquel, le personnage principal étudiera les comportements des rats. L'adjectif qualificatif, loin d'être valorisant, nous informe sur la nature de « l'animal ». L'escargot entêté symbolise le bureaucrate névrosé qui se conduit comme un gastéropode obstiné, il est aussi son double, sa conscience, c'est le miroir qui lui renvoie tous ses faits et gestes analysés d'un oeil critique. Dès le début du texte, le narrateur nous avertit de sa présence : « *je l'ai vu* »[1]. Les pronoms personnels le et lui seront régulièrement employés pour parler de l'escargot, ce qui prouve que l'obsession du narrateur n'est pas récente. Il côtoie ce « *gastéropode entêté* »[2] depuis bien longtemps déjà. Il est aussi caractérisé par ses « *cornes croisées* » et « *sa coquille redressée* »[3].

Mireille Djaïder affirme : « Dès le titre, qui invite à lire explicitement comment l'escargot travaille obstinément dans la langue importée (en T.T.), sont programmés un dédoublement et un refoulement qui se jouent tant au plan linguistique qu'à ceux de l'idéologie et du culturel. »[4].

Le titre 4 présente lui aussi des animaux; nous avions déjà précisé que l'opérateur relationnel et un éventuel déterminant défini n'existaient pas; cette construction particulière rapproche donc les deux mots pour ne former qu'un syntagme composé, au pouvoir d'évocation beaucoup plus percutant.

---

[1] L'escargot entêté, p. 10
[2] Idem, p. 35
[3] Ibid., p. 130
[4] M. Djaïder, op. cit., p. 83

L'association de ces deux mots, l'un masculin, l'autre féminin frappe immédiatement le lecteur. Le terme « brousse » donne une information d'ordre spatial; il circonscrit un lieu bien précis, il inscrit donc d'emblée le texte dans une spatialité africaine. Ce titre étrange ne se réfère pas à une réalité connue de tous; T. Monénembo interpelle obligatoirement le public africain par le biais d'un titre aussi fortement connoté, car les lecteurs africains savent ou pressentent que le récit rapporté dans un tel texte les touchera de près; il est même possible qu'ils y trouvent des réponses et des solutions à des préoccupations communes. L'auteur, interrogé à ce sujet, précise que : « Les crapauds-brousse est un titre emprunté à une légende peulhe qui veut qu'à l'origine du monde, l'être élu de Dieu soit le crapaud. Pour une faute mythique, ce crapaud a été maudit et a été transformé en l'être hybride et niais que l'on connaît aujourd'hui »[1].

Cette expression qui forme le titre peut s'appliquer aux personnages qui hantent le texte et qui ont, sans doute, eux-aussi, été maudits; ils s'enlisent dans un destin tragique et tous leurs efforts, pour en sortir, sont vains. Ils tentent tout ce qu'ils peuvent, en de telles circonstances, pour échapper à ce bourbier; il est impossible de penser que tout comme le crapaud, ils se plaisent dans la « mare boueuse ». Les personnages, à aucun moment, n'apparaissent comme responsables ou coupables des malheurs qui s'abattent sur eux. Leur échec s'explique par la « malédiction » qui les touche, oeuvre d'une entité souveraine, invincible semble-t-il.

Cette notion se retrouve dans le titre de Sony Labou Tansi. L'anté-peuple est un cas particulier, et nous l'avons considéré comme un syntagme nominal. Qui ou que désigne-t-il? Rien ne nous autorise (si nous nous appuyons sur le texte) à le classer soit dans les êtres inanimés soit dans les êtres animés. Cependant, il est possible d'envisager qu'il représente une personne ou un groupe de personnes opposées au peuple. Nous préférons retenir l'hypothèse de

[1] T. Monémembo, « Hermétisme ou ésotérisme », in Notre Librairie, n° 88/89, Juillet - Septembre 1987, p. 107

l'existence d'une entité qui dirige et gère le destin de chacun et de tous. Les malheurs et les catastrophes, les problèmes de tous ordres qui assaillent les personnages, possèdent une telle ampleur que nous ne saurions retenir une autre hypothèse.

D'un point de vue plus philosophique, il serait aussi possible d'assimiler Dadou à l'anté-peuple, et dans ce cas, il serait celui qui annoncerait la venue d'un monde nouveau. Le peuple serait précédé par son « prophète », il existerait à travers lui, il prendrait force et vigueur grâce à lui. Avant l'intervention de Dadou, il n'y aurait eu que des individus; le héros leur ouvrirait les yeux, leur apporterait la lumière et favoriserait ainsi la création, l'émergence d'un peuple digne de ce nom. Ils réaliseraient enfin, grâce à son sacrifice, qu'il serait temps d'être solidaires, et qu'il faudrait s'organiser pour mener une lutte efficace. Cependant une autre interprétation nous paraît plus recevable. L'anté-peuple serait plutôt le Sâ Matrak des Crapauds-brousse en ce qu'il représente le pouvoir fondamentalement opposé au bien-être du peuple.

Le titre n'est pas repris dans le roman, mais la construction est réutilisée; ainsi Dadou affirme-t-il : « *Je suis l'anté-grouille*. »[1].

Une constante se dégage des titres des romans négro-africains : ils « se refusent clairement à s'offrir comme des portes ouvertes au seuil de la lecture. »[2].

Composés d'emprunts lexicaux africains (Les crapauds-brousse) ou de termes français associés dans un usage peu fréquent (L'anté-peuple), ils apparaissent donc chargés d'un symbolisme très fort.

L'objectif de ces auteurs serait-il d'installer leurs romans dès la « pré-lecture » (que nous définissons comme l'acte initial du lecteur potentiel, c'est-à-dire : la lecture du titre) dans : « une certaine marginalité qui ne craint pas d'échapper à la sémantique habituelle ou à la syntaxe la plus simple. »[3].

---

[1] L'anté-peuple, p. 102
[2] S. Dabla, Nouvelles Ecritures Africaines, L'Harmattan, 1986, p. 66
[3] Ibid., p. 67

Enfin, nous avons gardé le titre 6 pour la fin car Mohammed Dib est le seul auteur du corpus à avoir employé un nom propre : Habel.

Ce prénom, très fortement connoté, appartient au héros du roman; il semble isoler le texte dans une sphère spatiale et temporelle déterminée.

Qu'en est-il réellement?

Il serait peut-être pertinent d'analyser dans un premier temps la nature phonique du mot et plus précisément du [h]. Le fait que ce *h* soit aspiré, expiré ou muet a-t-il une quelconque incidence sur la valeur affective ou symbolique à accorder à ce prénom?

Pour l'étude de celui-ci, nous nous appuierons sur les remarques faites par Maurice Grévisse dans son ouvrage Le bon usage sur des prénoms tels que : Henri, Hubert, Hugo; il précise : « (...) l'usage est flottant : l'*h* est considéré tantôt comme muet et on fait l'élision (ou la liaison), tantôt comme aspiré, et on ne fait pas l'élision (ni la liaison) ... »[1].

A la lecture du texte, nous constatons que les deux cas de figure existent.

Nous relevons plusieurs élisions, entre autres, à la page 18 : « *la caboche d'Habel* », à la page 29 : « *Et la main se posa sur celle d'Habel* », à la page 126 : « *Sa voix déchaîne dans la tête et les oreilles d'Habel un tel fracas ...* » et « *L'existence des supermarchés (...) a été bannie de l'esprit d'Habel*. », à la page 134 : « *(...) ça s'allonge d'un coup aux pieds d'Habel* », et à la page 166 : « (...) *qu'elle passa son bras sous celui d'Habel*. »

Nous noterons de manière tout à fait gratuite que l'élision se rencontre très souvent au sein de groupes de mots servant à nommer une partie du corps d'Habel. « La caboche d'Habel » ou « l'esprit d'Habel » se lisent dès lors comme un unique syntagme; nous aurions pu en déduire qu'une volonté sous-jacente s'exprimait ici : le désir de n'attirer l'attention du lecteur que sur le premier terme en laissant Habel dans l'ombre, lui déniant ainsi un certain pouvoir sur son corps.

---

[1] M. Grévisse, Le bon usage, Duculot, 1980, p. 78, § 136

Cependant, nous ne retiendrons pas cet axe d'interprétation car ce procédé n'est pas systématique; l'élision est également présente dans des expressions telles que : « *(...) c'est à ce moment qu'Habel pensa ...* » (p. 29), ou « *C'est là qu'Habel se retrouve (...)* » (p. 131)

Comme pour l'élision, il est tout à fait possible de relever plusieurs exemples où la liaison semble autorisée : « *Et revenant vers Habel ...* » (p. 144) peut très bien se lire : (vers - R - Habel), tout comme : « *Le Vieux (...) se remettait à regarder avec Habel les tableaux ...* » (p. 145) : (avec - k - Habel), et : « *Il ne reporta un long regard sur Habel ...* » (p. 187) : (sur - R - Habel).

Au vu de ces exemples, nous pouvons conclure que le *h* de Habel se comporte bien comme un *h* muet.

Néanmoins, nous avons également relevé des situations d'emploi où le *h* peut être assimilé à un *h* aspiré. A la page 69, nous lisons : « (...) *un Habel perdu* » et nous ne prononcerons pas : (un - N - Habel), donc la liaison ne se fait pas. Il en va de même pour : « *(...) elle séparait de soi un Habel incapable de résister.* » (p. 113), « *(...) c'est Habel* » (p. 89), « *Il s'appelle Habel* » (p. 134). En effet le contexte qui produit ces expressions autorise la suppression de la liaison.

Ainsi, dans certaines phrases, nous avons Habel avec un *h* muet, qui se prononcera comme « Abel » et dans d'autres phrases, nous relèverons Habel avec un *h* aspiré qui pourrait se lire comme une tentative de reproduire la prononciation arabe, restituant ainsi au héros une partie de ses origines. Cette double manière de « sentir » le prénom, cette double nature, correspondent bien en tout point au personnage qu'il désigne; Habel est un être hybride qui se situe au croisement de deux cultures. C'est un jeune homme qui immigre par obligation (chassé par son frère aîné) et son attachement à sa terre natale reste donc encore très fort; mais dans un même temps, dès son arrivée en France (à Paris), il lui faut s'adapter au mode de vie de la société occidentale.

Cet exil, pour quelle faute mythique? Y-a-t-il une allusion au récit originel? Le frère aîné est-il Caïn?

Nous citerons ici une remarque faite par Jean Déjeux, où il établit une relation entre la folie de Lily (jeune fille dont Habel tombe amoureux) et le prénom du héros : « Possédée par la « déraison », elle a entraîné Habel dans sa folie amoureuse mais Habel l'a elle-même rendue démente (Habbala), s'entraînant tous les deux dans un état de grâce, une innocence retrouvée. »[1].

Nous sommes en droit (malgré tout) de nous interroger sur l'identité réelle de Caïn et celle d'Habel. Qui représentent-ils? L'histoire de ce jeune maghrébin qui erre dans une grande ville occidentale, n'est-elle pas celle de milliers d'hommes qui fuient leur patrie pour de multiples raisons, autant sociales, politiques, qu'économiques? Qui est Caïn? Un homme? Un groupe d'hommes? Peut-être s'agit-il là d'un autre « anté-peuple ».

Ainsi donc, l'analyse des titres nous éclaire sur le contenu des romans; cependant, bien souvent, elle fournit quelques pistes de lecture, que chacun est libre d'interpréter à sa guise. Le titre, loin de figer le récit, favorise au contraire, la création d'un climat énigmatique qui ne peut être que source de richesses.

Le titre fait partie du vaste ensemble des exergues, et son action peut être renforcée par l'existence d'une préface.

2. Les préfaces

Sur les six romans du corpus, seul Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute possède une préface. Il serait même possible de parler de double préface : la première ayant été écrite par la romancière, la seconde étant signée par Jean-Paul Sartre.

---

[1] J. Dejeux, Mohammed Dib, Celfan, 1987, p. 41

Ce que nous avons appelé « la première préface » peut être considérée comme un avertissement; il semble en effet que Nathalie Sarraute ait souhaité attirer l'attention du lecteur sur quelques points particuliers, et elle nous explique le but recherché par le « narrateur-auteur ».

L'énoncé produit ne possède aucunement les marques caractéristiques du discours préfaciel car nous remarquons que dans celui-ci, Nathalie Sarraute n'emploie pas le pronom personnel « je ». Quel est donc l'effet de cette absence?

Nous tenterons de définir, en nous référant à Emile Benveniste, la valeur reconnue au « je ». Benveniste affirme : « (...) *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur.(...) Le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de s'approprier la langue entière en se désignant comme *je* »[1].

Ces considérations nous amènent à nous poser la question suivante : Nathalie Sarraute refuserait-elle volontairement d'assumer ce rôle de locuteur? La réponse s'avère complexe. L'auteur brouille les pistes à souhait quand elle écrit : « *Ce que cherche tout d'abord, celui qui raconte cette histoire ...* » (p. 14)

Que cache l'utilisation dès la première ligne de ce pronom démonstratif masculin? Peut-on y voir un certain désir de conserver un semblant d'anonymat? Nous remarquons la présence d'autres pronoms masculins, il s'agit des pronoms personnels de la troisième personne du singulier « le » (fascinent), « il » (examine, a l'impression, se soumet, se laisse aveugler), « lui » (fait lâcher prise) qui désignent tous ce narrateur-auteur. Pour Benveniste : « La forme dite de 3e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une « personne » spécifique. (...) la « 3e personne » n'est pas une « personne », c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne* »[2].

---

[1] E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Tome 1, Gallimard, 1966, p. 261 et 262
[2] Idem, p. 228

Pourquoi ce désir d'inscrire d'emblée le récit comme une production neutre et véritablement « asexuée »? Rejoint-il un projet littéraire décelable dans le roman? Peut-on parler de phénomène de distanciation? Ou faut-il y voir de la part de l'auteur une certaine préparation psychologique du lecteur?

A l'évidence, les personnages sarrautiens évoluent dans un univers où la différenciation sexuelle n'est pas de mise : les tropismes s'attaquent à tous, hommes et femmes, jeunes et moins jeunes.

L'auteur, malgré ses réticences à s'investir dans l'énoncé, avait reconnu qu'elle non plus n'était pas épargnée : « (...) ces sentiments à l'état naissant, qui ne portent aucun nom, et qui forment la trame invisible de nos rapports avec autrui et de chacun de nos instants. »[1].

En effet, l'adjectif possessif « nos » désigne implicitement le pronom personnel « nous »; celui-ci : « (...) est autre chose qu'une jonction d'éléments définissables, la prédominance de « je » y est très forte, au point que, dans certaines conditions, ce pluriel peut tenir lieu du singulier. La raison en est que « nous » n'est pas un « je » quantifié ou multiplié, c'est un « je » dilaté au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues. (...) D'une manière générale, la personne verbale au pluriel exprime une personne amplifiée et diffuse »[2].

Nathalie Sarraute refuse d'adopter un comportement trop tranché.

Cet avertissement de l'auteur est suivi d'une préface écrite par Jean-Paul Sartre, qui se présente comme un texte théorique sur le Nouveau Roman.

Une préface est en réalité une postface car le temps de sa production est postérieur à celui de l'écriture du texte sur lequel elle s'exprime; de plus, nombreux sont les lecteurs qui liront la préface après avoir lu le roman.

Elle est également le véhicule privilégié pour le propos idéologique ce qui est perceptible dans notre exemple; à ce sujet, Henri Mitterand affirme : « Toute

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 7
[2] E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Tome 1, Gallimard, 1966, p. 261 et 262

préface vise à dégager à la fois un modèle de production du genre dont elle parle, et également un modèle de sa lecture. On voit bien, de ce fait, quelle porte s'ouvre ainsi toute grande, en tête du roman, à l'idéologie. »[1].

Jean-Paul Sartre emploie le « je » dès les premières lignes de la préface, puis conclut en ces termes : « Pour moi je pense ... »[2]. Il n'hésite pas à donner son avis, cependant il reste conscient du « caractère réducteur » de toute préface, et du fait qu'elle est aussi : « (...) un mensonge ou une illusion sur l'oeuvre, dont le propre est précisément la polysémie et la polyphonie, la pluralité des portées sémantiques. »[3]. Son discours est donc très affirmatif, même s'il reste prudent dans ses propos en précisant : « Ces quelques remarques visent seulement à guider le lecteur dans ce livre difficile et excellent; elles ne cherchent pas à en épuiser le contenu. »[4]. Malgré tout, le ton reste dogmatique : « Le meilleur de Nathalie Sarraute, c'est son style trébuchant, tâtonnant, si honnête, si plein de repentir ... »[5].

L'écrivain qui accepte de préfacer un livre, quel qu'il soit, le fait car il a été enthousiasmé par celui-ci; l'élan qui le porte vers ce texte particulier est perceptible dans ces « paroles ». Jean-Paul Sartre, écrivain connu et admiré, se porte en quelque sorte, garant du roman de Nathalie Sarraute; il présente Portrait d'un inconnu comme : « (...) un anti-roman qui se lit comme un roman policier »[6]; il rendra aussi hommage à l'auteur pour être la seule à avoir fait un livre autour d'un sujet tel que « l'inauthenticité »[7].

La préface se définit également par rapport à un contexte littéraire et social spécifique; Jean-Paul Sartre estime que des romans tels que celui de Nathalie Sarraute prouvent que les auteurs réfléchissent sur leur art.

---

[1] H. Mitterand, Le discours du roman, PUF, 1981, p. 26
[2] Portrait d'un inconnu, p. 15
[3] H. Mitterand, op. cit., p. 32
[4] Portrait d'un inconnu, p. 14 et 15
[5] Idem, p. 14 et 15
[6] Ibid., p. 9 et 10
[7] Ibid., p. 12

La préface est un discours qui peut modifier la perception que le lecteur a du texte, et c'est pourquoi certains auteurs ne la considèrent pas indispensable.

Nous sommes en droit de nous interroger sur l'absence de préface dans les autres textes. Cette absence signifie-t-elle le refus de l'auteur de « trahir » le roman? Cette volonté manifeste de ne pas proposer de pistes prouve-t-elle le désir du romancier de maintenir le lecteur dans un certain état de « pureté originelle »? La découverte du texte et les réactions de celui qui le découvre sont ainsi vierges de toutes influences; l'acte de lecture apparaît véritablement comme une ré-écriture de chaque lecteur.

3. Les dédicaces

Nous ne trouvons des dédicaces, que dans les deux romans négro-africains : Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo et L'anté-peuple de Sony Labou Tansi. Est-ce explicable?

Si l'on considère la dédicace comme l'hommage que l'auteur fait de son oeuvre à quelqu'un, il va s'en dire qu'il n'est guère surprenant de la trouver en tête des romans de Tierno Monénembo et de Sony Labou Tansi.

En effet, l'invocation des ancêtres et le culte qui leur est voué sont encore très présents dans l'Afrique actuelle. Ils font partie d'une hiérarchie qui les place comme intercesseurs entre Dieu et les hommes; il faut donc les ménager pour ne pas provoquer la colère des cieux. Ainsi, toute création si elle veut perdurer doit être placée sous l'allégeance des ancêtres.

Les dédicataires, dans les deux cas, sont des représentants des ancêtres (des personnes plus âgées, des aînés, des amis disparus). Monénembo nomme ouvertement son père et sa grand-mère, Sony Labou Tansi reste plus évasif et dédie son livre à ses morts.

Tierno Monénembo remonte très loin car il évoque l'enfance de son père, puis sa grand-mère. Nous notons une certaine gradation dans ses paroles; les êtres chers (« ma grand-mère chérie ») ne sont que d'infimes parcelles d'un ensemble beaucoup plus vaste : la Guinée. Dès lors, le récit s'ancre dans un référent socio-culturel. La dernière phrase sur la Guinée : « A la Guinée, la petite terre qui m'a donné le jour ... et la nuit. » traduit une certaine amertume de la part de l'auteur. Il y a, contenu dans ces mots simples, tout l'amour d'un fils pour sa mère (« qui m'a donné le jour ») et l'expression d'un lien privilégié; dans le groupe de mots « la petite terre », l'adjectif prend une forte valeur affective. Mais en même temps, les derniers mots « et la nuit » extériorisent un profond ressentiment car le romancier ne peut s'empêcher de manifester sa rancune d'exilé à l'égard de son pays. L'attachement, si fort soit-il, (la Guinée n'est-elle pas la matière de ce livre?) reste terni par la tristesse et le désenchantement de l'homme banni.

Nous noterons à titre de remarques d'ordre purement formel que la reprise anaphorique de la préposition « à » (A la mémoire de Caro (...). A Méné Mbo (...). A la Guinée) insiste sur le triple caractère du dédicataire. De même, la présentation typographique autorise la comparaison avec un poème; il est aussi possible de repérer un jeu sur les sonorités : « père » rimant avec « terre », et « chérie » rimant avec « nuit ».

Après cette dédicace, à la page suivante, nous lisons une note de l'auteur à ses lecteurs : « Les lieux et les personnages de ce roman ne devraient exister que dans mon imagination ». Tierno Monénembo nous donne là un avertissement en avouant que son roman, qui se prétend entièrement imaginaire, risque de rappeler à certains lecteurs des faits vécus. Cette possibilité d'interférences entre la fiction et la réalité est pleinement rendue par l'utilisation du verbe devoir au conditionnel.

Chez Sony Labou Tansi, la dédicace s'adresse d'emblée aux morts. Il est beaucoup moins précis que Tierno Monénembo, mais tout de même dès la première ligne, l'emploi de l'adjectif possessif « mes » instaure une relation où le

poète s'investit. Les « morts » sont sans aucun doute des personnes réellement disparues, mais il s'agit aussi de toutes celles qui existent sans vivre véritablement, écrasées, étouffées par « l'anté-peuple ». Cette interprétation est corroborée par la fin de la dédicace : « Et parce que mourir, c'est rêver un autre rêve », qui fait allusion aux vertus thérapeutiques des rêves qui permettent en s'évadant du quotidien de s'inventer une autre vie.

Sony Labou Tansi situe mourir et rêver au même niveau. Qu'est-ce-à dire? La mort serait-elle préférable à la vie? « Cet autre rêve »relèverait-il plus du cauchemar que du songe bienfaiteur?

Ces morts que s'approprient l'auteur prouvent qu'il existe entre eux une relation « d'intimité »; le terme « morts » est repris plus loin, mais l'association avec « têtes » produit une expression (« des têtes de morts ») qui dénote du registre macabre.

Il est intéressant de remarquer que le romancier semble également évoquer le rapport qu'il entretient avec la langue; en effet, quand il écrit :

« Pour des <u>mots</u>. Qui soient des têtes de morts. »

N'insinue-t-il pas qu'il se fait le porte-parole de ceux qui ne peuvent plus se faire entendre? Cette thèse est autorisée par la lecture du texte.

Nous revenons à l'étude des <u>Crapauds-brousse</u> de Tierno Monénembo pour nous intéresser à ce que nous considérons dans un premier temps comme une deuxième dédicace, mais qu'il serait plus juste d'appeler une épigraphe.

Il s'agit en effet d'une courte citation de l'auteur qui indique l'esprit de son roman; c'est une sorte de « note explicative ».

Cette épigraphe explique donc le texte mais aussi le titre. Elle fait référence à une légende peulhe, ce qui renvoie à la tradition négro-africaine; peut-être en est-elle un bref passage?

Tierno Monénembo, interrogé à ce sujet, reconnaît que : « (...) ces titres expriment un certain ésotérisme, d'autant plus que je les puise dans un fonds culturel assez vieux, qui est le fonds traditionnel guinéen en général et en

l'occurrence peulh. Les crapauds-brousse est un titre emprunté à une légende peulhe qui veut qu'à l'origine du monde, l'être élu de Dieu soit le crapaud. Pour une faute mythique, ce crapaud a été maudit et a été transformé en l'être hybride et niais que l'on connaît aujourd'hui. »[1].

L'expression de la malédiction apparaît surtout dans la dernière phrase : « Sale crapaud, rejoins ta boue! », même si les deux adverbes des deux premières lignes « hideusement » et « bougrement » intensifient le portrait péjoratif et dépréciatif qui est ici dressé. Le ton accusateur est perçu dans l'accumulation des négations (ni ... ni, ne ... pas) et dans l'anaphore « tu »; l'être maudit n'est nommé qu'à la fin, sommé de retourner dans son univers.

Ainsi donc les exergues se posent comme des amorces de pistes; une préface, une dédicace, ou une épigraphe ne sont pas dogmatiques au plein sens du terme, mais en proposant des axes de lecture, elles peuvent détruire la naïveté originelle du lecteur, le poussant sans brutalité vers des interprétations possibles, et s'intégrer à la perception générale qu'il a du roman.

Dans notre corpus, la préface à Portrait d'un inconnu peut se lire comme une clarification du texte, encore novateur pour les lecteurs. Ceci expliquerait l'absence de préface dans Le planétarium, le public s'habituant peu à peu à la technique sarrautienne.

Les dédicaces chez les auteurs négro-africains mettent en évidence leur souhait d'établir un dialogue avec leur public; en se dévoilant - A mes morts, pour S. Labou Tansi - ou en se reconnaissant une même origine - A la Guinée, pour T. Monénembo -, ils tentent de créer un lien privilégié.

[1] T. Monénembo, « Hermétisme ou ésotérisme ? », in Notre Librairie, n° 88/89, Juillet - Septembre 1987, p. 107

La présentation proprement matérielle de la masse textuelle a aussi son importance et nous nous interrogerons donc, dans la partie qui suit, sur la fonction réelle du découpage textuel.

La présence ou l’absence de chapitres nettement délimités, d’une table des matières, a-t-elle une importance? Contribue-t-elle à nous donner une vue différente du texte à lire?

II. LE DECOUPAGE TEXTUEL : A QUOI CORRESPOND-IL?

1. Les chapitres

Les romans de Nathalie Sarraute et de Mohammed Dib sont constitués de chapitres non numérotés, à la différence des textes de Rachid Boudjédra, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi.

Dans le premier cas, nous remarquons que cette absence de numérotation se double d'un travail original sur la masse textuelle, toutes les ressources typographiques étant exploitées. Nous diviserons donc l'étude des chapitres en deux sous-parties.

1.1. Les chapitres non numérotés

Nous précisons avant tout que dans le but de faciliter l'étude des chapitres, nous les avons dénombrés puis numérotés.

Ainsi, dans Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute nous avons recensé 11 chapitres de longueur sensiblement égale. Ce qui frappe le lecteur (nous n'avons pas échappé à la règle) après avoir parcouru quelques pages, c'est la présence de nombreux blancs, séparant le texte et favorisant la formation de très nombreux paragraphes.

La question qui se pose est celle de savoir à quoi correspondent ces « espaces vierges »? Ne reflètent-ils qu'une volonté d'aérer le texte relativement compact, ne traduisant dans ce cas qu'un désir d'esthétique? Ou ont-ils des implications sous-jacentes d'ordre sémantique ou autre?

Pour Françoise Câlin : « (...) cette coupure de l'écriture à l'intérieur d'un chapitre avertit le lecteur, qui s'attend aussitôt à un bond dans l'imaginaire, que ce soit pour atteindre les paroles retenues d'un interlocuteur trop bien masqué, un

passé non vécu ou incomplètement vécu, un futur possible non encore actualisé. »[1].

Cependant cette coupure n'est pas toujours identique, elle peut aller d'une à deux, trois, quatre lignes ou plus. Toujours selon Françoise Câlin, il est possible de donner à chaque espace une signification bien précise; il y a :

« - Les espaces d'une ligne de blanc qui semblent marquer la progression associative d'un courant de pensée proche du monologue intérieur.

- Les espaces de deux lignes de blanc correspondant en général aux « faux » glissements de points de vue.

- Les espaces de trois ou quatre lignes de blanc qui paraissent introduire - avec ou sans « faux » glissements de perspective - un bond dans l'espace, le temps ou l'intervention au coeur d'un chapitre de nouveaux personnages. »[2].

Dans Portrait d'un inconnu, tous les chapitres, sauf le troisième (sur lequel nous reviendrons ultérieurement), comportent des espaces blancs, allant de 3 à 4 lignes.

Par exemple, au chapitre 2, l'espace blanc traduit bien un « bond dans le temps » : « *Il m'est arrivé parfois, étant assis près d'elles dans une salle de spectacle, de sentir, sans les regarder, tandis qu'elles écoutaient près de moi, immobiles et comme pétrifiées (...). J'aurais voulu me dresser, m'interposer, arrêter ces images au passage, les dévier » (...)*[3].

Après le blanc, le narrateur interrompt l'évocation de ses souvenirs et revient au moment présent : « *Je devais avoir un air un peu bizarre; je m'en apercevais aux regards légèrement étonnés, amusés des passants. Je marchais très vite, je courais presque, comme cela m'arrive dans mes moments d'excitation,* quand je *m'abandonne à des divagations de ce genre, à mes « visions », comme j'aime les appeler pompeusement.* »[4].

---

[1] Fr. Câlin, La vie retrouvée, Situation « n° 35 », Minard, 1976, p. 170
[2] Idem, p. 170
[3] Portrait d'un inconnu, p. 42
[4] Portrait d'un inconnu, p. 42

Au chapitre 4, les trois lignes sautées introduisent un changement d'espace : le narrateur passe du cabinet du spécialiste consulté (probablement un psychanalyste) à la rue : « *Quand nous sommes sortis dans la rue tous les trois, moi et mes vieux parents qui m'avaient conduit chez lui, j'ai vu qu'ils avaient un air gêné et comme un peu honteux; oui, ils semblaient un peu humiliés, plus ratatinés, plus tassés encore sur eux-mêmes que d'habitude*. »[1].

Ces espaces blancs annoncent parfois des analepses de durée variable, à caractère analytique; le narrateur revoit en pensée les faits qu'il vient de vivre, les modifie quelquefois et porte parfois un jugement sur son comportement, antérieur ou présent; ou alors, il tente de mettre à jour les motivations des différents « acteurs » de la scène.

Dans le chapitre 5, le narrateur se rappelle la visite chez le spécialiste, accompagné de ses parents; il lui avait conseillé d'effectuer un voyage, « moyen très efficace de lutter contre l'introversion ». Le premier paragraphe se termine sur les paroles du spécialiste : « *Retrouvez - c'est ce qui manque maintenant pour achever la guérison - retrouvez la ferveur* »[2] - Après un espace blanc de 4 lignes, le deuxième paragraphe débute par les phrases suivantes : « *Et c'est là déjà, cependant, que l'ambivalence a dû jouer. Sournoisement, comme toujours, à mon insu : dans le choix même de cette ville. Pourtant elle me semblait, cette ville, être de tout repos. Elle offrait les plus solides garanties*. »[3]. Le narrateur analyse avec lucidité le processus ayant présidé au choix de sa villégiature; il s'en veut de ne pas avoir été plus « vigilant » et se sent trahi, car la ville élue n'a pas répondu à ses aspirations.

Comme nous l'avons dit plus haut, les espaces blancs de Portrait d'un inconnu varient de 3 à 4 lignes. Néanmoins, au chapitre 10, donc à la fin du texte, à la page 187, nous remarquons un blanc correspondant à 6 lignes.

---

[1] Ibid., p. 72
[2] Ibid., p. 77
[3] Ibid., p. 77

Pourquoi subitement déroger à ce qui semblait être une règle? Que signifie cet espace plus important que les autres?

Le narrateur espionnant le Père et la Fille a souvent l'impression de piéger cette dernière, de la prendre en flagrant délit. Le paragraphe qui s'ouvre après la pause typographique signale que les choses ont changé, les rapports entre le narrateur et la fille, qui sous-tendent une grande partie du texte, ne seront plus jamais les mêmes. Cet espace « hors-norme » a donc une valeur sémantique, et nous lisons *: « Pas la moindre gêne chez elle, cette fois, pas le plus léger tremblement quand elle me voit surgir tout à coup devant elle sur le trottoir, dès qu'elle met le pied hors de la maison. C'est moi qui me trouble, je baisse les yeux sous son regard froid qui me maintient à distance. J'essaie timidement de m'accrocher, je lui demande de quel côté elle va - je voudrais la suivre coûte que coûte, n'importe où. Elle le sent probablement, mais elle n'en semble pas incommodée, ou à peine, juste peut-être un vague chatouillement - une mouche posée sur un éléphant. (...) c'est ma voix maintenant - un mince filet de voix - qui prend une intonation mièvre, enfantine (...). Elle tourne les yeux vers moi et me dévisage tranquillement.* (...) »[1] - Les expressions, que nous avons soulignées, prouvent bien l'inversion des rôles. Comment expliquer cette transformation de la Fille? Provient-elle d'une plus grande confiance en soi? La cour menée par Dumontet y-est-elle pour quelque chose? Nous ne répondrons pas dans l'immédiat à ces multiples questions, nous aurons l'occasion dans une partie sur les personnages d'étudier plus en détail les raisons d'un tel changement d'attitude.

Parmi cet ensemble de chapitres, le chapitre 3 se démarque, car il est le seul à ne pas être formé de plusieurs paragraphes espacés de blancs.

Doit-on lui accorder, de ce fait, une place à part? En effet, ce chapitre se présente comme une parenthèse au sein du récit. Les personnages du Père et de la Fille enfant sont évoqués dans une brève analepse, puis les personnages

[1] Portrait d'un inconnu, p. 187 et 188

tolstoïens du vieux prince Bolkonski et de sa fille, la princesse Marie. Ceux-ci ne sont cités qu'à titre d'exemples pour illustrer le motif récurrent du masque. Ces quelques pages de digression permettent au narrateur-auteur d'exposer ses idées novatrices, à l'époque, sur le problème du personnage romanesque : « *Ils sont, ne l'oublions pas, des personnages. De ces personnages de roman si réussis que nous disons d'eux habituellement qu'ils sont « réels », « vivants », plus « réels » même et plus « vivants » que les gens vivants eux-mêmes. (...) ces personnages occupent dans ce vaste musée où nous conservons les gens que nous avons connus, aimés et auquel nous faisons allusion, sans doute, quand nous parlons de notre « expérience de la vie », une place de choix.* »[1].

Le narrateur-auteur poursuit ses réflexions et reconnaît : « *Je devrais essayer pour cela, (...) de me lancer un peu, (...). Comme par exemple de leur donner au moins un nom d'abord pour les identifier*. »[2].

Cette manière de procéder et d'organiser matériellement le texte est-elle spécifique aux romans sarrautiens? Se retrouve-t-elle intégralement dans Le planétarium?

Dans ce roman, nous dénombrons 21 chapitres plus ou moins semblables en longueur; tout comme dans Portrait d'un inconnu, la masse textuelle, à l'intérieur de chacun d'eux, est répartie en plusieurs grands paragraphes séparés par des blancs. Cependant, ces espaces blancs sont sensiblement plus petits que ceux de Portrait d'un inconnu; ils représentent en général 1 à 2 lignes, parfois 3. Les personnages sont nombreux et les chapitres proposent pour la plupart divers points de vue.

Par exemple au chapitre 1, le récit est en focalisation interne sur la tante Berthe. La vieille dame jouit en solitaire de la beauté et du confort de son appartement de Passy; elle inspecte son logement après le départ des ouvriers qui sont venus lui changer une poignée de porte, quand elle découvre avec horreur :

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 65
[2] Ibid., p. 66

« *(...) la poignée, l'affreuse poignée en nickel, l'horrible plaque de propreté en métal blanc ... c'est de là que tout provient, c'est cela qui démolit tout, qui donne* à tout *cet air vulgaire - une vraie porte de lavabos ...* »[1].

Le chapitre 1 possède donc une certaine unité de perspective. Les choses sont plus compliquées au chapitre 2; il semble exposer divers points de vue, dans son début, mais finalement toutes les paroles et attitudes des personnages sont en grande partie rapportées par Alain. Ses pensées sont entrecoupées par les paroles de sa belle-mère restituées au style direct. Elle lui demande au cours d'un repas entre amis de raconter « les histoires de sa tante ». Alain se doute que ses réticences l'irritent et à partir de là se développent « les mouvements internes ». Alain pressent la présence de tropismes chez sa belle-mère puis chez son beau-père; vraisemblablement, il ne fait que traduire ce qui sans aucun doute se déroule en eux.

Les espaces blancs de 3 lignes annoncent bien souvent des analepses ou des changements d'espace et de temps.

Nous notons malgré tout la présence de nombreux chapitres sans espaces blancs; il s'agit des chapitres 6, 12, 14, 16, 18, 19 et 21. Ils possèdent une cohésion apparente au niveau du point de vue et la plupart mettent en présence deux personnages au plus.

Le chapitre 6 rapporte un dialogue entre Gisèle et Alain, qui rentre en pleine nuit; il revient de chez Germaine Lemaire et brûle d'impatience de livrer à chaud ses premières impressions sur sa soirée.

Le chapitre 12 rapporte aussi un dialogue, entre Alain et Montalais, grand jeune homme rencontré chez la même Germaine Lemaire, et qui semble jouir d'un statut de favori. Cependant, à l'inverse du chapitre 6, la conversation n'occupe pas tout le chapitre; de nombreux passages restituent la « sous-conversation »; avec Gisèle (chapitre 6), Alain était en confiance et il s'était livré sans réserve. Ici, avec Montalais, il est sur ses gardes, il se sent sur un terrain

[1] Le planétarium, p. 11

glissant. Il anticipe sur le moment vécu et craint d'être ridiculisé par « le groupe ».

Au chapitre 14, la scène est encore en focalisation interne sur Alain. La visite impromptue de Germaine Lemaire agit comme un véritable électrochoc sur Alain qui ne croit pas à sa chance. Une foule de sentiments contradictoires l'animent; il tente de se maîtriser, et d'y voir clair en lui : « *C'est trop d'un seul coup, il n'en demandait pas tant, c'est trop brusque, c'est trop violent, il aurait eu besoin de se préparer un peu - juste quelques instants de recueillement - mais l'énorme vague de fond l'a renversé, il roule, aveuglé, assourdi, il essaie de reprendre pied, il serre leurs mains un peu au hasard, il n'entend pas leurs noms ... (...). Son sourire est crispé, contraint, il le sent, sa voix est mal posée ... il leur avance des sièges, il déplace gauchement un fauteuil, il fait basculer un guéridon* (...) »[1]. Surpris chez lui, il a peur de choquer, honte de ses vêtements, il refuse finalement d'être lui-même et regrette de n'avoir pas eu le temps de mettre son « masque ».

Les chapitres 16, 18 et 19 peuvent être regroupés autour de la question de l'appartement.

En effet, au chapitre 16, Alain rend visite à sa tante Berthe et insidieusement d'abord puis plus franchement, il lui demande de leur céder, à lui et à Gisèle, son logement de Passy. Face au refus froid et brutal de sa tante, il se révolte intérieurement : « *Lourd. Inerte. Toute tassée sur elle-même. Enorme masse immobile couchée en travers de son chemin. Il a envie de la pousser pour la déplacer, de cogner dedans à grands coups de poing, de pied, pour la faire bouger (...) Bien sûr. Que je suis donc idiot ... Brave imbécile que je suis ... Bien sûr que vous ne voulez pas.* »[2].

Le chapitre 18 s'articule autour du même fait. Il montre Pierre (le père d'Alain) chez sa soeur Berthe, il est question de la conduite de son fils lors de sa

---

[1] Idem, p. 166
[2] Ibid., p.187

dernière visite. Toute la scène est en focalisation interne sur Berthe qui a vécu cette intrusion sur son territoire comme une agression en bonne et due forme.

Le chapitre 19 nous fait revivre la même scène à travers le regard de Pierre; après avoir quitté sa soeur, il se remémore les faits, les paroles, les réactions dans toute leur intégralité. Connaît-il son fils? Il se refuse, en tout cas, à le voir tel que le lui dépeint Berthe.

Enfin, le chapitre 21, le dernier, nous fait voir Germaine Lemaire encore une fois en visite chez les Guimier; les relations sont plus familières, Alain s'autorise à l'appeler de son petit nom « Maine », et à critiquer, quêtant son approbation, une connaissance commune. Il a fait une erreur de parcours mais s'en rend compte trop tard; la grande dame : « *plonge un regard dur au fond de ses yeux* », et ses paroles sonnent comme l'annonce du jugement dernier : « *Je crois que nous sommes bien tous un peu comme çà.* »[1].

Ces chapitres sans espaces blancs proviennent de la volonté de Nathalie Sarraute de ne pas découper le texte. Cette présentation typographique trouve sa raison d'être dans la nature intrinsèque de chacun d'eux : ils offrent tous des moments d'une rare intensité dramatique. Il semble donc que pour créer et traduire cette atmosphère lourde où les tensions sont à leur paroxysme, et où le moindre faux pas coûte très cher, il soit nécessaire de conserver la densité textuelle.

Tout comme Nathalie Sarraute, Mohammed Dib, dans son roman Habel, ne numérote aucun chapitre. Nous en avons dénombré 38, tous de longueur pratiquement égale, et très courts dans l'ensemble (3 à 4 pages).

La « technique » des espaces blancs, présente dans les textes sarrautiens, ne se retrouve pas chez M. Dib sauf dans un chapitre.

A la page 29 (chapitre 6), un grand espace blanc est ménagé; pourquoi dans ce chapitre précisément? Il inaugure en fait une analepse de nature explicative qui expose les circonstances de la rencontre avec le Vieux et les raisons de cette

[1] Ibid., p. 251

dénomination. Ce chapitre est l'un des principaux car les relations entre Habel et le Vieux ont une importance toute particulière et sont déterminantes quant à l'avenir d'Habel.

Ce procédé de ménager un espace vierge au sein d'un chapitre se retrouve dans la suite du texte, mais de manière sensiblement différente.

Nous commencerons par citer l'exemple de la chanson, même si la disposition aérée du texte en strophes est en soi d'un emploi relativement classique. Cette chanson appartient au chapitre 25, elle se trouve aux pages 122 et 123. Composée de sept couplets, elle s'adresse à Lily; Habel espère ainsi, en berçant Lily au son de cette mélopée, provoquer une réaction, qui pourrait être salutaire, chez celle qu'il aime.

Nous retrouvons une répartition textuelle très originale dans trois autres chapitres du roman. En effet, il s'agit d'une phrase isolée au centre d'une page blanche; elles n'ont, ces trois phrases, aucun lien syntaxique avec la page précédente ou celle qui suit. Peut-être en revanche ont-elles un lien sémantique avec le reste du chapitre? C'est ce que nous tenterons de déceler dans un premier temps, puis nous essaierons d'établir un « pont » entre ces phrases afin de vérifier s'il est possible de les regrouper pour former « une unité de sens ».

Au chapitre 13, à la page 60, nous lisons : « *Suis-je le gardien de mon frère?* ».

A qui imputer cette phrase?

Nous avions d'abord cru qu'elle était l'expression du remords éprouvé par « Caïn » le frère aîné qui poussa Habel à l'exil; aucune autre piste ne permettant de vérifier cette hypothèse, nous ne retiendrons donc pas cette explication.

Il semblerait plutôt que cette question provienne tout droit de la conscience d'Habel, c'est une voix intérieure qui se manifeste ainsi. L'utilisation de deux termes « *gardien* » et «*frère* » dérivant du lexique de la religion n'est pas anodine; Habel, dans ce chapitre, donne l'impression d'avoir pour tâche de sauver les âmes en perdition.

Habel croise d'abord une prostituée et ne peut s'empêcher d'afficher un mouvement de répulsion : « *Il s'en libère, comme d'un serpent, avec vivacité* »[1]. L'image du serpent présente cette femme comme le symbole du Mal, mais Habel n'a pas encore assez de grandeur d'âme pour s'attarder à ce « cas », et il songe qu'il n'y a que dans un rêve qu'il pourrait suivre les paroles du Seigneur : « *Azraïl, prends-la. Je te l'ai subordonnée.* »[2].

En fuyant cette femme, il entre : « *(...) en collision avec un ivrogne (...) bon et brave pochard* » (p. 61). Une fois encore, la première réaction est une réaction de rejet : « *Habel s'esquive juste quand l'individu, sur qui pendent des nippes sordides, est sur le point de lui donner l'accolade.* » (p. 61); il se ressaisit vite et adopte une toute autre attitude : « *Revenir sur ses pas, le prendre par l'épaule. Habel ne se croit pas obligé de faire moins. Il s'efforce donc de le remettre sur ses pattes.* »[3], puis il se sauve sans demander son reste.

La troisième rencontre est un peu différente; Habel aperçoit une ombre : « *(...) elle s'immobilise près d'une grosse cylindrée et ne bouge plus. Une seconde, deux secondes, trois secondes. Cela tire soudain un objet brillant, un outil sans doute, de ses poches et l'applique contre une glace latérale en pesant de tout son poids. Habel décide que c'est un homme. Il presse le pas. L'autre disparaît.* »[4].

Habel regrettera ensuite cette impulsion. Pourquoi? Ne devrait-il pas être satisfait d'avoir empêché une mauvaise action de se commettre? Peut-être a-t-il évité l'arrestation et l'emprisonnement à cet homme?

Cependant le héros se reproche d'avoir mal agi; a-t-il le droit de se poser en directeur de conscience? Est-il suffisamment bon et assez fort pour endosser les péchés de l'humanité? Ne ressent-il pas lui aussi le désir et le besoin d'être guidé et soutenu? C'est du moins ce qui transparaît au travers de la phrase suivante :

---

[1] Habel, p. 59
[2] Idem, p. 61
[3] Ibid., p. 62
[4] Ibid., p. 64

« *De ce regard il emporte néanmoins la curieuse impression de l'avoir, à travers cette femme, au milieu de cette cohue, reçu d'une autre qui le connaît, elle, le comprend, peut-être veille sur lui de loin.* »[1].

La forme interrogative de la phrase de la page 60 se justifie donc pleinement : Habel est assailli par le doute et la voie ou voix à suivre ne s'impose pas à lui.

Examinons à présent la phrase suivante. A la page 112 du chapitre 23 : « *Regarde l'Ange, Habel.* » s'explique dans la suite du texte. Dans le chapitre suivant (24), l'Ange prend consistance dans le corps de Lily; la jeune fille ayant fait une fugue, Habel la reconnaît malgré son déguisement, en plein milieu d'un trottoir : « *(...) plongée dans un état de grâce. (...) Habel n'osait plus regarder, depuis un instant, l'ange qui dansait à quelques pas (...). Ceux d'entre les passants qui le voulaient pouvaient faire hommage d'une obole à l'incompréhensible séraphin (...). Une chance était donnée à tous ceux qui le désiraient, de s'acquitter envers l'ange, quand ils auraient cru faire l'aumône à une danseuse des rues.* »[2].

Le verbe au mode impératif traduit l'injonction adressée à Habel : il lui est sommé de retrouver Lily mais surtout d'admettre et de composer avec l'aspect et la nature « immatériels » de la jeune fille. La métamorphose est entamée, quand prendra-t-elle fin?

La troisième phrase apparaît pratiquement à la fin du livre, au chapitre 30, l'auteur en est sans aucun doute possible Habel : « *Le meurtre est en moi* »[3].

Les pages qui suivent font allusion à la Mort de manière plus ou moins explicite. Au sujet d'Habel, il est dit : « *Il avait vu quant à lui l'Ange couvert d'yeux qui n'arrive que pour séparer l'âme du corps ...* »[4]. Le terme « l'Ange » se retrouve deux fois tel quel, à la page 152, puis accompagné d'un complément :

---

[1] Ibid., p. 64
[2] Ibid., p. 116 et 117
[3] Ibid., p. 149
[4] Ibid., p. 151

« *(...) l'Ange de la Mort vous octroie, dit-on, une des nombreuses paires d'yeux dont son corps est revêtu et vous voyez alors ce qui échappe à la vision des autres*. ». La mort est très présente dans le roman. Dans un premier temps, Habel manque de mourir à un carrefour, frôlé par une voiture, et hanté par cette mort ratée, il revient obstinément sur les mêmes lieux. Dans un deuxième temps, Habel est habité par un désir de meurtre, mais il ne sera pas l'assassin du Vieux qui se tue lui-même.

Il serait judicieux d'envisager, comme nous l'avions suggéré précédemment, de produire du sens en confrontant ces trois énoncés.

« *Suis-je le gardien de mon frère?* » (p. 29)

« *Regarde l'Ange, Habel* » (p. 112)

« *Le meurtre est en moi* » (p. 149)

Il nous semble possible d'établir une relation de cause à effet entre ces phrases.

Habel s'interroge d'abord face aux misères de la condition humaine. Quel rôle doit-il jouer? Il ne le sait pas et accablé d'incertitudes, aimerait bien, lui aussi, un « ange-gardien ».De quoi ou de qui veut-il se préserver? De lui-même?

A partir de cette première déduction, il se dégage un double sens de la deuxième phrase.

L'Ange qui force le regard d'Habel apparaît sous les traits de Lily. La jeune fille est-elle l'Ange gardien d'Habel ou préfigure-t-elle l'Ange de la Mort? Peut-être est-elle les deux à la fois?

En effet, la pureté et l'innocence naïve de Lily dressent une sorte de rempart. Habel, même s'il succombe, par moment, aux forces du Mal, fait ensuite de son mieux pour réintégrer le droit chemin : en ce sens, Lily le protège.

En même temps, comparés aux heures passées auprès de Lily, ces moments de perdition apparaissent à Habel d'une telle noirceur qu'il les vit dans la douleur et se trouve ensuite assailli de remords; c'est dans ce contexte que Lily peut être appréhendée comme la responsable du désir de meurtre ressenti par Habel : ce

dernier ne supporte plus de se partager entre le Bien et le Mal. Le paradoxe de la situation vient du fait que pour atteindre un « état de pureté », il soit obligé de s'imaginer l'auteur d'un homicide.

En conclusion, nous retiendrons que bien que les six romans de notre corpus comportent des chapitres, trois d'entre eux peuvent être regroupés autour d'un point commun : leurs chapitres ne sont pas numérotés. Cependant la ressemblance (d'un point de vue très « matériel ») entre les romans de Nathalie Sarraute et celui de Mohammed Dib ne s'arrête pas là; il est intéressant de constater que les deux auteurs, à l'intérieur même de ces chapitres, infligent à la masse textuelle un traitement particulier : la technique des blancs dans les romans sarrautiens, et la mise en exergue d'une phrase isolée dans Habel de Mohammed Dib.

Pour eux, il semble donc évident que le sens des mots peut et doit être suppléé par la disposition de ceux-ci; ils utilisent ainsi toutes les ressources de la mise en page pour renforcer le pouvoir du « Verbe » et « donnent à voir » au lecteur avant de lui « donner à lire ».

Cette « pratique » peut attirer certains lecteurs curieux et friands d'originalité; mais ne risque-t-elle pas, dans un même temps, de rebuter un public plus inhibé et encore très timide dans son approche du livre?

N'est-ce pas ce qu'ont redouté des auteurs tels que Rachid Boudjédra, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi qui ont opté, eux, pour une disposition plus classique?

1.2. Les chapitres titrés ou numérotés

L'escargot entêté de Rachid Boudjédra, Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo et L'anté-peuple de Sony Labou Tansi, à l'inverse des trois romans étudiés précédemment, comportent des chapitres « nommés ».

Dans L'escargot entêté, le romancier, Rachid Boudjédra, découpe le texte de façon très précise et suivant un ordre temporel minutieux : le récit se déroule sur six jours et chaque chapitre correspond à une journée.

Il s'agit de raconter une semaine de la vie d'un bureaucrate très zélé et obsédé par le respect d'une certaine ponctualité; en effet, le moindre retard le met dans tous ses états et il s'exprime en ces termes : « *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. La ponctualité n'est pas son souci majeur* »[1].

Les chapitres, qui comprennent tous entre 22 et 26 pages, nous restituent donc l'emploi du temps quotidien du personnage.

La désignation toute particulière des différentes journées pourrait nous faire penser à l'épisode du récit biblique concernant la genèse : le premier jour, le deuxième jour, le troisième jour, le quatrième jour, le cinquième jour, le sixième jour; le septième jour n'est pas mentionné, est-il jour de repos pour le bureaucrate? A-t-il achevé son « oeuvre »? Cependant, ce décompte peut être interprété différemment.

Le deuxième jour est un Vendredi : « *Le vendredi est un jour volubile* »[2], le premier jour était donc un jeudi; Mireille Djaïder note à ce sujet que : « Le discours est inauguré symboliquement un jeudi (je dis) »[3]. Le choix de ce jour de la semaine n'est pas innocent car nous savons que le jeudi est un jour important chez les musulmans (souvent jour de mariage), car il annonce le vendredi, jour saint par excellence car jour de prière.

---

[1] L'escargot entêté, p. 9
[2] Idem, p. 31
[3] M. Djaïder, « L'escargot entêté », in Notre Librairie, n° 82, Janvier - Mars 1986, p. 83

Le troisième jour, le Samedi, ne semble pas vraiment annoncer le week-end : le bureaucrate va travailler et de surcroît arrive à l'heure alors que les employés sont encore absents : « *Aujourd'hui je suis arrivé à l'heure à mon bureau (...) Les employés n'ont pas regardé l'horloge. Ils n'étaient pas encore là. J'ai pris l'autobus de 8h30. J'ai bien fait. Je ne peux supporter plus d'un retard par semaine*. »[1].

Le quatrième jour se déroule à la maison : le personnage ne sort pas de chez lui et ne quitte pas son lit; il justifiera sa flânerie du lendemain en affirmant : « *J'en avais besoin, après une journée passée au lit à compulser des documents dégoûtants* »[2]. La journée s'écoule donc entre la lecture, et certaines réminiscences familiales.

Le cinquième jour introduit une sorte de rupture au sein de cet emploi du temps réglé à la minute près. Ceci est détectable dès les premières phrases du chapitre 5 : « *Ce matin, je suis arrivé en retard au bureau. Je l'ai fait exprès. Je voulais faire croire aux employés que j'allais encore m'absenter. Je les ai pris en flagrant délit. (...) Il faut dire que c'était la première fois que je manquais*. »[3]. Il semble donc que le début de la semaine inaugure une attitude nouvelle de la part du bureaucrate en ce matin du cinquième jour; or on est un lundi, autre jour important pour les musulmans car c'est le jour de la naissance et de la mort du prophète, et l'on peut penser que cette coïncidence n'est pas fortuite. Dans un premier temps, le chapitre suivant semble démentir cette hypothèse car le sixième jour est considéré comme « une journée habituelle »[4], alors qu'il marque en réalité une rupture dans l'ordre des choses : le narrateur devient un « homme normal ».

---

[1] L'escargot entêté, p. 53
[2] Ibid., p. 103
[3] Ibid., p. 103
[4] Ibid., p. 129

Ce roman de R. Boudjédra est également le seul du corpus à comporter une table des matières qui peut traduire le souci de nous livrer dès la première approche du texte le pseudo-cartésianisme du bureaucrate zélé.

Quant au roman de Tierno Monénembo : Les crapauds-brousse, il présente un découpage textuel très conventionnel.

Les chapitres sont numérotés et sont au nombre de 14; chacun est l'objet d'un changement spatio-temporel et introduit une rupture au niveau du texte. Leur longueur est très irrégulière et les trois derniers surtout, qui possèdent respectivement 26, 3 et 1 page 1/2, peuvent fournir des indices pour la lecture de la fin du roman.

Chez Sony Labou Tansi, nous retrouvons le découpage classique de T. Monénembo. Cependant, la cassure est moins nette car L'anté-peuple a une structure éclatée, une profusion de temps, de lieux qui ne correspondent pas systématiquement aux chapitres. Nous relevons malgré tout, une volonté de partager le texte : il se compose de 17 chapitres numérotés. Ils ont tous entre 8 et 12 pages sauf les chapitres 5 et 8 qui n'en comptent que 4, et le chapitre 11 qui en a 19. Les chapitres 5 et 8 apparaissent comme un « condensé dramatique »; ils marquent respectivement des étapes fondamentales dans la vie du héros. La soirée avec Yavelde (au chapitre 5) est un échec : Dadou repousse durement la jeune fille semblant vouloir prouver son manque de compassion pour ses sentiments bafoués; le deuxième jalon, c'est le séjour en prison et le défaitisme du héros qui refuse d'être défendu par un avocat, un de ses anciens professeurs.

Le chapitre le plus long, en revanche, (chapitre 11, 19 pages) raconte le départ définitif de Dadou . Il traverse le fleuve pour mener une existence qu'il espère différente, sur l'autre rive; il s'agirait donc d'une re-naissance et à l'évidence ce chapitre présente un Dadou qui cherche à influer sur le cours des choses, qui prend ou reprend des initiatives.

Nous noterons que les deux romans négro-africains sont les seuls à avoir un découpage en chapitres numérotés. Nous y adjoindrons également le roman de Rachid Boudjédra qui est aussi divisé en chapitres nommés.

Qu'est-ce-à-dire? Ces textes sont-ils de nature explicative et didactique? Visent-ils un public particulier qu'il est préférable de guider, et non de laisser face à une masse textuelle informe qui risquerait de le dérouter?

En effet, des romanciers tels que Rachid Boudjédra, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi écrivent pour être lus, mais surtout pour être compris; leur production romanesque s'adresse à un public bien spécifique, ils prennent pour « cible » les lecteurs africains, maghrébins pour R. Boudjédra et négro-africains pour T. Monénembo et S. Labou Tansi.

Ils ont tout à fait conscience du rôle qui leur est assigné dans un tel contexte : celui de guide. Ils se doivent de mettre à jour, sans complaisance aucune, les carences, les défaillances, les vices de leur société; ils sont la bouche des « sans-bouche » et grâce à eux la parole véridique peut s'élever. A partir de là, il est tout à fait compréhensible que leur volonté de transparence soit présente dans leur roman et qu'elle s'affiche par le traitement de la masse textuelle : tout est mis en oeuvre pour ne pas rebuter des lecteurs dont la grande majorité éprouve encore un certain blocage face au livre.

Ainsi donc, un découpage textuel des plus simples, pourrait se lire, de façon symbolique, comme un certain engagement du romancier, au service de sa communauté : le message, pour être perçu de tous, doit être clair, précis, direct.

A l'inverse, comme nous l'avions remarqué un peu plus haut, Nathalie Sarraute et Mohammed Dib ont des préoccupations de nature différente. Même s'il est possible de reconstituer des chapitres, dans son ensemble, la masse textuelle est dense et son « organisation » incite à une double approche qui n'est sûrement pas à la portée de tous les lecteurs. Chez N. Sarraute, les espaces blancs dans le texte revêtent une valeur bien précise; chez M. Dib, il faudra prendre en compte telle ou telle phrase isolée au centre de la page blanche. A l'évidence

pour ces deux auteurs, le roman est avant tout le lieu d'une expérience personnelle, d'une expérience d'écriture. Le but visé n'est pas le même que chez R. Boudjédra, T. Monénembo et S. Labou Tansi; ce que recherchent N. Sarraute et M. Dib, ce n'est pas tant toucher véritablement le plus large public possible, mais plutôt réaliser une prouesse littéraire en proclamant leur goût pour les « exercices de style ».

Cette conception du rôle de l'écrivain ne nous étonne qu'à peine, venant d'une théoricienne du Nouveau Roman, et d'un auteur qui désirait changer de registre et se tourner vers « le geste d'écriture même ».

C'est un peu dans cette optique que nous nous intéressons à la question des références intertextuelles. Favorisent-elles la lecture d'un texte ou au contraire la compliquent-elles? Qu'en est-il exactement?

2. Les références intertextuelles

Elles se trouvent en grande profusion dans les deux textes de Nathalie Sarraute et pour en faciliter l'étude, nous les regrouperons en fonction de leur nature.

Nous en relevons également dans le roman de Mohammed Dib, nous les analyserons à part car elles renvoient toutes à un seul et même texte : la Bible.

2.1. Les références à la littérature enfantine

Elles ne sont pas les plus nombreuses, mais elles éclairent d'un jour particulier les relations entre la Fille et le narrateur, la Fille et le Père, le Père et ses amis, le narrateur et le Père. Il s'agit du roman : Portrait d'un inconnu.

Le narrateur au cours d'une conversation avec la Fille, se plaît à la torturer moralement; la haine qu'elle suscite chez lui, éclate à travers une comparaison :

« *(...) je voudrais la voir, comme les sorcières des contes de fées, voler par-dessus les cheminées, poussant des cris aigus, tricotant l'air de ses jambes crochues, les pans de son manteau déployés au vent.* »[1].

Un peu plus loin, il est question des relations ambiguës entre le Père et la Fille; en effet, nous décelons entre eux un climat émotionnel sous-tendu de sentiments contradictoires. La haine et l'exaspération côtoient l'amour et l'affection; ces rapports sont empreints de sadisme comme le prouve la comparaison où le Père est assimilé à Gulliver : « *(...) cet amour devait se trouver dans une situation assez analogue à celle du géant Gulliver, quand il gisait, ligoté par les mille liens des Lilliputiens, criblé de leurs flèches minuscules.* »[2].

Ces liens très particuliers entre le Père et sa Fille vont être exacerbés par l'apparition d'un problème épineux : une question d'argent va les opposer franchement et cet affrontement va permettre la mise à nu de leur véritable nature. Le dévoilement a lieu et : « *Comme Alice au Pays des Merveilles, quand elle a bu le contenu du flacon enchanté, sent qu'elle change de forme, rapetisse, s'allonge, ils leur semblent que leurs contours se défont, s'étirent dans tous les sens, les carapaces, les armures craquent de toutes parts, ils sont nus, sans protection, ils glissent, enlacés l'un à l'autre, ils descendent comme au fond d'un puits ...* »[3].

Le Père au milieu d'un cercle d'amis ne peut s'empêcher d'être agressif dès que des questions, concernant un éventuel voyage de sa Fille, lui sont posées directement; il est comparé, par ses amis, surpris de sa réaction, à une vilaine princesse et nous lisons : « *Et cela avait tressailli en lui très fort, cela avait bondi, jailli au-dehors (les faisant penser à la princesse qui laissait, quand elle parlait, tomber de sa bouche des crapauds), cela avait jailli et se roulait devant*

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 54
[2] Ibid., p. 64
[3] Ibid., p. 67

eux, un crapaud qui se vautrait sur la nappe parmi les tasses de chocolat, se roulait par terre sur la prairie. »[1].

Enfin, nous avons une autre référence, lorsque le narrateur imagine une éventuelle conversation avec le Père : « *Une grosse masse molle et lourde. je me sens tout à coup, près de lui, tout petit, minuscule, sa grosse masse boursouflée occupe tout l'espace, m'aplatit contre le mur. Il me semble que je suis maintenant près de lui, tandis qu'il est assis là sans bouger, pareil au Petit Poucet, quand il épiait, effrayé, le sommeil de l'Ogre.* »[2].

2.2. Les références littéraires

Ce sont les plus nombreuses, mais elles ne sont pas toutes de même nature. Nous pouvons distinguer quatre sous-groupes : les références qui renvoient à des périodiques, celles à caractère historique, les références poétiques et les références romanesques.

2.2.1. Les périodiques

Quelques-uns sont mentionnés dans un contexte bien particulier. Ils sont lus par certains personnages qui y recherchent des informations sur l'actualité littéraire.

Dans Le planétarium, Alain Guimier, rencontre tout à fait par hasard, un jeune homme, faisant partie des amis de Germaine Lemaire; ils décident d'aller boire un verre ensemble, et Montalais s'intéresse au journal qu'Alain a sous le bras : L'Ere nouvelle. Ce passage nous montre les deux interlocuteurs en train d'échanger leurs points de vue en matière de presse et d'actualité littéraire. Ci-dessous, nous retranscrivons partiellement le dialogue.

---

[1] Ibid., p. 91
[2] Ibid., p. 106

« *Tiens, qu'est-ce que c'est? C'est sorti? L'Ere nouvelle? Le dernier numéro? ... » (...) « Oui, L'Ere nouvelle ... Mais je suis déçu. Je n'aime pas ça ... On m'avait dit, je ne sais plus qui, que c'était intéressant ... assez nouveau. Eh bien, je trouve ça timoré, abscons ... du faux neuf ... » (...) « Que voulez-vous, on ne peut pas découvrir tous les mois des Shakespeare, des Stendhal ... (...) Maine s'est beaucoup intéressée, un moment, à leur mouvement ... Et puis elle s'est brouillée avec eux, je ne sais plus pourquoi ...* »[1]. L'Echo littéraire est cité à la page 154; un journaliste ayant osé soulever la polémique suivante : « *Madame Germaine Lemaire est-elle notre Madame Tussaud*? », le titre devient aussitôt matière à discussion? Nous pouvons lire à cette même page : « *Vous avez vu ça, dans l'Echo littéraire d'aujourd'hui? C'est inouï ... en première page, en gros titre ... Mais ils n'ont pas osé tout de même, le mettre tout en haut, cela se cache, un peu honteusement ...* ».

Enfin une autre allusion à un périodique que nous citerons est celle faite à La Source. Alain Guimier, en arrêt devant une vitrine de brocanteur, admire une statue qu'il a bien envie de s'offrir; brusquement, ses réflexions sont interrompues par l'interpellation d'un de ses anciens professeurs de faculté.

Aussitôt, Alain se retrouve dans la peau de l'étudiant qu'il était, humble, angoissé, perturbé, complexé (peut-être), face à une telle éminence. Le seul dérivatif possible pour le jeune homme qui veut échapper aux questions de « l'ennemi », c'est de centrer la conversation sur son professeur : « *Je ne sais pas si vous avez vu, si vous avez lu cet article sur vous dans La Source du mois dernier ... A propos de votre étude sur Husserl?* »[2].

Le « Bouddha » ne daigne pas, dans un premier temps, relever la remarque, grand seigneur, il ignore totalement les propos d'Alain. Ce dernier se verra donc dans l'obligation de donner force détails sur sa vie, ses projets. Puis, à la fin du chapitre, un véritable revirement de comportement a lieu; le professeur descend

---

[1] Le planétarium, p. 149 et 150
[2] Ibid., p. 234

de son piédestal et, l'air de rien, demande : « *Hé, Guimier (...) Ecoutez Guimier ... Juste un mot ... Je viens d'y penser, j'ai oublié tout à l'heure de vous demander : cet article sur moi, c'est dans La Source de quel mois? Qui l'a fait, vous ne vous souvenez pas?* »[1]. (Nous noterons au passage que malgré son indifférence affichée, le professeur avait bien retenu le titre du journal.)

Les trois périodiques cités ci-dessus circonscrivent un microcosme : celui des universitaires, et plus largement tous ceux qui s'intéressent à la littérature. Les passages relevés dévoilent aussi la nature des liens entre ces différents personnages, mais nous aurons l'occasion d'y revenir dans une autre partie.

Nous avons gardé pour la fin la mention d'un autre périodique, France-soir, qui ne touche pas le même public que les journaux déjà cités. Ses titres alléchants accrochent des lecteurs friands de faits divers, tout comme le père de Gisèle. Au cours d'une conversation sur Germaine Lemaire, il affirme avoir lu : « *(...) un article sur elle dans France-soir.* ».

2.2.2. Les références historiques

Les références historiques figurent en nombre réduit, uniquement dans Le planétarium. Nous avons relevé une allusion à Elisabeth d'Angleterre et à César Borgia; Montalais, au cours d'une discussion avec Alain dans un café (nous l'avons citée ci-dessus) reconnaît à Germaine Lemaire une certaine prestance, une noblesse d'un autre temps : « *J'ai toujours dit que Maine était un type d'un autre siècle, un personnage de la Renaissance : Elisabeth d'Angleterre ... César Borgia ...* »[2]. Ces comparaisons entre Germaine Lemaire et, d'une part Elisabeth d'Angleterre, d'autre part César Borgia, sont ambivalentes. En effet, l'une était réputée pour sa culture, son intelligence et sa volonté, mais aussi pour sa vanité, ses caprices et son insatiable besoin d'être admirée par les hommes; l'autre était

[1] Ibid., p. 237
[2] Le planétarium, p. 151

célèbre pour son manque de scrupules et sa dépravation, mais aussi pour son goût pour l'art et la littérature.

Ces références permettent donc d'établir de façon très précise un portrait moral de l'écrivain et de dégager une personnalité aux multiples facettes.

Toujours dans Le Planétarium, nous avons une comparaison similaire. La tante Berthe repense aux attaques de son neveu Alain; elle s'est sentie littéralement agressée par l'odieuse franchise du jeune homme, qui ne dissimulait aucunement son envie de s'approprier l'appartement de Passy, beaucoup trop grand pour une vieille femme seule. Berthe, après coup, analyse sa souffrance : « *(...) elle n'a senti sur le moment aucune douleur, comme il arrive, dit-on parfois, à ceux qui reçoivent un coup mortel, ils prononcent quelques mots d'une voix calme, ils font quelques pas : l'impératrice Elisabeth frappée au coeur, montant sur le bateau, César ... Et toi, Brutus ...* »[1].

Les personnages cités, tout comme Berthe, ont souffert dans leur chair, mais surtout dans leur coeur; le coup porté est d'autant plus douloureux qu'il est donné par surprise et surtout par un proche. Les liens entre César et Brutus (même s'ils n'ont pas été authentifiés) ne renvoient-ils pas à ceux qui existent entre la tante Berthe et son neveu Alain? La douleur de Berthe espérant entendre Alain lui dire : « *Mais tante Berthe, que se passe-t-il? Vous ne me reconnaissez donc plus? Je suis toujours votre petit Alain ... J'ai perdu la tête. Qu'est-ce que j'étais en train de raconter?* »[2], est aussi profonde que celle de César qui dit en mourant : « Toi aussi, mon fils! ».

Ces comparaisons s'appuyant sur de telles références ont un impact plus fort : elles accentuent pour Germaine Lemaire la critique implicite proférée par Montalais, et pour la tante Berthe, le choc affectif causé par la trahison de son neveu.

---

[1] Ibid., p. 200 et 201
[2] Ibid., p. 200

2.2.3. Les références poétiques

Les références poétiques sont, elles-aussi, peu nombreuses et nous en avons choisi une dans chaque roman de Nathalie Sarraute. Dans Portrait d'un inconnu le narrateur s'obstine à suivre la fille et décrit leur itinéraire de la façon suivante : « *Nous voici longeant le mur du boulevard de Port-Royal : un long mur triste d'asile ou d'hôpital, un de ces murs que Rilke rencontrait partout, dans ses promenades mélancoliques, lors de ses premiers séjours ici.* »[1].

L'analogie créée permet au lecteur de « voir » plus nettement le paysage évoqué; l'empreinte de Rainer Maria Rilke se ressent : l'angoisse (celle du narrateur) et la solitude (celle des deux personnages marchant côte à côte) sont omniprésentes.

Dans Le planétarium, il s'agit en fait d'une triple référence à Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Charles Baudelaire. Alain Guimier, ayant reçu une lettre de Germaine Lemaire l'invitant à la rencontrer, se sent soudain investi d'une mission de la plus haute importance. Encore tout étonné d'avoir été « choisi » par la grande « Prêtresse », il ne peut se soustraire aux phrases lues dans sa lettre et qui sont la preuve du : « *(...) signe secret de son élection, de sa prédestination* »[2]. Il est très vite ramené à la réalité, et ne sait quoi répondre aux questions de G. Lemaire concernant son travail d'écrivain. Il se voit dans l'obligation d'admettre qu'il n'a pas beaucoup avancé, mais trouve immédiatement des raisons pour justifier ce laisser-aller. Il est victime de l'emprise grandissante de sa famille et aussi sans doute de sa belle-famille; mais après tout, n'est-ce pas le lot des plus grands esprits, de se sentir souvent en porte-à-faux, différent de tous et incompris par tous? Il se rassure ainsi intérieurement et est convaincu de la clairvoyance de G. Lemaire qui interprétera les indices : « *Eh bien oui, je me suis laissé dévorer. Détruire par n'importe quoi. Toute la famille ... Notre installation ... Mais je ne*

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 52
[2] Le planétarium, p. 83

sais pas lutter contre ça ... »[1]. Il espère que cette évocation d'une vie familiale prenante fera surgir dans l'esprit de l'écrivain les fantômes de Verlaine, Rimbaud, et Baudelaire, victimes eux-aussi de la pression familiale.

Cette comparaison montre à quel point Alain Guimier peut s'illusionner sur sa réelle valeur littéraire, l'élection, (du moins ce qu'il considère comme tel) au rang d'ami de Germaine Lemaire, le propulse aussitôt dans une sphère qu'il a toujours rêvé d'atteindre; l'enthousiasme et la fierté semblent avoir quelque peu faussé ses repères.

2.2.4. Les références romanesques

Les références romanesques sont les plus fréquentes et englobent une multitude d'auteurs : nous en avons relevé dans les deux romans sarrautiens. Elles ne sont pas toujours très explicites, mais quelques expressions se lisent obligatoirement comme des clins d'oeil à certains auteurs ainsi désignés.

Dans Portrait d'un inconnu, Julien Green se voit associé à Mauriac et tous deux définissent un style d'intérieur, une atmosphère; il s'agit de la description de l'appartement du Père et de sa Fille faite par une tierce personne au narrateur : « *Oui, je me souviens. J'étais allé les voir. Il y a déjà assez longtemps de cela. Il me semble qu'ils habitaient un vieil appartement avec des meubles 1900, des rideaux jaunes, brise-bise, très petit - bourgeois, donnant sur une cour sombre probablement. On devinait de vagues grouillements dans les coins, des choses menaçantes, vous savez ... qui guettaient. (...) L'ensemble faisait assez dans le genre de Julien Green ou de Mauriac.* »[2].

Victor Segalen est cité; la Fille observée par le narrateur est en grande conversation avec un ami : « *Ils s'étaient mis à parler entre eux du livre qu'elle tenait sous les bras (je crois que c'était quelque chose comme Les Stèles de*

---

[1] Ibid., p. 83
[2] Portrait d'un inconnu, p. 23

Segalen). »[1]; cette référence semble préparer et/ou expliquer les futures envies de voyage et d'évasion de la Fille.

André Gide n'est pas mentionné nommément, mais la référence à l'un de ses textes est évidente; le spécialiste consulté par le narrateur lui donne le conseil suivant : « *(...) soyez Nathanâel, goûtez aux « nourritures terrestres* »[2].

Le texte du Planétarium lui-aussi, évoque plusieurs romanciers.

Le père de Gisèle, après une violente discussion au sujet de Germaine Lemaire, se sent abandonné de tous mais surtout de sa fille avec qui il croyait partager une complicité à toute épreuve. Le comportement de cette fille ingrate le rapproche d'un des plus célèbres personnages d'Honoré de Balzac : « *(...) Le père Goriot. Sa tendresse timide. Sa pudeur. Seul, vieux, abandonné, inconnu, exclu, rejeté par elle, sa fille chérie, son unique enfant ...* »[3]. On peut lire ici, une véritable disqualification du personnage de Robert, beau-père d'Alain, quand on connaît le point de vue de Nathalie Sarraute sur les personnages « traditionnels » tels qu'ils existaient dans la grande majorité des romans du XIXe siècle, et tout particulièrement dans ceux de Balzac. Dans L'ère du soupçon, elle écrivait : « Les critiques (...) ont beau distribuer sans compter les éloges à ceux qui savent encore, comme Balzac ou Flaubert, « camper » un héros de roman et ajouter une « inoubliable figure » aux figures inoubliables dont ont peuplé notre univers tant de maîtres illustres (...) rien n'y fait. »[4].

Nous avons exploité précédemment dans la partie sur les périodiques, la discussion entre Alain et Montalais autour de L'Ere nouvelle; dans ce même passage, à la page 150, Shakespeare et Stendhal sont présentés comme de talentueux modèles à suivre : « *Que voulez-vous, on ne peut pas découvrir tous les mois des Shakespeare, des Stendhal.* ».

---

[1] Ibid., p. 50
[2] Ibid., p. 77
[3] Le planétarium, p. 104
[4] N. Sarraute, L'ère du soupçon, Gallimard, 1956, p. 59 et 60

La conversation se poursuit et Montalais explique à Alain que Germaine Lemaire n'apprécie pas particulièrement la compagnie des autres femmes : « *C'est surtout avec les autres femmes qu'elle peut être terrible : d'une férocité, d'un mépris ... D'ailleurs, elle ne les invite jamais chez elle. Elle n'a pas une seule amie. Des petites jeunes femmes béates qu'elle protège, qui lui apportent leurs manuscrits. Mais essayez donc devant elle de porter aux nues une autre femme, quand bien même ce serait* Mme de la Fayette *ou* Emily Brontë *...* »[1].

Nous assistons à la rencontre fortuite d'Alain et de son père avec G. Lemaire; le père tient à prouver qu'il est fier de son fils et questionne l'écrivain : « *(...) Alors il paraît que ce sera notre grand critique? Un futur Sainte-Beuve? ...* »[2].

Ces mentions sont-elles des jugements de valeur? Quel sens leur donner?

Nous avons voulu évoquer à part, mais ensemble, Henri Bergson et Jean-Jacques Rousseau, car ils indiquent une attitude à adopter. Dans Portrait d'un inconnu, un docteur conseille le narrateur sur le comportement à avoir pour se sentir mieux dans sa peau : « *Souvenez-vous de Bergson. (...) Montrez-nous donc quelqu'un de bien vivant et collez-lui, si cela vous plaît, tous les masques que vous voudrez. Mais faites-le vivre d'abord, rendez-le concret, tangible.* »[3].

En revanche, le père apparaît comme quelqu'un sachant apprécier les plaisirs bucoliques, et tout comme Rousseau : « *(...) flânant, comme il m'est arrivé de le voir (il aime ce genre « rêveries du promeneur solitaire »), un de ses petits livres à la main, dans les cimetières; savourant les contrastes; se plaisant à écouter, par les radieuses matinées de printemps, le pépiement des oiseaux, strident dans le silence trop grand ...* »[4].

Toutes les références précitées émaillent les textes de Nathalie Sarraute, mais ne font pas toujours l'objet de longs développements; deux romanciers

---

[1] Le planétarium, p. 152
[2] Ibid., p. 126
[3] Portrait d'un inconnu, p. 71
[4] Ibid., p. 111

russes sont en revanche largement sollicités et nous les avons donc gardés pour la fin.

Nous analyserons tout d'abord les renvois à Guerre et Paix de Léon Tolstoï dans Portrait d'un inconnu. Le passage expose très précisément les rapports du prince Bolkonski et de sa fille Marie. Ces liens peuvent être rapprochés de ceux du Père et de la Fille sarrautiens, qu'ils éclairent d'un jour nouveau : « *(...) un héros de Guerre et Paix, le vieux prince Bolkonski, (...) eh bien, c'est ce masque, le même, j'en suis certain, qu'il a dû porter toujours en présence de sa fille, la princesse Marie. Mais Tolstoï ne le dit pas ou l'indique à peine en passant. (...)Tout porte à croire (et Tolstoï, sans doute, le pensait aussi) qu'il s'était toujours contracté, raidi, pour que quelque chose en lui de trop fort, de trop violent, ne rompe les barrières et ne déferle : un sentiment, un amour peut-être, si violent qu'il lui semblait qu'il s'échapperait de lui comme un taureau furieux, un loup avide, hurlant, et qu'il le contenait sous le masque durci, fermé, pour empêcher qu'il n'échappe. Parfois, incapable de le contenir, il le laissait, pendant quelques instants, jaillir au dehors tout déformé, se tordre hideusement en ricanements, en vociférations, en sorties haineuses.*[1]

Nous nous sommes autorisés à citer un si long passage, car il nous apparaît capital; d'une part il met en évidence la nature des relations entre le Père et sa Fille, d'autre part, l'ample référence à Tolstoï le pose comme un véritable maître à penser.

L'autre romancier russe est Fédor Dostoïevski. Cependant c'est « un cas particulier » car il est présent dans Portrait d'un inconnu, mais il n'est que suggéré dans Le planétarium.

En effet, dans Portrait d'un inconnu, le narrateur signale qu'il a décidé de ne pas lâcher la Fille d'une semelle; il imagine ce qu'elle pourrait lui dire : « Du *réchauffé, cela, (...) les petites promenades de ce genre. Un procédé. Un peu à la*

[1] Ibid., p. 62 et 63

manière de Dostoïevski. De vagues réminiscences de scènes un peu semblables dans L'Eternel Mari ou dans L'Idiot ... De la littérature ... »[1].

Au contraire, dans Le planétarium, beaucoup de sous-entendus peuvent parfois passer inaperçus. C'est le cas des scènes des pages où la vieille tante Berthe déchaîne des passions haineuses. Alain, son neveu, a une attitude qui nous rappelle celle de Raskolnikov assassinant la vieille dame dans Crime et châtiment de Dostoïevski : « *Il grince des dents et roule des yeux féroces d'assassin de film muet ... Dépouillons les vieilles femmes.* »[2].

La deuxième scène est celle où Pierre va voir sa soeur au sujet de l'appartement que les enfants aimeraient bien posséder. Après avoir sonné il entend : « *(...) une voix cassée, hésitante ... la voix craintive des vieilles solitaires, la voix méfiante, hostile des vieilles rentières avares que guettent dans les escaliers silencieux les assassins sournois,* (...) »[3]. Un peu plus loin, marchant derrière elle, Pierre regarde sa nuque : « (...) *sa vieille nuque fragile, le petit creux livide entre les deux tendons saillants un peu plus creusé encore ... un endroit très vulnérable, s'offrant innocemment, où plongerait sans rencontrer de résistance le poignard de l'assassin ...* »[4].

Nous terminerons par une remarque; nous avons constaté que les références intertextuelles ne concernent pas toujours des textes n'appartenant pas à l'oeuvre de l'auteur. Ainsi, dans Portrait d'un inconnu, nous avons tout un passage sur la vie et la mort qui nous renvoie à Entre la vie et la mort du même auteur : « *Ils discutaient entre eux de leurs sujets préférés, il parlaient de la mort, de la vie ...* » *La mort, disait-il à son ami, la vie - (...)* « *L'importance démesurée - il agitait les bras dans un geste emphatique - qu'on attache à tout cela, à sa mort, à sa vie.* »[5].

---

[1] Ibid., p. 51
[2] Le planétarium, p. 111
[3] Ibid., p. 140
[4] Ibid., p. 141
[5] Portrait d'un inconnu, p. 112

Nous retrouvons ce procédé dans L'anté-peuple de S. Labou Tansi. Yealdara explique à Mouyabas qu'ils n'appartiennent pas au même monde car trop d'incompréhensions les séparent, et elle lui avoue : « *Je suis le corps d'au moins vingt personnes. Des morts et des vivants (...)* »[1]. Cette présentation de Yealdara ravive pour le lecteur de Sony Labou Tansi le personnage de Chaïdana, héroïne de La vie et demie; Chaïdana était la réincarnation des défunts et possédait quatre-vingt-douze identités. Enfin avec la phrase : « *Dadou était peut-être un homme et demi, comme disait les gens de là-bas.* »(p. 163), Sony Labou Tansi fait un clin d'oeil à Martial, autre personnage du même roman.

2.3. Les références bibliques

Les références bibliques sont très nombreuses dans le roman de Mohammed Dib : Habel, à commencer par le prénom du personnage, repris pour le titre.

Le « Habel » de Mohammed Dib peut-il se dire et se lire Abel? Il semblerait qu'il désigne bien le frère de Caïn, cette version est corroborée par les quelques lignes que l'on peut lire au dos du roman : « Caïn aujourd'hui ne tuerait pas son frère. Il le pousserait sur les chemins de l'émigration. Le héros de ce roman ne s'appelle donc pas Habel pour rien. ».

Cependant, le prénom du héros n'est pas l'unique référence au texte biblique. Il y a également tout un parcours du héros retracé sur une semaine qui peut renvoyer tout comme chez Rachid Boudjédra à la genèse du monde. Chaque soir, il va à un rendez-vous, avec la Mort semble-t-il. Au chapitre 5, page 23 nous lisons : « *Depuis deux jours que je m'amène ici. Depuis deux soirs (...) C'est le deuxième soir.* »; au chapitre 6, page 27 : « *(...) Depuis trois jours que je m'amène ici. Depuis trois soirs;* » au chapitre 7 : « (...) *Depuis quatre jours. Plutôt quatre soirs. C'est le quatrième soir.* » Au chapitre 9, page 44 : « *Depuis cinq soirs que je reviens exposer ma vie, tenter la mort ...* » Au chapitre 10, page

[1] L'anté-peuple, p. 172

48 : « *Depuis six soirs, c'est le sixième soir*; » Au chapitre 12, page 55 : « *Sept soirs d'affilée que je donne rendez-vous à ma propre mort, à ce carrefour. sept soirs* (...) ». A cette même page, Habel dans une lettre imaginaire à Caïn se fait très virulent; au septième soir, un phénomène de prise de conscience s'amorce et il rappelle à son frère aîné, avec beaucoup d'aigreur, les paroles prononcées quand il le poussa sur les routes de l'exil : « *Pour toi l'heure d'aller courir ta chance et le monde est venue. Va, découvre des villes, apprends à connaître les pays. Prodigue ta vie (...). Fais de ton existence quelque chose qui te ressemblera*. » Le septième jour/soir peut ne pas renvoyer au jour du repos, mais plutôt être envisagé comme : « (...) l'instant où Dieu cesse volontairement d'intervenir dans le monde, l'instant où il abandonne à l'homme la conduite et la responsabilité de l'univers (...). Le septième jour symbolise ainsi le temps de l'action réservé à une humanité laissée à elle-même, le temps de la responsabilité et de la culture (...) »[1].

Cette éventuelle interprétation se trouve confirmée par la suite du texte; au chapitre 13, Habel affirme : « *Huit soirs de suite. Rien ne s'est passé. Et rien ne se passera probablement jamais*. »[2]. Ainsi, il est maintenant persuadé qu'il ne sert plus à rien de revenir systématiquement au même endroit tous les soirs : il doit assumer son destin quel qu'il soit.

Pourquoi cette attitude nouvelle à ce moment là?

Peut-être parce que dans la Bible, le huitième jour est celui du renouveau, de l'harmonie parfaite : « (...) il est symbole de résurrection, de transfiguration, annonce de l'ère future éternelle. »[3]. Le comportement d'Habel se modifiera à l'issue de ce huitième soir; au chapitre 14, page 65, le héros reconnaît : « *Je n'y suis pas retourné ce soir. Je ne suis pas allé attendre. Il n'y a rien à attendre. C'est la neuvième nuit.* »[4].

---

[1] J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont / Jupiter, 1992, p. 543
[2] Habel, p. 58
[3] J. Chevalier et A. Gheerbrant, op. cit., p. 543
[4] Habel, p. 65

Ces références relativement explicites au récit biblique sont accompagnées d'indications plus diffuses. Le personnage d'Habel, nous l'avons vu, représente Abel, mais peut s'apparenter par moments à d'autres personnages bibliques.

« *Habel pince un croissant entre ces longs doigts. Il y mord, puis il mâche distraitement. Tout à coup, l'autre parole, encore elle, fond sur lui et autour de lui comme une tornade. Une parole avec tous ses dangers, une parole, comme toujours, intolérante et furieuse. Une parole sur laquelle ses lèvres se modèlent à son insu et tremblent de la même façon furieuse, intolérante.* »; il se trouve assujetti par une puissance qui le dépasse et le laisse pantelant, tout comme Moïse, seul sur sa colline, se voit investi d'une mission céleste.[1]

Dans un autre passage Habel délaisse sa mission de porte-parole et, en revanche, personnifie le Mal : « *(...) une ombre prompte uniquement à dire, annoncer le malheur, une ombre à laquelle on ne doit pas reprocher de répandre de l'ombre, d'étendre sa menace. Il est ce mal créé par Dieu dont il est parlé dans le Livre*. »[2].

Pourquoi ce changement de rôle, et à quoi renvoie cette ambiguïté du personnage? Nous reviendrons sur cette question ultérieurement.

Les références intertextuelles dans Habel de Mohammed Dib sont malgré tout beaucoup moins nombreuses que dans les romans de Nathalie Sarraute. En revanche, nous n'en avons pas relevé dans les romans de Rachid Boudjédra, de Tierno Monénembo, et de Sony Labou Tansi. (Chez ce dernier auteur, la seule référence notée était interne à son oeuvre.)

A quoi est-ce dû?

Il est évident que ces références ne facilitent pas la tâche aux lecteurs; elles les interpellent sans cesse, exigeant d'eux une compétence culturelle qu'ils ne possèdent pas toujours. Conscients du fait que l'intertextualité est donc parfois un obstacle à une franche compréhension du texte, certains auteurs optent pour

---

[1] Idem, P. 65
[2] Ibid., p.130

une écriture relativement « simple » qui ne risque pas de rebuter leur public. Ainsi, même les moins cultivés de leurs lecteurs, ne se sentent pas mis à l'écart et ils peuvent, tout du moins, saisir l'histoire de façon globale, et avoir la satisfaction « d'entrer » dans le texte.

La profusion des références intertextuelles peut donc être parfois considérée comme un écart par rapport à la norme. Il en va de même pour tout changement typographique dans un texte et nous restons surpris face à cette variété de caractères. Nous nous demandons aussitôt à quoi il peut correspondre; doit-on accorder une attention plus soutenue aux passages en italique, par exemple, et que veulent signifier certains mots en caractère gras?

Nous tenterons dans la partie qui suit d'analyser ses particularités typographiques dans l'un des romans que nous étudions.

3. Une typographie particulière dans Habel de Mohammed Dib

Nous avons remarqué au cours de la lecture d'Habel que de très nombreux passages, de longueur variée - d'une ligne à plusieurs pages - étaient écrits en italique.

Nous avons donc décidé de nous y intéresser afin de vérifier si ces divers passages avaient une cohérence. Constituent-ils à eux seuls un texte autonome au sein du roman? Quelle(s) valeur(s) ont-ils? Comment les interpréter? Qu'en déduire?

Nous précisons dès l'abord que nous ne retiendrons pas les titres et les noms de cafés dans le texte; les extraits retenus se trouvent aux pages 20, 21, 23, 24, 27, à 33, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 51 à 58, 61, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 80, 88, 96, 114, 128, 132, 135, 142, 144, 153, 157, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172 et 174 à 177.

Dès la page 20, nous avons quelques lignes en italique qui peuvent, à la première lecture, faire croire, qu'il ne s'agit que d'un article de journal; en réalité, cet article est déchiffré par Habel qui apprend la mort d'Eric Merrain; la ponctuation avec les points de suspension restitue bien la lecture morcelée du jeune homme. Cette annonce semble le satisfaire mais il n'ose y croire et à la page suivante, il s'interroge encore : « *Alors il a fini par crever*? »

Dans la plupart des passages suivants, nous avons noté l'emploi du « je » mis pour Habel, ce qui nous permet d'avancer que ce texte en italique peut être lu comme une sorte de monologue intérieur, qui livre au lecteur les pensées les plus secrètes du héros, mais aussi ses préoccupations.

Par exemple nous lisons : « *(...) Ce n'est pas vrai que j'oublie Sabine. Je ne cherche pas ou je ne me décide pas à la revoir. Je ne sais pas pourquoi*. »[1]. Cette phrase est symbolique et est un véritable leitmotiv que l'on retrouve dans d'autres lignes.

A la page 27 : « *(...) Mais je me demande s'il était aussi vieux que çà* », page 28 : « *J'y vais je ne sais pas pourquoi* ... », page 29 : « *Je ne sais pas pourquoi*. »

Tout au long de ce dialogue avec lui-même, Habel tente d'analyser sa conduite et se remet en cause.

Quelle vérité cherche-t-il à atteindre?

Nous avions évoqué précédemment la possibilité de réunir ces passages disséminés dans le roman afin d'en dégager une certaine cohérence : ceci est envisageable et semble même avoir été souhaité par l'auteur. Ce qui nous permet d'être si affirmative, c'est la construction de ces passages : chacun d'eux reprend des phrases du précédent, soit partiellement, soit de façon intégrale. Nous avons, par exemple, : « *Mais j'ai encore Lily. Et j'ai Sabine. Avec elles, l'une comme l'autre, ma vie est gardée, ma vie a désavoué sa solitude, sa férocité. Elle a même trouvé un lit de bonheur où elle dort et pense que ça durera. Durera*

[1] Ibid., p. 23

autant qu'elle même durera. »[1]; nous lisons dans les pages suivantes : « *C'est le quatrième soir. C'est le quatrième et (j'en oublie Sabine; Lily aussi) s'il n'est pas du tout question d'assassin, il est au moins question d'un qui aurait pu y laisser sa peau, je dirais même : aurait dû. Et qui attend. Attends de voir ce qui va se passer (...)* »[2], puis : « *Question que de celui qui aurait pu ou dû, peu importe, y laisser sa peau et qui attend. Attends depuis quatre jours de voir ce qui va se passer. Peut-être repasser la maudite machine et qui expose de nouveau sa vie, cette vie qui a dormi dans un lit de bonheur en pensant que ça durerait. Durerait autant que.* »[3].

Aux pages 37 et 38, nous relisons : « *Qui attend - Qui expose de nouveau sa vie », « Qui tout nu affronte de nouveau la solitude, la férocité.* ».

Nous avons tenu à citer ces quelques passages, même si cela semble fastidieux, pour bien mettre à nu l'agencement de ce « texte »; certaines reprises d'expressions ou de mots, en assurant la continuité du discours, tracent une sorte de fil d'Ariane et jouent le rôle de maillons. Ce procédé est réutilisé et on le retrouve, par exemple, aux pages 44 et 45, à la seule différence, qu'à cette dernière page, les phrases sont éclatées, restituées par morceaux, et parfois dans un ordre variable.

A partir du chapitre 11, le destinataire de ce discours n'est plus le même; Habel ne parle plus pour lui seul, toutes ses pensées sont tournées vers « Caïn », le Frère qui l'a poussé à l'exil. Il s'adresse à lui en ces termes : « *Il faut que Vous sachiez ça aussi, Frère. (...) Il faut que vous sachiez tout. N'êtes-vous pas l'aîné et le plus sage, le plus avisé? (...) Vous me comprenez, Frère. (...) C'est ce que vous vouliez, attendiez, je ne vous ai pas déçu. Et si ce pays de vapeur, engourdi, en suspens, règne à présent autour de moi, c'est ce que vous vouliez aussi.* »[4].

---

[1] Habel, p. 32
[2] Ibid., p. 33
[3] Ibid., p. 35
[4] Ibid., p. 54, 55, 56,

Enfin le chapitre 35 (p. 174 à 178) est l'ultime message au Frère, la dernière interpellation qui fait apparaître clairement la volonté d'Habel de « régler ses comptes »; il lui expose les embûches qu'il a eu la force de surmonter pour devenir un homme neuf. Il justifie ses multiples choix et comportements mais sans rechercher l'adhésion de son frère, dans le seul but d'être en paix avec lui-même, et il le confirme par ces mots : « *Vous ne comprenez toujours pas? Ça n'a plus beaucoup d'importance* »[1]. Il conclura d'ailleurs en ces termes : « *A partir d'ici, Frère, je vous abandonne à vous-même (...)* »[2].

Cette longue diatribe est interrompue par endroits, entre autre à la page 162, où Habel déclare à Sabine : « *(...) Je vais devoir te trahir, Sabine, je le sais déjà (...). Quelque chose me souffle que je te laisserai, et que je filerai. (...) Mais je n'ai pas l'intention de t'en demander pardon, une fois la chose faite (...).* »

Habel se comporte avec Sabine comme avec son frère; il se montre sincère et franc, n'hésitant pas à se dévoiler, non pas pour quémander une parole consolatrice ou un conseil, mais plutôt pour revendiquer les choix qu'il opère et qui doivent l'amener à atteindre l'état de la plus parfaite sérénité.

Au niveau donc des particularités typographiques, les caractères en italique sont les plus fréquents, mais il y a également deux passages écrits en caractères gras.

« **Bientôt de retour stop annoncez mon arrivée stop Jésus**. »[3]; il s'agit d'un graffiti qu'Habel déchiffre dans les toilettes d'un « café-brasserie », peut-être aussi un message du Ciel destiné au jeune homme en pleine détresse. « **J'emballe Kannibal!** »[4] exprime la rage de Sabine quand elle comprend qu'Habel ne lui appartient plus totalement et que désormais il faudra compter avec Lily. Ces deux messages, lus par Habel et écrits en lettre d'imprimerie,

---

[1] Ibid., p. 175
[2] Ibid., p. 178
[3] Habel, p. 66
[4] Ibid., p. 84

suggèrent sans aucun doute la force et la volonté de frapper fort de ceux qui les ont émis.

Nous signalons tout de même que Mohammed Dib est coutumier du fait; les écarts typographiques dans ses romans sont toujours porteurs de sens, et par exemple, dans Le désert sans détour,[1] un chapitre sur deux est en italique; dans L'infante maure,[2] également, les pensées de la jeune héroïne (Lyyli Belle) sont traduites au moyen des italiques.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons tenté de montrer que les éléments constitutifs des romans, bien que participant tous à l'élaboration du texte, ont chacun une valeur propre. Ils ne sont jamais neutres et leur présence ou leur absence influe sur la lecture. Les choix des auteurs s'avèrent prépondérants, et à travers eux, on discerne ce qu'ils veulent dire et par qui ils souhaitent être compris. Dans la même optique, l'ancrage du récit dans un espace et un temps déterminés annonce implicitement la volonté de l'auteur.

Ces composantes spatio-temporelles permettront-elles au lecteur de se sentir en territoire connu ou au contraire l'entraîneront-elles dans un univers qui lui est complètement étranger? Quelles seront les conséquences de cette reconnaissance ou de ce dépaysement sur le lecteur?

Autant de questions auxquelles nous essayerons d'apporter des éléments de réponse dans le chapitre suivant.

---

[1] M. Dib, Le désert sans détour, Sindbad, 1992
[2] M. Dib, L'infante maure, Albin Michel, 1994

CHAPITRE III

LES DONNÉES SPATIO-TEMPORELLES

I. L'ESPACE

Dans un sens très général, l'espace désigne le milieu dans lequel nous percevons le monde extérieur et localisons les objets qui tombent sous nos sens; dans un sens restreint le mot « espace » s'applique à une portion, qui peut être infime, de cette étendue, qui nous paraît indéfinie.

« A une, deux, trois ou n dimensions, l'espace est manifeste à nous en tant que réalité immanente, en tant que structure des relations entre les êtres et les choses. Espace cognitif, espace objectif, espace réel ou espace rêvé ..., chaque être humain s'identifie par rapport à un espace qu'il aménage selon sa convenance. Il en précise les délimitations en zone de sécurité ou d'insécurité, en zone de dépendance ou d'indépendance. Ainsi, chaque être humain se constitue un espace social ou existent des rapports de dominant/dominé, d'autorisé et d'interdit. »[1].

La représentation de l'espace en littérature a autorisé la mise en place d'une sémiotique topologique qui s'attachera à étudier les différents lieux présents dans un texte romanesque.

Le lieu se définira comme une portion de l'espace, abstraction faite du corps qui peut l'occuper, mais considérée seulement quant à ses dimensions, sa situation, sa destination. Plusieurs lieux pourront donc signifier un même espace,

---

[1] M. Meïté, L'espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly, Paris III, 1993, Thèse de doctorat dirigée par le Professeur Philippe Berthier, p. 8

et nous nous attacherons dans la première sous-partie à les relever. Dans un deuxième temps, nous exploiterons ces données afin de mener une réflexion sur les espaces; ces derniers ne se définissant pas obligatoirement comme un ensemble de lieux, nous serons amenée à parler par exemple d'espace psychologique.

1. Les lieux géographiques

Les lieux géographiques sont des espaces « concrets » que l'on peut saisir dans leur réalité physique. Dans tous les romans du corpus, nous pouvons considérer l'espace citadin comme récurrent; la ville qu'elle soit européenne ou africaine, s'inscrit comme la « portion d'espace géographique » dévolue à l'évolution des personnages, et sa représentation romanesque suscite notre intérêt. Nous relèverons aussi, dans certains romans, un espace villageois dont nous étudierons les différentes valeurs.

1.1. L'espace citadin

1.1.1. Vision panoramique de Paris et les éléments du décor parisien

1.1.1.1. Vision panoramique de Paris

Paris est la ville présente dans trois des romans : Portrait d'un inconnu et Le planétarium de Nathalie Sarraute et Habel de Mohammed Dib.

Dans le premier roman sarrautien, Paris est d'abord mentionnée implicitement à travers l'évocation de la place d'Utrillo (page 30), puis la ville est nommée : « *(...) Ces arbres de Paris... Ces petits squares...* »,[1] puis : « *(...)*

[1] Portrait d'un inconnu, p. 33

nous nous engageons dans le boulevard de Port-Royal. »[1]. Nous ne voyons pas l'intérêt de les citer tous, mais nous notons que plusieurs toponymes sont donnés dans le récit (la Foire aux Puces, la gare de Denfert (...) afin que les lecteurs puissent identifier la ville.

Dans Le planétarium, Nathalie Sarraute procède de la même manière. Le récit s'ouvre sur une description d'appartement, celui de la tante Berthe, mais ce n'est qu'à la page 33 que le lecteur est en mesure de le situer géographiquement : « *Où habite-t-elle, au fait, votre tante? A Passy*? (...) »; à la page 125, la ville est enfin nommée : « *(...) mais c'est moi dès le retour à Paris qui n'ai pas voulu* (...) », puis à la page 175 : « *Nous irons à la Foire aux Puces*. »

Mohammed Dib, dans Habel, a la même démarche que Nathalie Sarraute, à savoir que « l'identité » de la ville n'est révélée qu'au milieu du roman : « *Mais il n'y avait pas plus de Lily sur tel quai de la Seine que sur tel autre. Malgré çà, il y retourna, fit encore chou blanc et comprit qu'il ne lui restât qu'une ressource : étendre sa chasse à tout Paris*. »[2].

Que déduire de ce mode de présentation?

Dans Portrait d'un inconnu, l'auteur n'a sans doute pas considéré la composante spatiale comme prépondérante; les personnages doivent vivre et se déplacer, mais le plus important semble-t-il n'est pas de savoir où ils évoluent, mais comment?

Quels sont leurs comportements? Comment réagissent-ils en privé, en public?

Dans Le planétarium, les choses sont sensiblement différentes, même s'il n'y a pas non plus une grande profusion de lieux. Il fallait que les héros Alain et Gisèle Guimier vivent à Paris; en effet, leur désir de déposséder la vieille tante de son appartement illustre mieux leur quête quand on sait que ce logement est à

---

[1] Ibid., p. 51
[2] Habel, p. 105

Passy, quartier parisien des plus chics. La localisation géographique a donc tout son sens.

Mohammed Dib, dans Habel, ne mentionne pas immédiatement Paris en tant que capitale de la France, mais avant tout en tant que ville : « *(...) ce monde vidé de toute substance. Une ville, un monde, des passants incertains. Un ciel, une bluette sans chaleur. Des immeubles, une agitation, un jour, menaçant ruine.* »[1], et qui plus est, une grande ville : « *Je débouche du métro* »[2], caractérisée aussi par ses lieux publics, cafés et jardins.

Paris est évoquée métonymiquement par différents endroits, typiques ou non, tous porteurs de sens.

1.1.1.2. Les éléments du décor parisien

- Les logements

Dans Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute, le décor est très succinct. Les personnages de la Fille et du Père vivent dans un appartement qui n'est jamais dépeint qu'à travers le souvenir que le narrateur a pu en garder : « *Ils me semblent qu'ils habitaient un vieil appartement avec des meubles 1900, des rideaux jaunes, brise-bise, très petit bourgeois, donnant sur une cour sombre probablement.* »[3]. La seule pièce digne d'intérêt se révèle être la salle de bain car on y décèle une fuite d'eau : « *(...) il le voit très bien, là, juste au bas du mur, sous la baignoire, à l'endroit où le plâtre humide s'écaille (...) une tache suintante, verdâtre ... une fente* »[4]. Après avoir tenté de colmater la fissure, le père retourne : « *(...) dans son cabinet, reprendre sa place au centre de cet*

---

[1] Ibid., p. 7, 8
[2] Ibid., p. 23
[3] Portrait d'un inconnu, p. 23
[4] Ibid., p. 146

univers qu'il s'est tissé (...) »[1]. Ce sont les deux seules pièces du logement que le lecteur aura la chance de connaître.

Dans Le planétarium, le récit s'ouvre sur l'appartement de la tante Berthe; cette dernière se félicite des choix qu'elle a pu faire quant à la décoration de son intérieur : « *Non vraiment, on aurait beau chercher, on ne pourrait rien trouver à redire, c'est parfait ... une vraie surprise, une chance ... une harmonie exquise, ce rideau de velours, un velours très épais, du velours de laine de première qualité, d'un vert profond, sobre et discret ... et d'un ton chaud, en même temps lumineux ... Une merveille contre ce mur beige aux reflets dorés* (...) »[2]. Quelques passages du roman livrent plus de précisions sur la disposition et le nombre des pièces : « *(...) il n'y avait qu'à remplacer la petite porte de la salle à manger qui donne sur l'office (...) le rideau vert s'ouvrant et se fermant sur la grande baie carrée donnant sur le vestibule, à la place de la double porte vitrée* (...) »[3]. Cet appartement comprend également une petite lingerie, une cuisine, une salle de bain et de nombreux placards.

Grâce à ces indications, nous pouvons esquisser un plan du logement aux dimensions fort respectables; de plus, quand on sait qu'il est situé à Passy (pages 33 et 232), l'on s'explique aisément les convoitises dont il est l'objet. Alain et Gisèle Guimier considèrent comme une véritable injustice l'obligation de vivre : « *dans un petit logement étriqué* »[4], alors que la tante Berthe, veuve et sans enfant, jouit de bien plus d'espace. Le logis du jeune couple ne bénéficie même pas d'un environnement de qualité : « *(...) la petite rue vide et triste, morne comme tout ce quartier, elle le déteste. L'entrée de la maison, l'escalier propret, surchauffé, font penser à une clinique, à une maison de santé ... et le petit nid, mais il est plus petit encore qu'elle ne l'imaginait (...) cet aspect mesquin,*

---

[1] Ibid., p. 152
[2] Le planétarium, p. 7
[3] Ibid., p. 8
[4] Ibid., p. 53

étriqué, elle (la bergère) ferait ressortir encore l'exiguïté de la pièce : un vrai petit taudis. »[1].

Alain et Gisèle vont donc tout mettre en oeuvre pour déloger tante Berthe de son cocon et prendre sa place sans aucun scrupule; aucun sentiment de pitié ou de compassion pour la vieille dame qui avait ses habitudes et ses marques ne leur fera faire marche arrière. Au contraire, ils saisissent la moindre opportunité pour lui trouver une nouvelle demeure le plus rapidement possible. Le miracle se produit quand ils apprennent qu'une de leurs connaissances quittant Paris abandonne son logement pour n'avoir qu'un pied-à-terre; en un tour de réel passe-passe, ils envisagent de céder « leur petit taudis » à cet ami, ce dernier laisserait « son vrai bijou » à la tante Berthe et les deux jeunes gens n'auraient plus qu'à s'installer dans la maison de Passy. La nouvelle maison de Berthe se présente donc comme : « *Deux grandes pièces claires au premier sur une grande cour avec un arbre ... un tilleul ... C'est en parfait état ... Dans une belle vieille maison ... Il y a de grands placards ... Un débarras où on peut installer une salle de bains ... Pour nous, il est évident que c'est trop petit ... Mais pour vous, tante Berthe, on a pensé ... Il faut absolument que vous le voyiez.* »[2].

Ces séquences sur l'appartement et le désir qu'il suscite sont primordiales et éclairent les « tropismes » qui vont se développer d'un personnage à l'autre.

Le héros de Mohammed Dib, Habel, est lui aussi un habitant de Paris; cependant à l'inverse des héros sarrautiens (la Fille, le Père, Alain et Gisèle, ainsi que Berthe), il ne possède pas de « chez lui ». A aucun moment, il n'est mentionné qu'Habel a une demeure, et ce statut de « SDF » l'installe dans un nomadisme qui le fera passer de la chambre de Sabine à l'appartement du Vieux puis à la clinique de Lily.

La chambre citée à la page 15, même si elle est précédée de l'adjectif possessif « leur » a sans aucun doute été d'abord celle de Sabine, puis après sa

---

[1] Ibid., p. 64, 65
[2] Ibid., p. 184

rencontre avec Habel, elle est devenue leur nid d'amour. Cette hypothèse est confirmée par le passage suivant : « *(...) un coin de chambre qui paraissait avoir été oublié, comme cette chambre elle-même, depuis qu'il logeait chez Sabine*. »[1]. Cette modeste chambre ne sera jamais décrite avec plus de précisions.

Nous venons de passer en revue les habitations des personnages, mais nous avons d'autres logements décrits dans ces romans; il s'agit dans Portrait d'un inconnu de la maison dont Louis Dumontet dresse les plans, et dans Le planétarium et Habel des appartements respectifs de Germaine Lemaire et du Vieux.

En effet, dans le dernier chapitre de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute, le narrateur discute avec la Fille, son fiancé et le Père, et ce dernier l'informe des projets du couple : « *Nous sommes en train de tirer des plans. (...) Ces jeunes gens veulent installer une propriété* ... »[2]. Dumontet se justifie et donne de plus amples informations : « *Oh! C'est une bicoque que j'ai aux environs de Paris. Un vieux pavillon de chasse avec un bout de terrain (...) j'ai pensé qu'on pourrait l'arranger ... c'est dans une jolie région.* »[3].

Dans Le planétarium, Alain Guimier va bénéficier d'une opportunité inestimable : être « autorisé » à rendre visite à la grande Germaine Lemaire. Dès l'entrée, le jeune homme tente de maîtriser son excitation, son trouble : « *Il franchit aussi posément qu'il le peut le vieux porche, passe lentement sous la voûte, ouvre la porte donnant sur la cour* ... »[4].Il ne croit pas à sa chance et il s'exprime en ces termes : « *Quelle joie, si vous saviez ... quel bonheur c'est pour moi d'être ici, de me trouver ici, près de vous, chez vous*.

L'agencement de l'intérieur de Germaine Lemaire n'est pas décrit, mais de nombreux objets sont cités ainsi que leur provenance; l'écrivain célèbre précise : « *Cette cage en osier, là, tenez, je l'ai trimbalée des îles Canaries. Cette outre,*

---

[1] Habel, p. 179
[2] Portrait d'un inconnu, p. 200
[3] Ibid., p. 201
[4] Le planétarium, p. 77

c'est un vieux paysan du Tibet qui me l'a donnée ... elle est jolie, n'est-ce pas? On amasse beaucoup de choses autour de soi au cours d'une vie quand on habite toujours au même endroit. Je suis quelqu'un de très casanier au fond, vous savez. »[1].

Plus qu'une peinture plus ou moins fidèle, c'est la création d'une atmosphère qui se dégage de cet univers hétéroclite, témoignage des multiples voyages de la propriétaire des lieux. Alain s'extasie face à ces merveilles et aussitôt « la grande dame », avec beaucoup de condescendance, lui dit : « *Mais je suis sûre que c'est très agréable chez vous aussi. J'aimerais bien savoir comment c'est. Il faudra que vous m'invitiez un jour ...* »[2]. Ce à quoi, Alain horrifié rétorque : « *Ah, non! C'est très laid chez moi. Vous seriez terriblement déçue.* »[3].

Alain avait déjà prouvé l'importance que revêtait à ses yeux la question du logement; sa réaction confirme ici le fait, que pour lui, l'appartement a d'abord une fonction sociale : sa localisation d'abord, puis sa décoration vous situent par rapport aux autres. Ainsi le désir qu'exprime Germaine Lemaire de se rendre chez lui ne se réalisera que lorsqu'il aura emménagé à Passy, quartier plus que respectable, lui permettant enfin de recevoir des personnages illustres.

Dans Habel, le jeune émigré visite l'appartement du Vieux, et nous relevons plusieurs lignes sur ce lieu : « *(...) cet appartement (...) où on aurait cherché en vain un coin sombre mais où l'éclairage projetait une ombre (...) l'éclat des multiples lampes précieuses, concentré dans le nimbe dont elles habillaient ces bibelots, ces vases, ces meubles anciens, ces tapis d'Orient, ces tableaux (...). Ces merveilles partout entassées (...) au milieu de cette brocante (...). A ses pieds une peau de bête luisait de tous ses poils frisés, blonds, cendrés.* »[4].

Habel se rendra aussi dans un autre logement aussi luxueux : « *Ils accédèrent à une salle qui aurait été à sa place dans un musée, occupée comme*

---

[1] Ibid., p. 83
[2] Ibid., p. 87
[3] Ibid., p. 85
[4] Habel, p. 38 et 39

elle l'était de meubles d'époque, envahie d'objets d'art, de glaces, de tableaux dans des cadres richement sculptés. Là aussi, des lustres de Venise déversaient une lumière somptueuse (...) »[1]. Avant d'entrer dans une telle salle, Habel et le Vieux avaient traversé un magnifique jardin décoré de fontaines et de statues. Ce lieu, permet la réunion d'une sorte de secte et Habel en sortira transformé après y avoir éprouvé un malaise sans nom.

Dans l'appartement du Vieux alias la Dame de la Merci, Habel regarde tous ces objets avec semble-t-il, plus de curiosité que d'admiration; il n'éprouve pas comme les héros sarrautiens ce désir quasi-viscéral de posséder une maison, d'avoir un coin à soi. A ce propos, il est judicieux de rappeler d'une part les origines de ce héros, sans doute arrière-petit-fils et petit-fils de nomades ce qui pourrait justifier son détachement face à cette obsession d'avoir un point d'ancrage, exprimée par d'autres personnages; d'autre part, Habel fut jeté sur les chemins de l'exil par son frère qui le condamna ainsi à l'errance.

En revanche, chez Nathalie Sarraute, des personnages comme Alain, Gisèle, Dumontet ... manifestent tous leur amour pour leur logement et s'investissent totalement dans la recherche d'une maison qui soit : « (...) « le nid », « l'abri », « l'écrin », l'objet suprême qui annule le monde extérieur. On la quitte peu. »[2].

- <u>Le restaurant</u>

La Fille et le Père dans <u>Portrait d'un inconnu</u> de Nathalie Sarraute ne sont que rarement montrés en visite chez des amis; cependant ils ne restent pas toujours confinés dans leur logement.

En effet, le Père semble avoir un rendez-vous hebdomadaire au restaurant, mais nous n'avons aucune indication sur sa localisation : « *Le samedi, quand il va le rejoindre au restaurant, ce vieux Jérôme - un bon restaurant cossu (...) -*

---

[1] <u>Ibid.</u>, p. 144
[2] Fr. Câlin, <u>La vie retrouvée</u>, Minard, 1976, p. 31

quand il va déjeuner avec lui et quelques vieux amis d'autrefois (...) »[1]; en revanche, le lecteur est gratifié d'une description mais extrêmement sommaire : « *Comme tout ce qui les entoure, la salle aux larges banquettes confortables, aux lumières discrètement tamisées, comme le menu, les garçons bien stylés, aux gestes adroits et déférents* (...) »[2].

Le restaurant est encore présent quand le narrateur rencontre le Père et la Fille invités par le fiancé Dumontet : « *(...) ils finissaient comme moi de déjeuner, ils en étaient au café (...) dans cette salle banale et clinquante de restaurant, parmi ces glaces, ces cuivres, ces plantes vertes, ce velours rutilant des banquettes.* »[3].

Le restaurant reflète un aspect non négligeable de la vie parisienne; il est un lieu ouvert où toutes les rencontres peuvent se faire et nous verrons ultérieurement comment la Fille et le Père s'y comportent. S'y épanouissent-ils ou au contraire s'y sentent-ils mal à l'aise, exposés au regard de tous?

Le deuxième repas au restaurant est sans aucun doute une invitation du futur mari de la Fille, Louis Dumontet; mais lorsque le Père se rend à son rendez-vous hebdomadaire avec Jérôme, il s'offre le repas. Son avarice ne serait-elle donc que manifestation hostile à l'égard de sa fille?

- <u>Le café</u>

La Fille, en revanche, moins fortunée que son père se contente des cafés; elle y rencontre le narrateur et l'un de ses amis : « *(...) elle s'était glissée entre les tables sans que nous l'ayons vue (...) avant de nous pétrifier, cloués sur notre banquette.* »[4].

---

[1] <u>Portrait d'un inconnu</u>, p. 161
[2] <u>Ibid.</u>, p. 162
[3] <u>Ibid.</u>, p. 197
[4] <u>Ibid.</u>, p. 49

Pour Françoise Câlin : « Cafés, squares et surtout couloirs et escaliers semblent jouer le même rôle dans les romans de Nathalie Sarraute (...) lieu neutre, impersonnel et ouvert à tous comme ces antichambres de palais où les héros des tragédies classiques se croisaient pour s'aimer ou se haïr »[1].

Habel tout comme la Fille fréquente aussi les cafés avec Sabine, et plus particulièrement : « *(...) ce café* Au plaisir des coeurs, *un bistrot à eux où ils viennent souvent. Comme d'habitude, ils se sont installés sur la terrasse (...) sur cette terrasse avec ses quelques chaises et tables.* »[2]. Nous avons quelques détails supplémentaires sur ce lieu car : « *Ils sont tous les deux là, Sabine et lui, assis dans le même troquet, (...) mais à l'intérieur (...) Ils restent là, un café ni triste, ni gai derrière ses vitres à petits rideaux blancs, cette sorte de café avec des glaces fanées aux murs, des cuivres jaunes et rouges partout, un zinc en vrai zinc, agrémenté d'une main courante en plus,* (...) »[3].

Ce café est désigné successivement par les termes « bistrot » et « troquet »; l'emploi de ce vocabulaire populaire vise à donner une image « bon enfant » de ce lieu de rendez-vous, sans prétention aucune, qui n'est jamais présenté comme malsain. Il n'en va pas de même pour tous les cafés où se rend Habel. Au cours d'une errance nocturne, ayant besoin d'aller aux toilettes, il remarque : « *Un café-brasserie flamboie* », et il y entre : « *Aux W-C les murs, et même la porte une fois refermée, lui mettent sous le nez leurs gribouillages (...) Ressortant des W-C., il voit là-bas, au fond du sous-sol, un individu prosterné devant la rangée d'urinoirs qui étincellent de l'éclat glacé de leur porcelaine. Un individu, en drôle d'oiseau qui presse les lèvres sur le dallage humide, maculé, et recommence, les y applique de nouveau. (...) Deux témoins observent aussi ce cinéma (...) L'un d'eux expédie son pied dans cette gueule.* »[4].

---

[1] Fr. Câlin, op. cit., p. 113
[2] Habel, p. 15
[3] Ibid., p. 17
[4] Ibid., p. 65 et 66

Ce « café-brasserie » comme nous le constatons à travers cette description tient moins du troquet que du bar de nuit glauque et sordide à souhait où les règlements de compte sont monnaie courante et où évolue une faune à laquelle il est préférable de ne pas avoir affaire.

Dans Le planétarium de Nathalie Sarraute, les héros ne risquent pas d'assister à de tels spectacles, car ils sélectionnent purement et simplement leurs lieux de rendez-vous. Ni Alain, ni Gisèle, ni leurs proches parents ne sont vus dans de tels endroits. Est-ce une coïncidence ou fuient-ils ces lieux de perdition?

Nous sommes en droit de nous poser cette question quand on analyse la réaction de la tante Berthe, à la recherche des ouvriers, pour leur faire démonter la poignée de sa porte qu'elle juge finalement disgracieuse; elle s'impatiente : « *Si seulement ils pouvaient revenir, si elle savait où ils étaient ... ils doivent être en train de boire, de rire, accoudés au comptoir du bistrot, de se raconter de bonnes histoires ...* »[1].

Les ouvriers ne peuvent être ailleurs, le bistrot apparaît comme le lieu, par excellence, qui leur est destiné; on comprend à présent pourquoi les Guimier et les leurs ne tiennent pas spécialement à fréquenter ces endroits. Quel plaisir prendraient-ils à côtoyer de telles personnes?

Le café est donc un lieu chargé de multiples connotations; ainsi l'assiduité avec laquelle on y va, ou au contraire la volonté de ne jamais s'y rendre, révèle certains aspects de la psychologie des personnages; la relation établie avec ce lieu est donc significative à maints égards.

- La librairie

Espace des livres, la librairie n'est présente que dans Le planétarium. Elle émerge de la topologie des espaces, et elle est considérée par Alain Guimier soit comme « un lieu saint » quand Germaine Lemaire l'honore de sa présence, soit

[1] Le planétarium, p. 12

comme « une boutique commode » si elle en est absente. La librairie symbolise la célébrité de certains auteurs, Germaine Lemaire entre autres, et peut annoncer la future réussite littéraire d'Alain Guimier, la consécration qu'il souhaite de tout coeur. C'est un lieu, où le jeune héros va se ressourcer régulièrement car : « *(...) il connaissait depuis longtemps, où il pouvait entrer sans prendre aucune précaution, avec n'importe quel visage, dans n'importe quel état, n'importe quelle tenue, accompagné de n'importe qui.* »[1].

« Ce lieu saint » malheureusement risque aussi d'être celui de sa perte, de sa chute, de sa disgrâce auprès de Germaine Lemaire; en effet, il la rencontre à la librairie par hasard alors qu'il est accompagné de son père et a aussitôt l'intuition que : « *Sa seule présence suffisait pour déclencher le désastre. Tout a été révélé d'un seul coup : l'imposture, la supercherie.* » (pp. 134-135).

Il est persuadé que toutes les tentatives qu'il a pu mener pour se montrer sous son meilleur jour sont remises en cause par cette rencontre; son père s'est montré médiocre, mesquin, terre à terre, et à partir de maintenant, Germaine Lemaire ne le verra plus jamais avec le même regard. Il est sûr qu'elle doit penser : « *(...) en réalité un gamin en culottes courtes que son père tenait par la main, un affreux petit bonhomme, mal venu, niais, sournois, vantard ... Tu sais ce qu'elle m'a dit, la grande Germaine Lemaire papa? Tu sais ce qu'elle a dit de moi?* »[2].

Alain reste sur ses certitudes : l'écrivain sera convaincu d'avoir découvert son véritable visage, et son intronisation, dans le cercle des auteurs à succès, risque d'être compromise par ce faux pas. Nous reviendrons sur cette attitude du jeune homme. Faut-il voir, dans son désarroi, une trop grande modestie ou un manque de responsabilité et de liberté?

---

[1] Ibid , p. 134
[2] Ibid., p. 135

- Le supermarché

Il n'apparaît que dans le roman de Mohammed Dib, Habel. Les personnages sarrautiens ne sont jamais vus dans ce genre de lieux, car ils sont au-dessus des contingences matérielles.

Habel, jeune maghrébin exilé à Paris, ne peut se permettre d'avoir les mêmes prétentions; il n'appartient pas à la même classe sociale que la Fille, le Père, Alain Guimier et les siens, et doit gagner sa vie pour assumer un minimum de charges. Il travaille donc dans un supermarché, et il nous est présenté comme étant très occupé, car le week-end s'annonce : « *Habel s'affaire tant et plus à travers le supermarché aujourd'hui, un samedi* (...) »[1]. Il a pour tâche de regarnir : « *le réfrigérateur long d'une bonne quinzaine de mètres (...). Il lui faut compléter maintenant l'assortiment de fromages (...). Habel doit retourner chercher à la réserve un autre chargement de fromages : plusieurs chariots sont nécessaires pour refaire le plein du réfrigérateur géant, le samedi.* ».(p. 92 à 94).

Habel assigné au rayon des fromages, est-ce un hasard? Est-ce l'occasion pour l'auteur de signifier que la culture française, dont le fromage serait le symbole gastronomique, s'impose au héros?

Le beurre (dont il remplit aussi les rayons) n'est pas chargé des mêmes connotations; il est assimilé à : « (...) un concentré de forces vitales, le beurre symbolise toutes les énergies, celles du Cosmos, celles de l'âme, celles des dieux et des hommes qu'il est censé revigorer, en grésillant au feu des sacrifices. »[2].

Est-ce pour cette raison qu'Habel, malgré son travail, ne peut se défaire de l'image de Lily : « *De quelque côté qu'il aille, de-ci, de-là, elle brûle devant lui. Elle le brûle aussi en dedans au moins autant que la miséricorde divine.* »[3].

Est-ce de là qu'il tire l'énergie et le courage nécessaires pour apostropher son Frère : « *(...) il faut que vous le sachiez, Frère, sachiez tout. Je pourrais, si*

---

[1] Habel, p. 92
[2] J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 119
[3] Habel, p. 92

vous le jugez nécessaire, même dérouler une carte sous vos yeux et vous montrer comment mon histoire a trouvé son chemin, comment elle l'a suivi et jusqu'où elle a pénétré. » (p. 92)

Ainsi, le supermarché est le lieu du travail; il faut reconnaître que l'emploi d'Habel n'est pas épanouissant, mais au moins, a-t-il le mérite de ne pas l'abrutir; au contraire, il favorise, « le flot de néon et de musique » aidant une certaine rêverie, un retranchement dans un monde qui lui est personnel. A tel point, qu'Habel aura du mal à sortir de ses pensées pour renseigner une cliente; et, interpellé par « *une dame âgée (...) il la regarde sans comprendre (...) Il reprend ses esprits. (...) Il se lève* (...) »[1].

Les différents lieux étudiés ci-dessus et appelés « éléments du décor parisien » sont en fait caractéristiques de toutes grandes villes.

Les retrouverons-nous dans la description que Rachid Boudjédra fait d'Alger dans L'escargot entêté.?

1.1.2. Alger

La ville « Alger » n'est jamais nommée explicitement dans le roman de Rachid Boudjédra. Cependant , il s'agit d'une ville musulmane en pays arabe, et nous lisons : « *Vendredi soir, jour de congé (...) La mosquée est en contrebas de la rue (...). Elle a un minaret (...). Les mosquées de demain n'auront pas de minarets. Avec les progrès de l'acoustique, c'est inéluctable*! »[2].

Déjà, il était écrit : « *(...) la capitale (...) la plus grande ville du pays.* »[3]. Le doute est donc dissipé, mais nous notons que l'auteur ne dévoile jamais « l'identité » de la ville, même s'il fournit des indications sur sa situation géographique et sur les éléments du décor.

---

[1] Ibid., p. 94
[2] L'escargot entêté, p. 38 et 39
[3] Ibid., p. 12

Ainsi la ville s'étage « *(...) entre la mer et les collines, à plusieurs niveaux (...) Le port est un dessin bleu gribouillé d'armatures et de grues (...). Il coince la ville que ferment, de l'autre côté, les collines ocre, mais c'est une tâche noire sur le graphisme du désastre;* »[1]. Elle comprend des hôpitaux, des écoles, des lieux publics, mais aussi : « *tout ce qui est vital à la ville (...) : le gazoduc, les silos, les châteaux d'eau (...)* »[2]. A la page 61, il est aussi fait mention de deux cimetières.

Cette ville semble très animée et à la page 43, le centre ville et ses nombreuses boutiques sont décrits : « (...) *le centre de la ville où se multiplient les restaurants, les pâtisseries et autres magasins d'alimentation* ». Heureusement, le narrateur échappe aux nuisances car il habite un quartier résidentiel.

- <u>Le lieu d'habitation</u>

A l'intérieur de l'espace citadin, le héros (qui à l'instar de la ville ne possède pas de nom) évolue entre son domicile et son bureau. Au sujet de son lieu d'habitation, le personnage reconnaît avoir de la chance : « *Je la dois à ma mère. J'ai une petite maison pimpante. Un jardinet que je soigne amoureusement.* » (p. 46); le logement possède aussi <u>une cave</u> où sont élevés des rats noirs (p. 40). Même si nous ne pouvons pas relever d'autres informations sur sa maison, les termes employés, les adjectifs « petite » et « pimpante » et l'adverbe prouvent, par leur valeur méliorative, que le personnage se plaît chez lui. Ce qui est surprenant, c'est qu'il éprouve le même plaisir intense au bureau, où il se sent aussi chez lui.

- <u>Le bureau</u>

---

[1] <u>Ibid.</u>, p. 20
[2] <u>Ibid.</u>, p. 27

L'espace de son bureau est une sorte de cocon protecteur qui l'isole et que quelques-uns, seulement, auront le droit de violer. Le narrateur s'exprime explicitement : « *Un temps poreux, ces jours de pluie. Je sais que dehors c'est la débâcle et la boue. Ici, c'est clair et net. Ceux qui ont le privilège d'entrer dans mon bureau doivent s'essuyer les pieds sur un paillasson en fibres de plastique, même les jours de canicule*. »[1]. Cette idée se retrouve dans la suite du texte, à la page 54. « (...) *je suis arrivé avec quelques minutes d'avance à mon travail. J'ai vérifié la propreté des lieux (...) La première chose que j'ai faite en entrant dans mon bureau fut de placer mon dispositif entre moi et les rares visiteurs que je reçois, je mets un immense calendrier que je coince entre deux dictionnaires*. »[2]. Cet espace du bureau comprend le laboratoire où le narrateur s'enferme à l'heure du déjeuner pour observer les rats. (p. 24)

Nous reviendrons ultérieurement sur l'interprétation de cette attitude, la façon dont ce bureaucrate agence l'espace qui lui est dévolu, étant riche de significations.

- L'espace de l'autobus

Le héros de Boudjédra partage donc son temps entre domicile et bureau; il passe de l'un à l'autre en empruntant l'autobus, et cet « espace » caractérise les trajets.

C'est aussi l'un des rares endroits publics où le bureaucrate zélé pourrait avoir l'occasion de faire des rencontres, malheureusement, les bavardages du chauffeur de l'autobus de 8h45 et des clients l'agacent, la plupart du temps. Il admet malgré tout, que : « *(...) grâce à lui je me rends compte que la viande n'est plus accessible*. »[3]. Il subit ainsi quotidiennement la présence des usagers et du conducteur, mais il a le net sentiment de leur être supérieur; il n'a pas de scrupule

[1] Ibid., p. 18
[2] Ibid., p. 54
[3] Ibid., p. 9

à clamer : « (...) *ma vie est précieuse. Plus que celle du chauffeur d'autobus* (...) »[1].

Les plaintes et jérémiades perpétuelles de ces gens l'exaspèrent et lui gâchent le trajet. Paradoxalement, quand il est à l'heure pour emprunter l'autobus de 8h30, il vitupère contre le mutisme agressif du chauffeur, regrettant presque les bavardages provocateurs de l'autre conducteur.

Cet espace ne favorise donc pas, comme on était en droit de le supposer, la moindre communication (digne de ce nom) entre le héros et « les Autres ».

La maison « pimpante » et le bureau sont des îlots de propreté parmi la saleté environnante; le narrateur du roman, critique cet état de fait : « *Si tout le monde était aussi strict que moi, la ville ne serait pas dans cet état de saleté.* » (p. 10). Pour lui, la dégradation de l'espace citadin découle de la surpopulation, il l'explique en ces termes : « *Certes, elle est sale mais c'est la faute des paysans et des familles nombreuses.* »[2].

Le jugement n'est pas toujours aussi catégorique et certains passages précédents se signalent par leur ambiguïté : « (...) *elle ne cesse de s'épanouir à travers chantiers et convulsions.*(...) *Un miracle d'équilibre.* (...) *Mais, je l'avoue, elle porte sa lèpre comme une dentelle bleue. Rêve de tulle.* »[3].

Cette ville portuaire a donc un charme qui ne laisse pas le narrateur indifférent malgré ses allégations.

Dans le roman de Rachid Boudjédra, l'action romanesque se déroule donc dans un cadre extrêmement restreint. Est-ce pour mieux suggérer le confinement du bureaucrate? Est-ce pour mettre en exergue sa petitesse d'esprit? Quelles sont les motivations du romancier?

---

[1] Ibid., p. 10
[2] Ibid., p. 95
[3] Ibid., p. 79

1.1.3. Cités d'Afrique Noire

Dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi et Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo, la ville est très présente; chez ce dernier, comme chez Rachid Boudjédra, elle n'est pas nommée. Néanmoins, beaucoup d'informations sont fournies au lecteur sur sa localisation, c'est-à-dire sur le pays auquel elle appartient.

Dans le roman de Sony Labou Tansi, le lecteur apprend que : « *Les mésententes avec l'Angola font que les frontières sont très sérieusement surveillées*. »[1]. Dadou, de par sa mise étrange : « *(...) avait quelque chose d'un africain de l'Ouest* »[2], et les gens qui le croisent dans la rue doivent penser que : « (...) *pour marcher si maladroitement, cet homme devait venir de l'autre bout du continent : Sénégal, Togo, Mali*? » (p. 105). Enfin à la page 117, Dadou s'interroge : « *Majestueux fleuve! Nous t'appelons Congo. Nous t'appelons Zaïre, mais toi, comment tu nous appelles? Comment tu nous vois, comment tu nous penses?* »[3], et il décline son identité en affirmant qu'il est zaïrois.

Les faits, au début du récit, se passent au Zaïre, à Kinshasa; les tribulations des héros les conduisent ensuite au Congo, vraisemblablement à Brazzaville.

A la page 54, les deux villes sont citées lorsque Yavelde, à la recherche d'un ami, N'Dolo, apprend qu'il est parti au Congo.

Ces deux pays n'en forment en réalité qu'un seul, ce découpage arbitraire venait « *(...) de la bêtise des hommes* »[4]. Pour Yealdara, fuir le Zaïre devient un impératif; elle espère un « Ailleurs » meilleur que cet « Ici » de misère. « *Elle partirait avec lui (Dadou) là-bas, sur l'autre rive, à l'autre bout des choses. Elle l'arracherait à la boisson, à la loi, aux morts et aux vivants. Ils construiraient ce*

---

[1] L'anté-peuple, p. 98
[2] Ibid., p. 105
[3] Ibid., p. 117
[4] Ibid., p. 127

monde où le lit devient boussole, où les draps deviennent vagues et tempêtes, où l'odeur est vent, où la viande est univers. »[1].

Son rêve sera de courte durée, le premier avertissement est donné par les pêcheurs qui font traverser le fleuve aux fuyards; l'un d'eux questionne : « *Vous voulez traverser? (...) C'est un temps dur là-bas. (...) Ici on respire encore*. »[2]; le deuxième avertissement provient du plus jeune du groupe, qui noircit le tableau en ajoutant : « *Là-bas, vous avez des Chinois jusque dans les poches. Même votre propre fils vous demande les papiers pour entrer dans votre parcelle. Votre propre femme vous demande les papiers pour aller au lit.* » (p. 115).

Yealdara et Dadou ne se laisseront pas démonter par des paroles aussi pessimistes, mais ils semblent perdre leurs illusions au fil de l'eau; pour Dadou, il n'y a pas d'équivoque : « *Les terres se prolongeaient, depuis là-bas jusqu'ici. Les peuples se prolongeaient, avec leurs coutumes et leurs agissements*. »[3].

Tierno Monénembo dans Les crapauds-brousse est très allusif et le texte ne livre que peu d'indications pour identifier le cadre spatial. Nous savons qu'il s'agit d'un état africain indépendant entretenant de bonnes relations avec les pays de l'Est; le narrateur signale les fonctions de Diouldé au ministère des Affaires Etrangères : « *Directeur du service Europe de l'Est!* »[4]. Mettant ces informations en rapport avec la nationalité du romancier et les consonances des prénoms et noms propres des personnages, nous sommes en droit de penser que la Guinée est le théâtre des événements racontés; certains lieux caractéristiques de cette ville autorisent à nommer Conakry comme la ville évoquée dans le récit.

Dans ces villes africaines, de très nombreux lieux sont décrits en détails; nous ne nous intéresserons qu'à ceux qui constituent « des points chauds » et qui transmettent une image réelle, une atmosphère et une ambiance spécifiques, en un mot « le pouls » de la ville.

---

[1] Ibid., p. 70
[2] Ibid., p. 115
[3] Ibid, p. 120
[4] Les crapauds-brousse, p. 19

1.1.3.1. Le coeur de la ville

- Kinshasa

Le lecteur navigue dans les rues et les quartiers de Kinshasa, tous portant un nom - il pourra passer de : « *(...) la rue Bokeyi à Matongué* »[1] à « *(...) la rue Kabambala* »[2].

Les quartiers ont des noms typiques et les protagonistes « *avaient traversé Limété, les deux Yolo. Yolo-nord un peu plus coquette que Yolo-sud. Ils entraient dans Ranquin. Bientôt, ils arriveraient à Matongué, ce quartier chanté par les grands chanteurs du pays. C'était le Poto-Poto*[3] *d'ici (...)* »[4]. Sont cités également l'Hôpital Maman-Yemo (p. 52) et l'université de Lovanium (p. 76).

- Brazzaville

« *La ville de l'autre rive.* » (entendons Brazzaville) est présentée comme Kinshasa, à travers divers lieux : la Cité du Parti (p. 128), le parc de la Liberté (p. 163), les quartiers Omega et de la Montagne-des-douze (p. 164), les rues de la fanfare, de l'Espoir, de Babylone ou de la Victoire (p. 165).

Cette profusion de lieux laisse transparaître la volonté du romancier; pour Sony Labou Tansi, il est important que le lecteur puisse se positionner par rapport à une réalité définie, qu'il sache où il se laisse emporter au fil des pages.

---

[1] L'anté-peuple, p. 21
[2] Ibid., p. 24
[3] potopoto : sorte de torchis (comme le pisé et le banco) qui figure parmi les matériaux traditionnels de l'habitat africain. La consistance molle et pâteuse du potopoto a donné, au Zaïre, l'adjectif non moins expressif de potopoteux ; « J'le trouve un peu mou - Oui, pour tout dire, un peu potopoteux. », in Les mots de la francophonie de L. Depecker, Belin, 1988, p. 228
[4] L'anté-peuple, p. 26

- Conakry

Tierno Monénembo dans son roman caractérise la ville moralement avant d'en donner une description géographique.

Le jugement apparaît implacable : « (...) *cette ville de tous les maux.* »[1]. Monénembo nous met ensuite sous les yeux les : « *(...) luxueuses villas qui se cachent désespérément, enfouies dans des buissons de fleurs. Elles bordent la corniche et ceinturent la ville*. » (p. 11).

Ainsi, le premier contact avec l'espace citadin introduit-il d'ores et déjà, un doute dans l'esprit du lecteur. Parle-t-on toujours de la même ville?

En effet, « *cette ville de tous les maux* » offre un tableau idyllique avec cette végétation fleurie. Cependant ces belles maisons ne semblent être qu'une façade, car elles se situent à la périphérie. De quoi est donc constitué le coeur de la ville?

Nous l'apprenons en lisant les lignes suivantes : « *Le reste, un fatras de bicoques. Paille sèche, branches d'arbres, briques d'argile, tôles rouillées se mêlent dans un bric-à-brac fou de murs tordus et de toits bas. Masures, chaumières, baraques croulantes s'enjambent, se chevauchent, s'embrassent, se tiennent comme pour se retenir, se tricotent en grappées de bidonvilles : un engrenage sans fin ... Les chemins font une gymnastique compliquée pour se frayer un passage, quelquefois au ras des murs : ces chemins (...) sont souvent coupés d'amas de ferrailles ou de monticules de bois. Il y a une autoroute qui a fendu la ville et qui bientôt a été transformée en dépotoir;* »[2].

Ce passage indique une bipartition spatiale au sein de la ville, les « masures » et les « chaumières » sont bien éloignées des « villas ». Diouldé admet qu'il a un chez lui, mais il regrette que : « *(...) sa villa fasse partie de celles qui se trouvent disséminées dans les bas quartiers, qui donc ne bordent*

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 11
[2] Ibid., p. 20

pas la corniche. Il se révolte, parfois. Pourquoi donc n'est-il pas logé à l'instar des collègues? Certes, le confort, il l'a, et sa maison est même agréable; seulement, Diouldé voudrait être traité comme tout le monde. Une villa, une vraie grille, des fleurs comme il faut dans un jardin spacieux, un garage, un salon immense, une salle de bain, quatre pièces ... »[1].

Le « tout le monde » désigne-t-il, entre autre, son ami Soriba dont il envie la villa qui : « *(...) s'orne de pompons roses ...* »[2]. Sur quoi cette différence de logement se fonde-t-elle? Soriba et Diouldé, après des études à l'étranger, semblent occuper des postes similaires.

L'arbitraire serait-il la règle d'or au sein de cet espace citadin?

Pour revenir à la spatialisation de la ville, nous retiendrons qu'elle est située en bordure de mer et qu'elle comprend des bâtiments administratifs, des habitations luxueuses et misérables, un marché et un semblant d'hôpital.

L'anté-peuple possède également son lot de miséreux. Lors d'une cérémonie de retrait de deuil offerte par « le citoyen commissaire » père de Yealdara (et oncle de Yavelde), tous les corps vacillent : « *(...) même ceux des badauds fourmillant aux murs de la concession ou accrochés aux arbres environnants en délirantes grappes humaines.* »[3]. Cette même Yealdara, après bien des épreuves et plusieurs années vécues au côté des pêcheurs, se rappellera cette maison; reçue par une personnalité politique, face au salon de réception, elle : « *(...) se rappellera sa propre maison, là-bas, sur l'autre rive.* »[4].

Certains lieux figurent la face cachée, la partie honteuse de ces villes; nous allons les évoquer à présent.

---

[1] Ibid., p. 21
[2] Ibid., p. 29
[3] L'anté-peuple, p. 38
[4] Ibid., p. 168

1.1.3.2. Les lieux de divertissement

Ils sont très présents dans les villes africaines. Ce sont essentiellement les bars et les boîtes de nuit.

A Kinshasa, le héros de Sony Labou Tansi deviendra un habitué du Magistrat; la patronne connaît bien Dadou; qui : « (...) *s'assit à la place ... sa place.* »[1].

Ses premières visites n'avaient qu'un seul but : se changer les idées, puis sans qu'il s'en rendit compte, la dépendance s'installa et le Magistrat devint une « destination obligée. » Dadou y passera même en pleine journée, aux heures habituelles de bureau, à la grande surprise de la patronne. Quand cela lui arrive, elle : « *(...) vint s'écraser dans les bras de Dadou. Ce n'était vraiment pas son heure. Il faut fêter les clients qui vous viennent, pas à leur heure.* »[2].

Il existe aussi, comme lieu de divertissement, le « Quatre-Deux-Quatre » fréquenté par une clientèle différente; en effet, : « (...) *le célèbre Quatre-deux-Quatre, le night club de l'intelligentsia.* »[3]; une autre boîte de nuit est mentionnée : « *Au Pot-du-Sportif, elle avait ouvert le bal avec lui.* »[4].

Dans le roman de Tierno Monénembo qui se déroule à Conakry, de tels endroits existent aussi; Râhi et certains de ses amis vont parfois boire un verre au Paradis, tenu par N'gâ Bountou qui : « *s'affaira à les servir. Elle posa deux verres malpropres et une bouteille contenant un liquide clair et frémissant.* »[5].

Le spectacle, qui s'offre à la vue des consommateurs du Paradis, ressemble en bien des points à celui que peuvent voir les habitués du Magistrat. « *Sur la table du milieu, un homme dormait comme s'il ne lui était jamais arrivé de se réveiller. Un mince filet d'écume lui barrait la bouche et dégoulinait sur la table. Non loin, deux jeunots discutaient fébrilement, gueulant et murmurant sans*

---

[1] Ibid., p. 46
[2] Ibid., p. 61
[3] Ibid., p. 72
[4] Ibid., p. 83
[5] Les crapauds-brousse, p. 153

transition, se tapant partout, se regardant brusquement ou riant aux éclats sans lâcher leurs verres. »[1].

Ces endroits où l'on tente d'oublier ses soucis ne sont pas très nombreux, et ne peuvent, en tout cas, gommer de la topologie citadine les lieux de morts.

Qu'entendons-nous exactement par une telle dénomination? Les lieux de divertissement n'ont-ils pas parfois une autre fonction?

1.1.3.3. Les lieux de mort

Ils peuvent bien souvent se confondre avec certains endroits, certains bars où la bonne humeur et la gaieté devraient être de mise; ils se transforment à ce moment-là en lieux de désolation et de tristesse.

Dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi, le Magistrat, de par la dépendance qu'il crée chez le client, peut être considéré comme un lieu de mort, de perdition - dans le sens où le héros y perd son âme, son identité - où Dadou « se liquéfie » au fil du temps. Dès le départ, la fréquentation du Magistrat avait pour but de combler un manque; Dadou y va car il y a trouvé une place : « *(...) celle qu'il n'avait trouvé nulle part ailleurs dans le monde. Même pas sur les stades.* »[2].

Cette dernière allusion fait référence à la carrière de footballeur qu'il avait un temps envisagée et qu'il a dû abandonner pour raisons de santé.

Visiblement beaucoup d'habitants de Kinshasa agissent de même, car l'un des amis de Dadou - le voyant quitter le bureau pour aller au bar - lui demandent avec anxiété : « *Vous aussi, vous êtes tombés dans la nuit de l'alcool?* »[3]. Le comportement de Dadou prouve bien l'emprise de l'alcool sur sa personne, car à l'approche du bar : « *Sa chair s'alluma* »[4]; il gagne ensuite sa place habituelle où

---

[1] Ibid., p. 154
[2] L'anté-peuple, p. 46
[3] Ibid., p. 60
[4] Ibid., p. 46

il sent une main s'emparer de la sienne, et avant de lever les yeux sur la personne assise à côté de lui, il : « *(...) fit un signe à la patronne, de la main qu'on ne tenait pas ...* »(p. 46).

La propriétaire du Magistrat est une véritable tenancière qui entraîne les clients à boire et n'a qu'un but, celui de réaliser des recettes conséquentes. Tous les moyens sont bons et elle attribue à chaque boisson des vertus particulières; ainsi, à l'arrivée de Dadou, elle : « *(...) se pencha à son oreille. Elle lui signifia qu'elle avait trouvé une pièce rarissime : une habitude qui, dit-elle, soignait la toux sèche, la tension et l'impuissance.* »[1].

A l'inverse, dans Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo, N'gâ Bountou ne pousse pas le client à la consommation pour la bonne raison qu'elle a d'autres préoccupations; il est vrai qu'elle propose à boire à Kandia et Râhi, mais elle ne fait aucun commentaire face à la jeune femme qui n'a pas l'habitude de consommer de l'alcool.

En réalité, le Paradis est un lieu de rassemblement et au cours de la soirée : « *(...) les tables se rapprochèrent, les regards se tournèrent vers Kandia, un air de conciliabule s'annonça.* »[2]; bientôt : « *Il fallut traverser un lougan où l'on entrevoyait, à travers un taillis d'herbes sauvages, quelques plants de manioc et de maïs, puis emprunter un sentier jonché de déchets d'hommes et d'animaux domestiques. Au fond, une baraque en tôle, ressemblant point pour point au Paradis; des nattes étalées sur un sol granuleux et humide, un tableau gris par endroits. (...)* »[3].

Ainsi donc, une porte dérobée dans le fond du bar donne accès à une petite salle de réunion, et la séance terminée, les conspirateurs retournent au Paradis occuper les mêmes places qu'auparavant.

Ces réunions clandestines ont attiré le regard des autorités et le groupe est prévenu par un informateur que : « *(...) depuis longtemps déjà, la police*

---

[1] Ibid., p. 66
[2] Les crapauds-brousse, p. 154
[3] Ibid., p. 155

observait le Paradis (...) Les petites réunions dans la cabane de derrière avaient semé la panique jusque dans les hautes sphères. »[1]. Le pouvoir en place, en l'occurrence celui du président Sâ Matrak, prendra les mesures nécessaires au maintien de l'ordre établi et de sa sécurité. Quelque temps après, la nouvelle tombe : « *Ils sont venus investir le Paradis (...) Ils ont mis le feu au Paradis.* »[2]. Hommes et femmes qui avaient l'habitude de fréquenter ce bar se trouvent, face à sa disparition, dans la détresse la plus totale; la plus touchée, sans aucun doute, étant la patronne, N'gâ Bountou qui : « *(...) restait immobile, deux trous béants fixement ouverts sur l'incendie de son Paradis* »[3].

Ce lieu représentait l'espoir de Kandia dans la mesure où il lui permettait de rencontrer des hommes, de tenter de les mobiliser et surtout de les faire réagir; si le jeune homme désirait tant les faire sortir de leur inertie, ce n'est pas seulement par philanthropie, mais aussi parce qu'il admet que : « *(...) ce lieu était devenu sacré pour moi, et les hommes perdus qui venaient y buter comme des éléphants blessés vont au lieu de mort me ressemblaient.* »[4].

La destruction du Paradis rappelle la force du Pouvoir et la vulnérabilité de ceux qui tentent de s'y opposer; les projets, les perspectives de changement se volatilisent dans cet incendie du Paradis.

Dans ce même roman un autre lieu est désigné explicitement comme lieu de mort par sa dénomination : il s'agit du Tombeau, un vaste camp de détention que l'auteur aurait tout aussi bien pu nommer le camp Boiro.

Le Tombeau est un espace d'enfermement ceint par une haute muraille de pierre. A son sujet, une légende circule qui affirme que : « *Les cellules sont inférieures à des cages de lapin (...) A chaque crépuscule, on tire au sort vingt prisonniers par leur numéro matricule : cinq sont noyés à petites doses, cinq sont*

---

[1] Ibid., p. 158
[2] Ibid., p. 159
[3] Ibid., p. 160
[4] Ibid., p. 157

égorgés sec, cinq sont pendus par la clavicule, cinq sont donnés comme nourriture aux fauves du zoo. »[1].

Le Tombeau est divisé en deux parties : le petit Tombeau (juste à l'entrée, après le poste de garde) dont certains reviennent, et le Tombeau proprement dit.

Aux dires de Kandia qui avait été l'« *hôte de cette mystérieuse demeure* », il s'agirait de toute une ville et même d'un véritable labyrinthe. Il affirme aussi : « *J'y ai passé près d'un an et j'en suis ressorti la curiosité non entamée.* »[2]; ainsi les continuelles rumeurs qui entretiennent l'aura ténébreuse et énigmatique dont jouit ce lieu, sont-elles tout à fait fondées.

Le Tombeau, tout comme le Paradis et le Magistrat attirent inexorablement les personnages; ainsi Râhi reconnaît que : « *(...) fouiner vers le tombeau! C'était l'idée qui la hantait.* »[3], tout comme Kandia qui avoue : « (...) *moi aussi, je rôde vers le Tombeau.* »[4.]

Le Tombeau n'est pas le seul lieu de la sorte, il existe d'autres camps de détention; Kandia précise à Râhi, à la même page : « *Sori et Nabi avaient été exécutés pour tentative d'évasion* <u>*du camp de concentration de Balé.*</u> »

L'espace citadin est un espace de tension et d'affrontements pour les personnages : il ne leur permet pas de s'épanouir, de conserver leur intégrité physique, psychologique. Certains d'entre eux acceptent de subir l'espace qui s'impose ainsi à eux, d'autres vont le fuir par divers moyens.

Dans les romans négro-africains, la fuite se fera en direction du village.

<u>1.2. L'espace rural</u>

Cet espace rural peut être opposé à l'espace citadin car il est investi par les personnages qui fuient la ville et qui placent en lui leurs derniers espoirs; pour

---

[1] <u>Ibid.</u>, p. 144 et 145
[2] <u>Ibid.</u>, p. 146
[3] <u>Les crapauds-brousse</u>, p. 43
[4] <u>Ibid.</u>, p. 150

eux, ce que la ville leur a refusé - à savoir la liberté et l'épanouissement de leur individualité - l'espace rural le leur offrira.

Il est présent dans les romans de Sony Labou Tansi et de Tierno Monénembo, mais aussi dans L'escargot entêté de Rachid Boudjédra.

Dans ce dernier livre, en effet, la campagne, même si elle est évoquée brièvement, est mentionnée.

Le héros n'effectue que très peu de déplacements. Cependant, sa soeur, qui habite la campagne a de temps à autre le plaisir de le revoir; ses visites ne sont pas désintéressées, il reconnaît lui-même que ce lieu se révèle être la cachette idéale pour mettre en sûreté le double de son précieux fichier sur les rats.

Ainsi donc, même si le romancier algérien ne lui accorde pas la même place - quantitativement - que les auteurs de L'anté-peuple et des Crapauds-brousse, il lui reconnaît la même valeur : celle de cacher, de mettre à l'abri un objet ou un homme.

Nous allons étudier, à présent, l'espace rural négro-africain et pour ce faire, nous le subdiviserons en trois sous-espaces constitutifs : l'espace fluvial, l'espace villageois et l'espace sylvestre.

1.2.1. L'espace fluvial

L'espace fluvial ne se retrouve que dans le roman de Sony Labou Tansi qui se déroule à cheval sur le Zaïre et le Congo. Il est vrai que l'espace fluvial est une sorte de no man's land et qu'il peut apparaître à certains comme un espace intermédiaire. Pour notre part, nous l'assimilons à l'espace rural car il est un élément incontournable de la vie villageoise des pêcheurs.

Dadou, pour échapper aux purges sanglantes consécutives à la découverte d'un pseudo-complot, se voit contraint de fuir Kinshasa le plus rapidement possible; le fleuve sera la porte de sortie : « *C'était ici la rencontre entre cette*

putain de ville et la campagne où des hameaux de pêcheurs poussaient comme des rêves dans la broussaille (...) »[1].

Malgré les risques inhérents à la traversée - « la furie kaki » traduit le tumulte des eaux - Dadou n'hésite pas une seule seconde et se sent redynamisé par la présence de l'eau : « *Les flots kaki gonflaient le coeur de Dadou. Ils gonflaient sa chair et remuaient ses tripes. Pendant un moment, il sentit en lui le désir d'être fleuve* »[2]. Au cours du passage d'une rive à l'autre, il se sent revivre, mais cette sensation est de courte durée car ses désillusions reprennent le dessus avec force. Ce pouvoir hypnotique de l'eau lui inspirera des idées morbides; il songe au suicide libérateur mais aussitôt des images de pourriture affluent à son esprit : « *Il y avait ce voyage entre les pierres. Puis ce retour à la surface. Et les mouches. Et la puanteur.* »[3]. Pourtant ce fleuve « Zaire-Congo » symbolise l'antichambre de la liberté et les pêcheurs revendiquent haut et fort sa propriété : « *Mais nous on s'en fout du reste. Tant qu'ils nous laissent le fleuve!* »[4].

Seulement les autorités, à travers les policiers, savent bien qu'il s'agit là d'un point stratégique; les « bérets », comme on les appelle, sillonnent systématiquement le fleuve dès qu'ils entreprennent des recherches, et les pêcheurs craignent par dessus tout ce type de représailles : « *Si ça caille, ils vont fermer le fleuve. Ces gens-là, vous savez, c'est des méchants!* » (p. 121).

En permettant d'accéder à la liberté - toute relative d'ailleurs - le fleuve autorise les personnages à retrouver leur humanité : « *On dirait que le contact de l'eau incite aux vertiges charnels. On dirait que le fleuve commande la passion.* »[5].

---

[1] L'anté-peuple, p. 114
[2] Ibid., p. 117
[3] Ibid., p. 120
[4] Ibid., p. 121
[5] Ibid., p. 126

Le fleuve est aussi considéré comme un véritable don du ciel car il est source de vie et c'est ce que le narrateur signale en ces termes : « *Ce côté du pays aimait Dieu. Il avait donné le fleuve. Le fleuve donnait la vie.* »[1].

Les fleuves donnent la vie, mais ils donnent aussi la mort et : « Comme toute puissance fertilisante, aux décisions mystérieuses, ils pouvaient aussi engloutir, irriguer ou inonder, porter la barque ou la noyer.(...) le fleuve symbolise l'existence humaine et son écoulement avec la succession des désirs, des sentiments, des intentions, et la variété de leurs détours. »[2].

Ainsi les pêcheurs lui reconnaissent-ils cette double capacité et lorsqu'une poignée d'hommes du village décident de se débarrasser de Dadou, ils préfèrent l'emporter vers le fleuve : « *Ils avaient hésité entre deux solutions : appeler les bérets, ou l'emmener au fleuve. Le fleuve, c'était mieux.* »[3].

Yealdara (jeune femme, amie de Dadou et à sa recherche depuis plusieurs années), aux moments les plus noirs, songe : « (...) *à se donner le fond du fleuve.* »[4]. Ce qui la retient d'accomplir ce geste fatidique, c'est que : « *(...) le fond du fleuve c'est aussi sombre que la vie*. » (p. 159). Il est peut-être préférable lorsque l'on est assailli par le désespoir d'essayer de laisser vagabonder son esprit pour observer les beautés de la nature. Au coucher du soleil : « *Le fleuve était allumé comme un long feu mouvant, huileux, grisant.* »[5]. Henri, jeune pêcheur, contemple ce spectacle ce qui l'amène à faire « *(...) la différence entre la noblesse des choses et la laideur humaine.* » (p. 133). La féerie de la nature agit aussi sur Yealdara malgré sa mélancolie : « *Elle voulut rêver, au moins rêver. Le fleuve et ses couleurs au soleil couchant le permettaient* »[6], et lui redonne confiance en la vie.

---

[1] Ibid., p. 129
[2] J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 449
[3] L'anté-peuple, p. 132
[4] Ibid., p. 159
[5] Ibid., p. 133
[6] Ibid., p. 160

Le fleuve est donc une pièce charnière au sein de l'espace : il joue le rôle de pont et favorise le passage de l'espace citadin à l'espace rural; cependant ne lui reconnaître que cette fonction serait par trop réducteur vu que la place qu'il occupe dans la topologie romanesque de Sony Labou Tansi est capitale. Le fleuve constitue un espace autonome et en tant que tel agit avec force sur les personnages qui livrent leur destinée à ses eaux; par rapport à eux, c'est un univers mobile, fluctuant, qui peut être soit adjuvant, soit opposant.

1.2.2. L'espace villageois

Cet espace est typiquement africain et est investi par les personnages qui fuient l'espace citadin.

Dadou, le héros de L'anté-peuple de Sony Labou Tansi passera le fleuve dans le but de se cacher au Congo; il accoste dans un village de pêcheurs et il constate que ceux-ci ont l'habitude d'accueillir des fuyards; une conversation s'engage entre le passeur et les pêcheurs où l'on apprend que « *la marchandise visqueuse* » désigne les clients à risque qui sont recherchés par la police.

Dans l'imaginaire des citadins, atteindre le village c'est se mettre à l'abri et prolonger sa vie. Cette idée n'est pas toujours vérifiée car lorsque Dadou, à son arrivée, demande après le vieil ami de Yealdara, le pêcheur « Fortuné dit Sacramento », on lui répond qu'il a été arrêté la veille. La plupart des gens qui sont appréhendés par la police le sont sans motif aucun : « *Oh! ici, (...) on te reproche même ta façon de marcher* »[1].

Les villageois sont naturellement solidaires et Dadou sera recueilli par des voisins de Fortuné-Sacramento : une vieille dame et ses deux petit-fils, Sylvain et Henri; la grand-mère annonce d'un ton péremptoire : « *Le monsieur reste ici (...) Vous l'aiderez bien ici* »[2]. Henri approuve son choix et affirme à Dadou : « *Il y a*

---

[1] Ibid., p. 123
[2] Ibid., p. 125

de la place pour deux sur la natte (...) sur la natte et dans la pirogue. Quand grand-père est mort, il a dit : « Il faut aimer ceux qui souffrent. »(p. 125).

Malheureusement, il existe partout et toujours des exceptions, et dans le village de pêcheurs, Mayaka n'accepte pas Dadou; sa réaction ne doit pas être mise sur le compte de la xénophobie, seulement il refuse de risquer sa vie et celle de sa communauté pour un homme que les bérets identifieront comme un maquisard. Sa découverte entraînerait fatalement de sanglantes représailles. Aidé d'une poignée d'hommes qui pensent comme lui, il organise le lynchage de Dadou et le traînent au bord du fleuve, pensant l'avoir tué. Retrouvé par Henri, les circonstances permettront au jeune homme de rappeler à tous qu'ils ne doivent pas oublier leurs vertus traditionnelles, il ne faut pas accepter que la métamorphose s'opère et qu'ils deviennent enfant de la lâcheté et de la peur : « *Nous avons oublié les lois les plus élémentaires de l'hospitalité (...) Oui, ici, c'est la terre des trahisons.* »[1].

Le village, espace d'accueil, peut paradoxalement être un lieu dangereux et obliger les hommes à continuer leur errance pour trouver un endroit plus sécurisant.

Dans Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo, le village est aussi la destination à atteindre le plus rapidement possible. Quand N'gâ Bountou, Kandia, Râhi, Farba, Salé, le fou ... arrivent à Bôwoun-Tchippiro (qui signifie « haut-plateau-de-la-lutte), ils ne sont pas encore au bout de leurs peines car : « (...) *quelque chose d'inhabituel planait dans l'air* (...) »[2].

En effet, la veille, le village a été le théâtre d'événements exceptionnels; des gardes venus arrêter Zaoro l'instituteur, se sont trouvés désarmés en un tour de main puis enfermés par les villageois qui contestaient cette arrestation. Zaoro racontera à Kandia qu'il fut le premier étonné de cet élan de générosité; en

---

[1] L'anté-peuple, p. 135
[2] Les crapauds-brousse, p. 173

parlant des villageois, il explique : « *J'attendais d'eux de la détresse et des larmoiements. En réalité, ils ont une bravoure de petits lions.* »[1].

La solidarité, ici, est de mise, à l'inverse du village de pêcheurs où Dadou a failli rendre l'âme. Beaux joueurs, les villageois n'obligent personne à participer à leur action; ils proposent, aux nouveaux arrivants, une alternative, n'exigeant d'eux qu'une réponse rapide : soit lutter à leurs côtés, soit poursuivre leur route.

Bôwoun-Tchippiro s'inscrit comme un lieu où l'entraide et la chaleur humaine existent toujours; malheureusement, ce lieu deviendra porteur de menaces car ce village fera très bientôt l'objet de répressions. La forêt, barrière naturelle, ne le préservera pas des hommes de Sâ Matrak équipés pour se rendre n'importe où. C'est ainsi qu'un matin les villageois voient : « *Dans le ciel, parmi les nuages, presque un nuage, un oiseau apparut; en fait une grosse tache mobile. Bientôt, un bruit de moteur perça les nues et domina le bruit de la pluie martelant le feuillage. L'hélicoptère se posa comme un gros insecte sur la petite plaine* (...) »[2].

Dans ce même roman, on constate qu'un personnage comme Daouda vit à cheval sur deux espaces : il habite en ville mais possède une ferme à quelques kilomètres d'un petit village qu'il fera visiter à Diouldé. Il ambitionne d'agrandir son exploitation et pour ce faire aimerait racheter les parcelles de bonne terre au vieil Alkali; ce dernier lui opposant un refus sans appel, il y perdra la vie.

L'espace villageois en général est différent de l'espace citadin car il entretient un état d'esprit communautaire. A la ville, les hommes sont des individus et la règle de conduite semble être trop souvent : « Chacun pour soi. »; on se méfie de son voisin et cette ambiance de suspicion empêche l'établissement de liens véritables. Au village, bien qu'il y ait des cas isolés d'éléments agissant pour leur compte personnel (l'exemple de Mayaka le prouve), les hommes ont conscience d'appartenir à un groupe et d'avoir une destinée similaire. La lutte

---

[1] Ibid., p. 177
[2] Les crapauds-brousse, p. 182

doit donc être collective ou ne pas être, et c'est la seule manière pour les villageois d'espérer s'en sortir, tant bien que mal : « l'union fait la force » est la seule devise qu'ils connaissent.

L'espace villageois n'est pas un espace véritablement autonome dans la mesure où il ne peut être évoqué sans que l'on parle de l'espace sylvestre; leur proximité même les rend indissociables, obligeant à traverser l'un pour se rendre dans l'autre.

1.2.3. L'espace sylvestre

L'espace sylvestre est une composante de l'espace romanesque négro-africain mais n'apparaît qu'à la fin du récit aussi bien dans L'anté-peuple que dans Les crapauds-brousse

Pour les personnages de Sony Labou Tansi, la forêt est un espace protecteur; les résistants au pouvoir l'ont bien compris et y ont établi leurs quartiers. En son sein, l'homme est à l'abri; sa retraite peut durer d'autant plus longtemps que la forêt lui fournit de quoi se nourrir. C'est ce que le chef des résistants explique à Dadou, au cours d'un récit où il lui raconte comment il a pu échapper à la mort, après avoir tué cinq bérets : « *Puis j'ai réussi à sortir de la ville. Devant moi c'était la forêt : j'ai couru. Les arbres, tous les arbres me semblèrent des ancêtres. Ils m'ont ouvert les bras.* »[1]. Dadou avait eu ce même réflexe lorsque arpentant la ville, épargné, par son apparence de fou, il avait appris que la chasse aux fous était ouverte; en retrouvant Yealdara, les premiers mots qu'il lui dira seront les suivants : « *Nous partons. Demain, ils vont se mettre à zigouiller tous les fous. Je te rencontrerai là-bas dans la forêt.* »[2]. Lors de sa fuite, après avoir accompli sa mission : « *Il savait, comme avait dit le chef, que la forêt seule pouvait aider ceux qui avaient tué leur place dans le bordel et la*

[1] L'anté-peuple, p. 183
[2] Ibid., p. 179

bâtardise. »[1]. Il réussira à semer les policiers et à peine remis de ses émotions, il tente de plaisanter avec Yealdara et Assabrou un vieil ami chez qui il avait rendez-vous.

Il doute de lui et n'est pas sûr de pouvoir vraiment se rendre utile; l'auto-dérision perce dans les propos qu'il tient : « *Dire que je ne sais même pas ce que la forêt pourra tirer de tout ça*. »[2], et il faudra que ses amis fassent preuve de beaucoup de conviction pour arriver à le persuader du contraire.

Les personnages de Tierno Monénembo cherchent aussi un refuge quand l'atmosphère citadine se fait trop pesante. Après l'incendie du Paradis, N'gâ Bountou et ses amis décident de rejoindre un village nommé Bôwoun-Tchippiro, « *coupé du reste du pays par une frontière naturelle qui le protégeait un peu du courroux du régime*. »[3].Cette barrière érigée par la nature est « *une forêt touffue de bambous, de plantes épineuses et de chiendent*. » (p. 168), et elle ne facilite pas la fuite des hommes; néanmoins, une fois l'obstacle franchi, on est à l'abri d'éventuelles représailles.

Dans le roman présent, l'auteur emploie souvent le terme « brousse » (il fait d'ailleurs partie du titre) et les connotations liées à ce mot suggèrent que cet espace peut se révéler hostile à l'homme.

N'gâ Bountou, Kandia, Râhi et les autres auront d'ailleurs besoin des services d'un passeur professionnel, qui en guise de présentation, les avertit que : « *A elle seule, la brousse suffit à terrasser un homme normal.* » (p. 168).

Ainsi donc, le voyage s'annonce excessivement éprouvant : « *Sitôt qu'ils eurent quitté la piste, la brousse les prit dans son entrelacement de lianes, de plantes épineuses et d'herbes tranchantes. (...) L'avance était lente et difficile. (...) Plus ils s'enfonçaient, plus la brousse se faisait dense et hostile, perfide et*

---

[1] Ibid., p. 187
[2] Ibid., p. 188
[3] Les crapauds-brousse, p. 168

épouvantable. (...) Immobile mais grouillante, prenante et effroyable, la brousse était partout, brutale et inhumaine (...). »[1].

Malgré tous ces obstacles, la colonne poursuit sa marche; l'un des hommes du groupe, N'dourou, justifiera cette opiniâtreté par ces mots : « *Si des êtres humains pénètrent dans cet enfer, n'est-ce pas qu'ils veulent en quitter un autre?* »[2].

Pour Tierno Monénembo, la brousse (et donc la forêt) constitue le dernier rempart avant l'arrivée au village. Les dangers ou les accidents, provoqués par l'exubérance de la nature et la présence d'une faune menaçante et souvent carnassière, s'accompagnent des méfaits des charognards; ces pillards guettent les passeurs et leurs clients et sont d'autant plus redoutables que « *leur véritable arme est la connaissance de la brousse* »[3] et que : « *S'ils se permettent ce qu'ils font, c'est parce qu'ils ont la brousse en tête* » (p. 171), et savent bien qu'ils ne seront jamais rattrapés.

Cependant la forêt possède un caractère double, que l'on ne peut occulter, car elle est génératrice à la fois d'angoisse et de sérénité, d'oppression et de libération.

Les hommes ne s'y trompent pas, eux, quand ils s'y abritent. La troupe de Râhi et Kandia savait que : « *Passer la frontière ne signifiait plus rien. Aucun pays ne protégerait leur forfait.* »[4]. Cette constatation va les pousser à quitter le village pour se cacher dans la forêt, et leurs regards scrutent l'horizon.

Dans le chapitre de clôture, la forêt retrouve sa fonction protectrice et « *le rideau de feuilles et de branches* » isole les hommes des rayons du soleil levant.

L'espace sylvestre est l'ultime recours des femmes et des hommes pourchassés; l'hostilité agressive de la brousse est à double tranchant, mais bien

---

[1] Ibid., p. 169
[2] Ibid., p. 170
[3] Les crapauds-brousse, p. 171
[4] Ibid., p. 183

maîtrisée, elle peut devenir un véritable bouclier naturel pour ceux qui s'y réfugient.

1.3. Les espaces étrangers

Nous tenons à préciser que dans cette expression, le terme « étranger » ne désigne pas forcément une destination lointaine; l'espace étranger serait donc plutôt un espace différent de celui dans lequel évoluent habituellement les personnages.

Ainsi, dans les romans sarrautiens, l'espace étranger définit un espace « hors-Paris »

Dans Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute, les déplacements sont limités et les espaces étrangers sont surtout présents dans les conversations, les pensées ou les souvenirs des personnages. Le texte ne montre que rarement les personnages principaux - le Père, sa Fille et le narrateur - dans les espaces en dehors de Paris.

Le narrateur se verra conseillé un voyage en guise de thérapie par le spécialiste qui le suit.

La ville où il se rend n'est pas nommée, mais le lecteur peut la situer grâce aux réflexions du voyageur qui ressent : « *(...) cet état d'heureuse exaltation* »[1]; il apprécie beaucoup : « *(...) ces ruelles paisibles, intimes, si douces, des villes du nord (...)* » (p. 78). Le narrateur se laisse aller à la confidence et avoue que cette ville, pour lui : « *(...) avait toujours été (...) la ville de L'Invitation au voyage (...) Les mots de L'Invitation au voyage la frappaient à petits coups légers et elle vibrait, elle résonnait mélodieusement, toute pure et transparente et claire comme du cristal.* »[2]. A partir de ces informations, nous pouvons avancer qu'il s'agit sans doute d'une ville de Hollande. Le narrateur aime ces régions et les

[1] Portrait d'un inconnu, p. 78
[2] Ibid., p. 78

évoque avec beaucoup de poésie : « *Et dans le Nord, il y a des quais d'une blancheur argentée dans la lumière du matin, des coins de quais le long des canaux où des oiseaux voltigent, et des murs blancs peints à la chaux, bordés de neige et qui ont au crépuscule, comme elle, une teinte pareille à celle du linge passé au bleu.* »[1].

Il semble que ce même personnage, sans doute au cours de voyages organisés (vu les circonstances auxquelles il fait allusion), ait eu l'occasion de visiter d'autres pays, des pays du soleil, cette fois-ci.

Il se souvient avec nostalgie d'être passé dans des lieux caractéristiques pour leurs vieilles pierres; « *(...) au milieu d'un groupe de gens, sans pouvoir m'arrêter* »; il n'a, malgré tout, pas oublié la « *(...) cour déserte de mosquée, la margelle d'un puits, tiède et dorée au soleil, toute duvetée comme une pêche mûre et bourdonnante toujours de vols d'abeilles* », ni les « *(...) pans de mur inondés de lumière* » dont l'éclat est rehaussé par « *(...) l'ombre dense d'une branche de palmier.* »[2].

Le père, lui, ne va pas si loin quand il désire prendre des vacances, et il le dit au narrateur : « *Moi, je vais à Evian. Evian - vous connaissez? Hôtel Royal- On n'y est pas mal du tout. Et on a de là une vue splendide (...)* »[3];

Le Père goûte également beaucoup de plaisir à prendre le train pour aller rendre visite à de vieux amis, en banlieue. Ensemble, ils vont boire un chocolat chaud à la ferme-laiterie, et ces voyages lui procurent un grand contentement, car auprès d'eux, il peut se laisser aller.

Sa Fille passera des vacances en Corse, mais jamais nous ne la verrons évoluer sur l'île; ce voyage et les voyages qu'elle a pu effectuer, sont des sujets tabous pour son père qui ne répond qu'avec beaucoup de réticence aux questions posées par les amis : « *Il avait répondu, d'abord juste un peu agacé (...), qu'elle était partie en voyage, faire un voyage en Corse ... et rien qu'à ce mot de Corse*

---

[1] Ibid., p. 84 et 85
[2] Portrait d'un inconnu, p. 84
[3] Ibid., p. 87

cela avait commencé à bouillonner en lui; sa voix était devenue plus basse, un peu éraillée, sa tête s'était baissée, et ses bajoues un peu rouges pendaient. »[1]. Sa Fille, à son grand désespoir, aimait les voyages, mais cela coûtait cher. Il était arrivé à la dissuader d'aller en Espagne parce que le change actuel l'aurait obligé à lui donner une somme conséquente comme argent de poche, sa réponse avait fusé, mordante : « *Pourquoi pas en Chine?* »[2].

D'autres espaces étrangers, non parisiens mais français reviennent dans les conversations. Un jeune homme vante la beauté de la mer à Dieppe et Courville, et ne tarit pas d'éloges sur : « *(...) un endroit particulièrement charmant, c'est le golf, le terrain de golf* » qui cependant ne vaut pas « *(...) celui de Gairloch, en Ecosse, dans cette magnifique région des lacs.* »[3].

A la page 168, la Fille, qui réclame de l'argent à son Père pour des soins esthétiques lui avance un montant cité par une amie Renée, qui après une chute de ski à Megève, avait eu besoin des services d'un tel cabinet.

Les personnages du Planétarium ont voyagé eux-aussi et cela est également perceptible dans les conversations - souvenir de lieux visités - mais aussi dans la décoration d'appartements comme celui de Germaine Lemaire, envahi d'objets plus hétéroclites les uns que les autres, comme autant de preuves de ses nombreux déplacements.

Alain Guimier aura l'occasion d'admirer chez « la grande prêtresse » une cage en osier des îles Canaries, une outre du Tibet et des poteries de Plougastel, mais aussi une amphore d'Italie .

Alain et sa femme connaissent aussi l'Italie et Gisèle tente de faire resurgir chez son mari, le souvenir d'une vieille ferme où il y avait une chambre avec une fenêtre à rebords; elle souhaiterait en avoir une de la sorte dans leur nouveau logement, en l'occurrence l'appartement de Passy de la tante Berthe. Elle insiste pour qu'Alain se souvienne de ce détail : « *Mais, si, tu sais ... Pas à San*

---

[1] Ibid., p. 90
[2] Ibid., p. 91
[3] Ibid., p. 132

Giminiano ... non, je crois que c'était près de Lucques ... On avait vu une tour dans un village, sur la colline ... Près de Lucques, oui, c'est ça : San Miniato »[1]. A la même page, elle évoque ensuite l'Ecosse où ils ont séjourné quelque temps.

Le père d'Alain se rappelle d'un été à Aix-les-Bains, souvenir impérissable d'autant qu'il y avait fait une rencontre mondaine : « *Ce marquis, autrefois, à Aix-les-Bains, nous nous étions liés pourtant, il tenait absolument ... mais c'est moi, dès le retour à Paris, qui n'ai pas voulu ...* »[2].

Il sera aussi question des Etats-Unis, très rapidement, au cours d'un échange entre deux personnages, sur les placements financiers : « *Non, mais tu te rends compte ... Il n'y a pas le moindre signe ni ici ni aux Etats-Unis que la hausse soit sur le point de s'arrêter.* »[3].

Les personnages de Nathalie Sarraute, malgré leur attachement à leur microcosme parisien, n'hésitent pas à voyager. Nous tenterons, dans une partie ultérieure, d'analyser leurs motivations. Que recherchent le Père, sa Fille, le narrateur, Alain, Gisèle et les autres quand ils quittent leur « chez soi »? Est-ce pour remplir une quête? Est-ce par snobisme? Ou tout simplement sont-ils mus par une curiosité aventurière?

Le fonctionnaire maghrébin, héros de Rachid Boudjédra, est plus que sédentaire; aucun voyage ne semble le tenter et « naviguer » entre son domicile et son bureau lui suffit amplement. Le seul déplacement effectué le fut dans la petite enfance, et il fut décidé par sa mère : « *A la mort de mon père, elle a coupé le pont avec la famille de son mari, avec la sienne aussi. Elle a changé de ville tout de suite après l'enterrement.* »[4].

Aucun autre espace étranger à Alger n'est mentionné si ce n'est la Birmanie, considérée comme l'espace d'origine des rats. (p. 21).

---

[1] Le planétarium, p. 109
[2] Ibid., p. 125
[3] Ibid., p. 226
[4] L'escargot entêté, p. 63

L'autre héros maghrébin dans Habel de Mohammed Dib n'effectue pas de voyage dans le récit qui nous est donné à lire; la traversée des mers a déjà eu lieu dans le « pré-texte » : Habel est en exil et il a été obligé de quitter son espace d'origine pour un espace étranger, la France. Jamais Habel ne fait allusion à sa vie avant son arrivée; Lily, en revanche, a eu à lui parler plusieurs fois de l'endroit d'où elle venait : « *(...) Villinki, une île très haut accrochée dans le nord, (...) sa forêt de bouleaux, son jour et ses oiseaux qui ne se couchent pas à la Saint-Jean, la mer finlandaise autour, sa couleur d'opale(...)* »[1].

Au départ, la France, et plus spécialement la ville de Paris, représente pour ces deux personnages, l'espace étranger. Les questions qui jaillissent naturellement sont les suivantes : vont-ils réussir à s'adapter? Leur sera-t-il possible de transformer Paris en un espace familier, c'est-à-dire un espace qui leur permettra de s'épanouir sans peine?

Dans L'anté-peuple, il n'y a pas véritablement d'espaces étrangers vécus. L'Angola (p. 98) est un pays limitrophe du Zaïre et fait partie de l'espace connu. Au contraire, les Africains de l'Ouest habitent « *(...) l'autre bout du continent : Sénégal, Togo, Mali* »[2].

Les personnages de Tierno Monénembo sont différents dans la mesure où ils ont eu l'occasion, pour nombre d'entre eux, de faire des études à l'étranger, grâce à une bourse de leur gouvernement. Diouldé a été formé en Hongrie, son ami Soriba en Allemagne, Kerfala aux Etats-Unis (p. 30-35), et ces espaces étrangers, occidentaux, reviennent très souvent dans les conversations; ils permettent à ces anciens étudiants qui en parlent pour prouver leurs « réelle » connaissance de ces lieux, de jouir d'une considération toute particulière auprès de jeunes filles qui n'ont pas eu l'opportunité de découvrir d'autres horizons. (Précisons qu'à cette époque, les bourses d'étude étaient principalement octroyées aux jeunes hommes; rares étaient les jeunes filles qui en bénéficiaient.)

---

[1] Habel, p. 123
[2] L'anté-peuple, p. 105

Pour ces jeunes gens représentatifs de la bourgeoisie africaine, l'étranger symbolise la société de consommation : il permet l'acquisition de « signes extérieurs de richesse », et ne semble pas avoir d'autres fonctions.

L'espace étranger, donc, et tous les objets qui en sont rapportés, sont auréolés d'un certain prestige aux yeux de toutes les femmes, qui se livrent insidieusement une véritable guerre. Aux compliments adressés sur leur toilette, elles répondent en précisant leur origine; l'une explique que sa robe est un cadeau de : « *(...) tonton Kaba qui me l'a ramenée de Rome* » (p. 40), l'autre affirme en parlant de ces chaussures que : « *Cousin Lama (...) les a dénichées dans un chic magasin de Paris lors de sa dernière mission.* » (p. 40), et il y a aussi le « *sac de Kadie, rapporté de Moscou par quelque adorable tantie ...* ». (p. 41).

Dès que Diouldé, « le broussard » qui n'a jamais connu autre chose que : « *(...) les sentiers boueux de Bourourê, la mortelle cour du lycée et le restaurant universitaire de Budapest* » (p. 39) réalise comment il peut s'approprier les bonnes grâces de la gent féminine, il force et lance d'une voix assurée : « *Ah! elles ont été achetées à Paris, tes chaussures? J'en ai bien vu de pareilles à Budapest : à Budapest où je fais mes études.* »[1]. Aussitôt, l'attitude de toutes ces « écervelées » se modifie du tout au tout : « *Quelle suite de douces caresses que de se sentir tout à coup le point de mire de tous ces yeux de diablonnes de la coquetterie, des yeux qui ne roulaient plus que pour mieux le voir!* »[2].

Nous ne nous attarderons pas ici sur les réflexions que suscite cette analyse, car elles feront l'objet d'une partie ultérieure.

Nous pouvons cependant souligner que les espaces étrangers peuvent donner forme à un « Ailleurs » stigmatisant ainsi le désir d'évasion des personnages; ces espaces sont parfois synonymes de moments heureux, de

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 41
[2] Ibid., p. 41

détente, de gaieté, parfois d'une certaine anxiété liée au changement et à la découverte de ce nouveau monde.

2. Réflexions sur les espaces

Dans cette partie, nous allons tenter de mener une analyse sur les espaces, en essayant de justifier ce qui pousse les personnages à aller d'un « Ici » vers un « Ailleurs », ce qui les motive dans leurs déplacements.

2.1. L'« Ici » comme espace de l'enfermement

Nous définirons l'« Ici » comme l'espace d'évolution des personnages romanesques, et à partir du moment où la plupart d'entre eux éprouvent le besoin de partir (même si cela n'est que temporaire), nous pouvons en déduire que cet espace leur pèse. Les contraintes, qui s'imposent à eux, sont de diverses natures. Pour les héros de Nathalie Sarraute et de Mohammed Dib, il s'agit surtout de fuir une pesanteur familiale, alors que pour les personnages de Sony Labou Tansi et de Tierno Monénembo, il est davantage question de se soustraire à une pression politique et sociale insoutenable. Le héros de Rachid Boudjédra est un cas particulier car il ne fuit personne ni rien en particulier, mais tout le monde en général, car ce fonctionnaire vit dans un univers névrotique.

2.1.1. La pesanteur familiale

Dans Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute, le Père et la Fille se meuvent dans un espace délimité par les habitudes; cet espace physique est doublé d'un espace psychologique, aussi circonscrit que le premier. L'un et

l'autre effectueront pourtant quelques déplacements, et la Fille surtout, a un vif désir de s'échapper de la maison paternelle.

Son Père tente, à chaque fois, de s'opposer à ces voyages en évoquant les difficultés financières; cette avarice est-elle la seule explication possible à ses réticences? Il est vrai qu'elle définit le Père, mais elle ne doit pas occulter la nature ambiguë des relations qu'il entretient avec sa Fille. Bien souvent, elle l'exaspère, mais en même temps, il a besoin d'elle pour se sentir vivre; elle fait partie de son monde comme les objets qui l'entourent dans son cabinet de travail et qu'il : « *(...) aime ainsi parfois, (...) s'amuser à saisir au hasard (...) sous son regard tout puissant (...)* »[1].

Ce besoin est réciproque et la Fille ne désire tant sa liberté que parce que la tyrannie de son père l'y pousse; leurs rapports de force favorisent l'éclosion de tropismes vitaux, ceux-ci formant : « *(...) ce monde où ils sont descendus tous deux, ce monde à eux où ils sont enfermés maintenant.* »[2]. Leur relation peut être qualifiée de sado-masochiste; il y a indubitablement une grande affection entre eux, mais elle a besoin pour se réaliser d'être associée à la souffrance. La Fille, dès son âge tendre, l'avait perçu et ce qui n'apparaissait au début que comme un simple jeu, avait en réalité un but inavoué. Le narrateur rend compte de l'attitude de la Fille enfant en ces termes : « *C'est juste pour l'exciter un peu plus qu'elle se débat ainsi, qu'elle essaie de riposter, qu'elle fait semblant de vouloir se dégager. C'est juste pour le taquiner. Pour l'atteindre peut-être aussi, à son tour, quelque part au fond de lui, en un point sensible qu'elle connaît bien, un point secret connu d'eux seuls.* »[3]. Cette tension permanente est parfois difficilement soutenable, et les voyages sont donc de véritables ballons d'oxygène.

Dans Le planétarium, quelques « personnages-figurants » se déplacent, les héros étant ceux qui voyagent le moins loin; en effet, on constate qu'Alain et

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 108
[2] Ibid., p. 169
[3] Ibid., p. 181

Gisèle Guimier n'ont guère l'âme aventurière. Le jeune couple, au lieu de partir à la découverte d'horizons lointains, préfère s'activer pour acquérir un « chez-soi » et ensuite dénicher chez les antiquaires, l'objet rare - celui qui va parfaire la décoration de leur intérieur - celui qui fera s'exclamer d'admiration les visiteurs. Il semble que le voyage (quand il a lieu) n'est jamais décidé sans mûre réflexion; il s'agit, avant tout, pour Gisèle et Alain, de ne pas décevoir leur entourage en se comportant comme de « vulgaires touristes ». Le pays élu doit remplir certaines conditions et sa visite doit contribuer à affermir la réputation des jeunes gens. Alain n'est-il pas un intellectuel? N'ont-ils pas des goûts d'esthètes?

A partir de là, peut-on avancer que le fait de connaître l'Italie n'est pas un hasard? Ce haut lieu de la culture et de l'art a-t-il été choisi sans arrière-pensée?

Ils ont donc beaucoup de mal à s'extraire de leur environnement, et il serait intéressant d'en chercher les raisons. Eux qui sont reconnus et adulés par leur famille respective, ont-ils du mal à vivre comme d'illustres inconnus ailleurs? Ont-ils besoin de leurs marques, de leur repères sans lesquels ils se sentent perdus?

Les personnages des deux romans sarrautiens sont passablement casaniers et si le narrateur prend tant de soin à décrire les différents appartements, c'est dans le souci de prouver qu'ils ont une grande importance; les occupants des lieux sont tous très attachés à leurs logements car ils tiennent à leur confort matériel et à la sécurité qu'ils représentent.

Cependant chez cette romancière, l'Ici représente avant tout l'univers familial qui s'impose aux protagonistes et qui tisse une sorte de toile d'araignée invisible autour d'eux? Les contraintes et les obligations sont bien présentes mais la politesse et la bonne éducation recouvrent tout d'un vernis lisse.

Chez Mohammed Dib, le voyage du héros Habel, s'assimile à la perte de l'espace d'origine. La conséquence première de ce départ est la même que pour les personnages sarrautiens, c'est-à-dire que les jeunes gens se retrouvent séparés de leur famille. Il y a, cependant, une différence fondamentale en ce sens

qu'Habel a été poussé à partir par son frère aîné, et son attitude s'en ressentira. En effet, autant la Fille, Gisèle et Alain peuvent avoir besoin de ces « voyages-soupapes », autant Habel n'éprouvait pas de manière si intense l'envie de quitter les siens. On peut même dire que dans son cas, les rôles sont totalement inversés et son frère lui fait comprendre qu'il est le gêneur.

Jacques Madelain dans son ouvrage intitulé L'errance et l'itinéraire analyse la situation comme suit : « *Habel (...) s'oppose à son frère resté au Maghreb; ce dernier, attiré par « l'identité » et solidaire de tous les Caïn de la vie fausse, a éloigné du pays ce jeune frère porteur de trop de germes de contestation explosive.* »[1].

Ainsi pour Habel, l'Ici c'était l'univers régi par le frère aîné, son départ pour la France et son installation à Paris sont vécus sur le mode de la souffrance. Il éprouve une rancoeur tenace à l'égard de ce frère qui s'est arrogé le droit d'influer sur son destin, mais en même temps, il ne peut s'empêcher de renouer, de garder le contact avec lui par le biais des « lettres » qu'il lui écrit. Nous précisons que les lettres (ou la lettre) écrites au frère ne sont pas mentionnées comme telles dans le roman, il s'agit de notre propre interprétation des nombreux passages en italique dans le texte. Il est sûr que le ton n'est pas amène et que Habel se fait incisif, voir même agressif dans les propos, mais ne pourrait-on pas y lire aussi une preuve de son attachement au pays? Ne continue-t-il pas, inconsciemment, à jouer le rôle du petit frère qui se doit de rendre des comptes à son aîné? Cette lettre ne peut-elle se lire comme le journal d'Habel livré au frère à titre d'information?

Habel, en arrivant en France, entame une nouvelle phase de sa vie, et à partir de ce moment, l'Ici devient Paris. Ce personnage semble à première vue s'être bien adapté à la vie parisienne : il travaille, il a une petite amie et donc, il mène la vie que mènent de nombreux immigrés, ce n'est pas un marginal. Mais

[1] J. Madelain, L'errance et l'itinéraire, Sindbad, 1983, p. 126

en réalité, les choses sont plus complexes et il y a en lui un profond mal-être qui apparaît à travers certains actes.

Même s'il mène une vie ordinaire, au sens positif du terme, Habel a le sentiment d'être constamment agressé par cet « Ici-parisien »; la description qu'il en donne est révélatrice : « *Néons, projecteurs, globes, réclames clignotantes, chasseresses arpenteuses de trottoirs. La ville elle-même (...) la ville qu'on va voir, feu et sang, flamboyer sans pitié; (...) parée de son cynisme, de sa cruauté, de son arrogance, l'ombre et la proie* »[1]. Habel se sent nié et rejeté par cette ville qui : « *(...) ne conserve pas plus de traces de notre traversée que du temps que vous y avez perdu* »[2]. Le nombre toujours croissant de ses habitants, maintient chaque individu dans un certain anonymat; la ville ne reconnaît aucune particularité et Habel éprouve de l'angoisse au sein : « *(...) d'une foule où il ne connaissait personne, où il n'était lui-même personne.* »[3].

Cet espace citadin est un espace clos, ambivalent, dans la mesure où, malgré le peu d'intérêt qu'il accorde aux hommes, il refuse de leur rendre leur liberté. Le problème pour lui sera de trouver la solution pour fuir ce monde de profit qui vénère le matériel. Sa quête sera donc celle de l'homme à la recherche de l'harmonie intérieure. Comment échapper aux griffes de la Dame de la Merci? Grâce à Lily?

Nous constatons que malgré une attitude parfois revancharde, les personnages de Nathalie Sarraute et de Mohammed Dib ont bien du mal à faire fi des liens familiaux, pour des raisons diverses cela va s'en dire. Le cordon ombilical, bien qu'immatériel, les retient toujours dans ce microcosme, et peut-être que le voyage sera l'élément libérateur qui pourra leur permettre de sortir de leur chrysalide.

---

[1] Habel, p. 43 et 44
[2] Ibid., p. 57
[3] Ibid., p. 97

2.1.2. Un univers confiné

Pour le narrateur de L'escargot entêté de Rachid Boudjédra, l'« Ici » se résume à l'espace du bureau et du domicile. A la différence des personnages que nous avons déjà évoqués, aucune contrainte ne lui est imposée : ni professionnelle, ni familiale; en effet, au bureau il est relativement libre de ses actes car il dirige un service administratif, et dans la vie privée, c'est un homme célibataire qui ne voit sa soeur qu'épisodiquement. Cet homme vit donc totalement renfermé sur lui-même et il affirme haut et fort : « *Je revendique ma solitude.* »[1]. Il vit à côté et non avec les hommes; il ne cherche jamais à établir des contacts avec eux lorsqu'il se trouve dans un lieu public, qu'il s'agisse du bureau ou de l'autobus.

Il semble bien mieux préférer la compagnie des rats en ce sens qu'il leur consacre tout son temps et avoue : « *Je m'enferme dans le laboratoire pour mon plaisir* »[2]. Il ne souffre aucune intrusion sur son territoire et là encore, envie les rongeurs qui tracent leurs frontières avec leur urine.

Dans ce roman, l'enfermement est donc un mode de vie librement choisi et le narrateur est replié dans sa coquille comme l'escargot qui ne veut pas être agressé; il reconnaît que la cité ne lui parvient qu' : « *(...) irréelle, estompée, comme oblitérée* »[3]. Néanmoins, à l'intérieur de cette réalité extérieure (la ville), le héros convient du fait que : « *Le port par contre me touche* »[4].

Quelle signification accordée à cette phrase quand on sait que le port est le symbole de l'ouverture sur d'autres espaces? Ce lieu est-il pour lui, comme pour tous les hommes, celui de « l'Invitation au voyage »? Sent-il le besoin naissant de s'évader de son espace de claustration pour rompre la monotonie du quotidien? Est-il lui aussi à la recherche d'un « Ailleurs »?

---

[1] L'escargot entêté, p. 21
[2] Ibid., p. 24
[3] Ibid., p. 79
[4] Ibid., p. 86

2.1.3. La pression sociale et politique

Les romanciers négro-africains mettent en scène des héros qui ne se définissent pas que par rapport à l'univers familial au sens occidental du terme. En Afrique, le concept de famille nucléaire s'efface devant celui de la famille élargie, c'est-à-dire le groupe constitué de cousins proches ou lointains, d'oncles, de tantes etc... Le « poids matériel » de la famille africaine est une réalité locale connue de tous et, par exemple, la patronne du Magistrat reste compréhensive car elle sait que : *« (...) certains avaient un ou deux mois de crédit (...) : ils auraient payé sans ce maudit décès dans la famille, sans cet oncle venu du village (...)* »[1].

Même si cette famille est parfois envahissante chez Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo, le stress des hommes ne provient pas d'elle mais de l'environnement citadin car il est vrai que les cités d'Afrique Noire maintiennent une pression sociale et politique sur ses occupants.

Dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi, Dadou est directeur adjoint de l'école normale de jeunes filles; il a la réputation d'être un époux modèle et un bon père ainsi qu'un fonctionnaire intègre. Cet homme, connu pour son sérieux et sa rigueur monacale, fera bientôt figure d'ange déchu. La descente aux enfers sera provoquée par Yavelde, une jeune élève de l'école qui jette son dévolu sur Dadou; furieux que le directeur ne réponde pas à ses avances, elle se suicide en laissant une lettre où elle reproche à Dadou de l'avoir poussée à avorter. Ces accusations ne seront mises en doute par personne, mis à part Yealdara, la cousine de la jeune morte. Dadou, quant à lui, est stupéfait, anéanti, il ne s'explique pas le geste de la jeune fille. Il a eu beaucoup de mal à lui résister mais il a tenu bon malgré tout; grâce à l'alcool, sa vertu n'a pas fléchi. Cependant pour tous il est coupable : coupable d'avoir eu une liaison avec Yavelde, mais surtout de l'avoir mal conseillée. En effet, la société dans laquelle il vit ne

[1] L'anté-peuple, p. 52

conçoit pas qu'il ait pu ignorer « *cette vraie féerie* »[1]; le Révérend Père Van der Weldyck, le premier, est persuadé que si Dadou excuse les insolences de Yavelde, c'est que « *la mioche* » est sa maîtresse. Face à cette incompréhension généralisée, Dadou reste convaincu qu' : «*Ils finiront par comprendre qu'(il est) innocent.* »[2].

La pression sociale, c'est-à-dire la quasi-obligation d'être infidèle à son épouse pour être un homme reconnu, n'aura eu raison de lui qu'en partie, car il devient malgré tout un alcoolique pour échapper au vertige érotique déclenché par la jeune fille.

Bien souvent pression sociale et pression politique ne font qu'une; Yavelde est la nièce du « citoyen commissaire », alors que Dadou n'est directeur que par un concours de circonstances : « *(...) dans un pays où, pour être quelque chose, il faut être cousin ou neveu des grands.* »[3]. Une volonté politique commune à « ces grands » cassera donc le citoyen Dadou, et il sera oublié en prison plusieurs années; à sa sortie, il n'a qu'une idée en tête : quitter au plus vite cette ville, et même ce pays de malheur. Il lui est désormais impossible de se réaliser dans cet « Ici » où il est considéré comme un « ancien - homme ». Il ne sait pas ce que lui réserve l'Ailleurs, mais il n'a à présent plus rien à perdre.

Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo présente un Diouldé, aux prises, lui-aussi, avec certaines exigences sociales. Il retrouve Gnawoulata, un ancien camarade de jeux, et laisse éclater sa joie; celui-ci est un homme richissime qui possède un nombre infini de relations, et malgré son manque d'instruction, il n'y a pas de honte à le fréquenter. Aussi Diouldé n'a-t-il aucune raison de le tenir à l'écart de son groupe d'amis. Gnawoulata n'est-il pas son frère? N'a-t-il pas été reçu comme un roi par les épouses de son ami? Il se doit, à son tour, de lui prouver son estime et il le conviera donc à certaines de leurs soirées. Malheureusement, en accomplissant un tel acte, il introduit le ver dans le

[1] Ibid., p. 24
[2] Ibid., p. 69
[3] Ibid., p. 30

fruit. D'invitation en invitation, Gnawoulata sera amené à présenter l'un de ses amis à Diouldé : Daouda, « *Un être de silence et d'inertie, qui glaçait l'atmosphère.* »[1]. Peu méfiant et toujours prêt à rendre service, Diouldé deviendra l'homme de main de ce personnage de l'ombre, sans même s'en rendre compte. Ce dernier le fera accuser d'avoir participé à un complot contre Sâ Matrak « *l'inqualifiable président* »[2] et causera par la même occasion son arrestation puis sa mort.

L'« Ici » de ces hommes se caractérise par la suspicion, la délation, les arrestations arbitraires, et les survivants vont tout mettre en oeuvre pour échapper aux purges. Pour eux, tout comme pour Dadou et Yealdara « aller ailleurs » devient un véritable leitmotiv. Que leur réserve cet « Ailleurs »? Où est-il situé? Les hommes des pays voisins ne vivent-ils pas une situation de précarité similaire? N'est-ce pas ce que cherche à exprimer le narrateur des Crapauds-brousse quand il dit : « *Quel est donc cet absurde destin qui broie des hommes, encore des hommes? Pourquoi tant de gens sont-ils victimes de ces manoeuvres sans génie?* »[3].

2.2. L'« Ailleurs » ou la liberté conquise par le voyage

Nous commencerons par préciser ce que recouvre pour nous la notion d'« Ailleurs »; nous la définirons d'abord par opposition à l'« Ici » sans toutefois l'enfermer dans les mêmes limites. L'« Ailleurs » sera donc le « non-Ici » mais il ne se cantonnera pas aux espaces étrangers, il les englobera. Certains personnages vont occuper l'« Ailleurs » sans se déplacer physiquement et l'on peut considérer comme tel l'espace de la folie, par exemple. Au même titre, le voyage qui permet de passer d'un « Ici » à un « Ailleurs » ne sera pas forcément

[1] Les crapauds-brousse, p. 95
[2] Ibid., p. 117
[3] Ibid., p. 121

vu comme un déplacement géographique, mais parfois comme une simple opération mentale.

2.2.1. La re-naissance de la Fille et du narrateur

L'héroïne sarrautienne de Portrait d'un inconnu mène une vie de recluse auprès d'un père tyrannique, mais il est vrai que les relations avec le Père sont si complexes, qu'elle n'affirme pas explicitement sa volonté de se départir de son emprise. Néanmoins, on sent chez elle une certaine ténacité, un effort pour ne pas lâcher prise quand elle désire véritablement obtenir gain de cause; ainsi, sur le chapitre des voyages, elle sera intraitable et même si son père vitupère contre les dépenses occasionnées, il finira par s'exécuter. Cette victoire - le mot ne nous semble pas trop fort - va la pousser à s'enhardir; à son retour, elle réclame de l'argent pour se payer des soins dans un cabinet d'esthétique et peu à peu la Fille sort de l'abri de sa carapace pour se livrer sans masque. La séparation d'avec son Père, l'échappée de l'« Ici » glauque dans lequel elle se complaisait, a permis cette re-naissance; l'assaut final sera donné quand elle annonce à son Père : « *Il s'est trouvé un brave homme, imagine-toi, qui sera heureux de faire sa vie avec moi (...) nous allons nous fiancer.* »[1]. Le Père en reste saisi, il ne reconnaît plus sa Fille car : « *(...) elle vient de faire un bond tout à coup. Un vrai - comme ceux qu'on fait là-bas, à la surface, à la lumière. Un bond pour se mettre hors de sa portée. (...)* »[2]. Ainsi, la Fille a-t-elle réussi à fuir cet univers clos, espace d'introversion morale; le Père vit cela comme une trahison, un véritable crime et ne peut se résoudre à admettre qu'elle s'épanouisse hors du cocon familial, et qu'elle ne se serve plus de son opacité pour se cacher et se protéger.

Dans ce roman sarrautien, la Fille n'est pas la seule à qui les voyages auront été bénéfiques. Le narrateur va en effectuer plusieurs sur les recommandations de

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 180
[2] Ibid., p. 183

son médecin; pour lui, le voyage retrouve les vertus qu'il avait au siècle précédent pour Gérard de Nerval et pour Gustave Flaubert, lorsqu'ils se rendirent en Orient. Il est conçu comme le prolongement d'un traitement médical, comme un dérivatif destiné, après une période de troubles et d'échecs à faciliter le retour à la santé et à l'équilibre intérieur. La magie du dépaysement opère et l'effet se fait immédiat, le narrateur goûte à sa libération avec émerveillement : « *Je n'avais plus besoin, tendu docilement vers eux, d'attendre d'eux ma pâture, de recevoir d'eux la becquée : ces nourritures toutes mâchées, ces joies toutes préparées qu'ils me donnaient. Je retrouvais mes nourritures à moi, mes joies à moi (...)* »[1].

Ainsi le voyage lui aura permis de se défaire de certaines obsessions, et quand bien même la guérison ne serait pas totale, il en revient plus fort, mieux armé pour résister au Père et à la Fille.

2.2.2. Voyage au pays de la névrose et de la folie

Le narrateur de L'escargot entêté de Rachid Boudjédra ainsi qu'Habel et Lily, héros de Mohammed Dib, effectuent eux-aussi un voyage, mais d'un tout autre ordre.

Le narrateur de Boudjédra est un fonctionnaire qui vit dans un confinement total, ne se déplaçant que pour aller travailler; il est possible, à son sujet, de parler d'« univers névrotique », car il a un comportement étrange, bannissant d'emblée tout échange humain. Cet homme seul n'a donc personne à qui livrer ses sentiments, à qui confier son obsession - il se croit suivi, espionné et persécuté par « il » - et il tombe dans un état de paranoïa.

La démarcation spatiale, qu'il s'est mentalement tracée, est annulée par la faculté qu'il possède de « *voyager dans les mots* »[2]. A la page 84, il s'épanche :

---

[1] Ibid., p. 83
[2] L'escargot entêté, p. 69

« *La lecture du dictionnaire m'aide à vivre. Elle me détend. La chair des mots est pulpeuse (...) C'est vrai qu'ils créent un espace plus vaste que toute la géographie*. » Ses petits malheurs, ses angoisses, il les note sous forme de messages souvent codés sur de petits bouts de papier car comme le dit Rachid Boudjédra lors d'un entretien avec Hafid Gafaïti : « L'homme, en effet n'a que les mots pour dire son pathétisme, sa joie, sa douleur, sa folie, sa souffrance. (...) »[1].

Le sentiment de la persécution, les phobies du narrateur névrosé de R. Boudjédra sont les manifestations de son inadaptation à son milieu. Plus celle-ci est profonde et plus le mal est profond; cette observation justifie la démence de Lily et l'attirance hypnotique d'Habel pour les lieux de mort.

Dans Habel de Mohammed Dib, le couple est constitué de deux personnages « despatialisés », dans le sens où leur rapport avec la ville de Paris est un rapport de force. Habel, surtout, erre dans la ville comme une âme en peine et se sent prisonnier de : « *(...) cette ville qui ne le lâchait pas (...) mais qui ne serait jamais la sienne*. »[2].

Le désordre intérieur est tel chez ce jeune homme que la mort se présente à lui comme une solution à ses problèmes, et il est poussé à se rendre tous les soirs à la même heure à ce carrefour où il attend une voiture qui peut (ou veut) l'écraser. Pour Jacques Madelain la mort : « *(...)* brisure définitive, disparition, passage obligé pour une migration ailleurs (...) est un élément essentiel dans la recherche intérieure, dans le langage de la quête qui est celui des romans maghrébins (...) »[3].

Nous reviendrons, lors de notre étude des personnages, sur les divers comportements d'Habel qui trahissent sa volonté d'anéantissement.

Lily, tout comme Habel, ne se sent pas dans son élément et sa folie lui permet de fuir la duplicité citadine. Lily, avant d'être enfermée en clinique, fera

---

[1] H. Gafaïti, Boudjédra ou la passion de la modernité, Denoël, 1987, p. 66
[2] Habel, p. 102
[3] J. Madelain, op. cit., p. 144 et 145

plusieurs fugues délaissant l'espace occupé avec Habel (pp. 101-109). La folie qui gagne la jeune fille donne naissance à un espace qui se révélera beaucoup plus hermétique et moins accueillant que celui de la maison de santé où Habel : « *(...) est pour ainsi dire chez lui, il va où il veut, comme il veut là-dedans (...)* »[1].

Cet espace mental, « ce pays de la folie » dresse un mur entre Lily et Habel, en plein désarroi. Il surdétermine Paris comme l'espace de l'exil, faisant prendre conscience à Habel qu'il n'est plus que : « *(...) un inconnu en face d'une inconnue, et plus étrange encore*. »[2]. Mais comme nous l'avons signalé ci-dessus, le jeune héros a une prédilection pour les lieux de mort et la maison de santé s'y apparente avec : « *(...) un hall d'abord grand comme une rue qui serait plafonnée de verre, peinte en blanc, une rue ripolinée, cirée, astiquée, lustrée, une rue calme, silencieuse, où chaque pas rend un écho, où votre image avance avec vous (...)* »[3]; Habel va donc rejoindre Lily, d'abord en lui rendant visite régulièrement puis en demandant à être enfermé avec elle (il souhaite travailler au sein de la clinique). Jacqueline Arnaud commente cette décision en affirmant qu'Habel espère : « (...) la guérison peut-être, ou sombrer avec elle, parce qu'il n'a « que faire de [sa] raison. »[4].

Mohammed Dib propose une fin de roman en forme de point d'interrogation. S'il sombre avec Lily, la folie sera donc la mort tant attendue et la clinique lui tiendra lieu de tombeau; mais s'il s'en sort et que de surcroît il sauve Lily, alors tout comme pour la Fille de Nathalie Sarraute, nous assisterons à une re-naissance et Habel aura atteint cet « âge d'homme » grâce aux épreuves surmontées. L'espace de la folie est un espace à part entière, délimité à la fin du roman, par l'enceinte de l'asile.

Cet espace de la folie est présent dans les romans d'Afrique Noire mais Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo lui impriment un traitement différent.

---

[1] Habel, p. 127
[2] Ibid., p. 111
[3] Ibid., p. 127
[4] J. Arnaud, La littérature maghrébine de langue française, Publisud, 1986, p. 245

2.2.3. L'« Ailleurs » comme espace porteur d'espoir

L'anté-peuple de Sony Labou Tansi et Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo sont des romans dans lesquels nous dénombrons une multitude d'espaces clos où l'angoisse est omniprésente.

Pour les personnages de ces romans, l'« Ailleurs » est donc un véritable Eldorado, et même s'il est parfois difficile de le nommer avec exactitude, il reste un but à atteindre. Nous rappelons que l'« Ailleurs » se définit par opposition à l'« Ici » donc à l'espace citadin, et que pour certains c'est le village de pêcheurs ou la forêt présentés comme : « *(...)* les espaces de la maturation de l'homme, espace dont émergera la nouvelle humanité »[1].

La ville africaine se caractérise par l'isotopie de la saleté, de la pourriture et de la dégradation (morale et physique), et elle anéantit tout espoir de se réaliser. Les personnages ne se sentent redevenir des hommes qu'au sein de l'espace de la forêt et de celui du village. L'espace sylvestre est salvateur; les grands arbres, préfigurant les ancêtres, « ont ouvert les bras » pour accueillir les enfants égarés, et ils rendent possible la régénération de ces hommes humiliés et bafoués par l'espace citadin.

Sony Labou Tansi met en scène un héros qui quitte son espace d'origine; cependant dans le pays voisin, Dadou ne restera pas en ville, il rejoindra très rapidement le maquis où il fera ses preuves.

Pour Tierno Monénembo, la symbolique spatiale présente aussi la ville comme celle de tous les maux, obligeant Râhi, Kandia et tout le groupe à se cacher dans la forêt. Il est vrai que leurs poursuivants iront les y chercher, mais la partie est loin d'être gagnée pour les assaillants.

---

[1] R. Irie-Bi, « Sony Labou Tansi : L'anté-peuple, une quête de l'humain », in Le Normalien, série B, n°1, Octobre 1987, p. 66

Malheureusement, tout le monde ne peut fuir cet espace hostile et certains, à l'instar d'Habel et de Lily ou du narrateur de L'escargot entêté, se créeront un espace mental où ils seront seuls mais tranquilles. Le fou en Afrique est un homme auquel on ne touche pas car il est admis tacitement qu'il a un don de clairvoyance : le fou est donc un homme libre, libre de ses mouvements puisqu'il n'est pas toujours enfermé, et libre de dire ce que bon lui semble. C'est la raison, pour laquelle, encore aujourd'hui les clochards préfèrent se cacher sous l'apparence du fou - guenilles, cheveux hirsutes ... - et se préserver ainsi des rafles policières.

Dadou aura ce même réflexe et il est conscient que ce déguisement peut lui sauver la vie. Lorsqu'il quitte le maquis, investi d'une mission très délicate, il entre dans la ville incognito : « *(...) triste fou qui marchait nu comme un ver de terre, retenant une natte sous son bras, parlant de bouteilles et de tabac. Criant, chantant. Ils étaient si nombreux (...) Tous ceux que les papiers ou une quelconque bâtardise avaient emmerdés avaient volontairement jeté leurs habits pour prendre la natte des fous et courir les rues. Ils avaient gagné la liberté de brailler leur coeur et leurs viscères.* »[1].

Dadou va jouer ce rôle plusieurs mois mais après le meurtre du Premier, il a du mal à concevoir son geste et s'interroge : « *(...) je me demande si je ne suis pas déjà fou pour de vrai.* »[2].

Yealdara aura recours au même subterfuge afin de circuler incognito en ville, et Kaounsira « une vieille folle » lui procurera les moyens de se travestir. « *La vieille lui rasa les cheveux par endroits avant d'inonder sa tête d'une poudre blanche qui puait le linceul.* »[3]. Ensuite après avoir mangé un gros poisson cuisiné avec soin par Kaounsira, Yealdara sera totalement transformée.

---

[1] L'anté-peuple, p. 185
[2] Ibid., p. 189
[3] Ibid., p. 178

En effet, atteinte par la gale et la teigne, elle a enfin gagné le droit de rejoindre : « *(...) la foule des folles qui sillonnaient la ville.* »[1].

Dans Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo, aucun des héros n'aura recours à ce subterfuge, mais le personnage du fou existe malgré tout, et l'espace de la folie devient un espace public. Le fou : « *(...) avait définitivement occupé la rue (...). Il l'avait occupée comme une armée. (...) Il ne demande jamais rien. Il se sert en mangues, manioc, igname sur les nombreux étalages de la rue.* »[2]. Si les fous sont tolérés par les citadins c'est que ceux-ci sont conscients que certains hommes sont fragilisés par les difficiles conditions de vie et que la perte de leur intégrité morale en est la conséquence.

Nous venons de voir que la plupart des personnages romanesques du corpus ont le désir de fuir et que l'« Ailleurs », synonyme de liberté, cristallise leur espoir. Un couple va déroger à cette loi : il s'agit d'Alain et Gisèle Guimier et nous tenterons d'expliquer pourquoi ils ne sont pas animés des mêmes souhaits.

2.2.4. Un « Ailleurs » non revendiqué

Nous avons déjà relevé que le couple Guimier évolue dans un milieu soumis au dogmatisme familial et que lorsqu'un voyage est entrepris, la destination est choisie en fonction de l'impact qu'elle pourrait avoir sur l'entourage. Gisèle et Alain ne sont pas habités par la même passion de l'« Ailleurs » que les autres personnages, et pourtant l'« Ici » n'est pas non plus l'espace de toutes les satisfactions. Comment expliquer cette contradiction? Par le fait que la majorité des héros - Habel, Dadou, Diouldé, Râhi et même le narrateur de Boudjédra, sont purs et innocents dans le sens où ils veulent remplir une quête humaine, alors que les jeunes gens du Planétarium de Nathalie Sarraute ont une quête matérielle et inauthentique. Les tensions avec la famille sont bien réelles - et nous verrons

[1] Ibid., p. 179
[2] Les crapauds-brousse, p. 79 et 80

comment les tropismes sont parlants à ce sujet - , mais la lâcheté de Gisèle et d'Alain est la plus forte. L'« Ailleurs » ne leur garantit aucune sécurité, il faut donc supporter l'« Ici », unique clé de la réussite sociale et de l'aisance matérielle.

*

A travers cette analyse des espaces et des lieux, nous constatons que tous les personnages ont malgré leurs spécificités, des rapports individuels avec leur cadre de vie; aucun d'eux ne peut se targuer d'être à l'abri de l'influence spatiale.

Nathalie Sarraute et Mohammed Dib définissent le lieu d'évolution des personnages en nommant la ville, et le lecteur sait que les événements se déroulent à Paris. Néanmoins, ces romanciers ne semblent guère obsédés, à la différence de Sony Labou Tansi et de Tierno Monénembo, par la recherche de détails précis. Les auteurs négro-africains proposent à leurs lecteurs une spatialité référentielle, les guidant à travers des espaces connus d'eux, alors que N. Sarraute et M. Dib le laissent dans un « flou » spatial savamment entretenu.

Nous pouvons en conclure que l'histoire des Guimier, du Père, de sa Fille et d'Habel, susceptible d'arriver à des milliers de personnes, peut se passer d'un contexte particulier. Assurément, l'attachement à son petit confort, la course aux biens, le snobisme, la mesquinerie, l'avarice, mais aussi la solitude et la détresse de l'exilé sont universels. En revanche, les tribulations de Dadou, de Diouldé et de Râhi ne le sont pas, et même si de tels personnages pourraient exister ailleurs qu'en Afrique (en Amérique du Sud, par exemple, où Tierno Monénembo situe l'action de son dernier roman)[1], la caractérisation spatiale est une volonté affirmée des auteurs. Il est impératif, pour eux, que le lecteur, toutes origines confondues, africain ou occidental, ait suffisamment d'informations et qu'il puisse situer exactement l'espace autorisant de telles exactions.

[1] T. Monénembo, Pelourinho, Seuil, 1995

Rachid Boudjédra se démarque sensiblement de ces romanciers. D'abord sa ville n'est pas nommée explicitement, sachant quand même qu'il s'agit d'une ville musulmane, la lecture permet de nombreux recoupements et Alger dévoile son identité. L'espace romanesque est ici réduit au « minimum vital » pour reprendre une expression chère au héros, et les descriptions spatiales sont quasi-inexistantes; l'espace mental est le plus important et par son étendue, il met l'accent sur la névrose du fonctionnaire.

Malgré des écarts conséquents dans le traitement de l'espace, ces romans ont une similitude capitale : la bipartition spatiale. Les personnages changent d'espace et sont amenés à traverser des espaces-opposants où ils sont complètement inhibés, mais aussi des espaces-adjuvants où leur personnalité se libère, mettant au grand jour la face cachée de chacun.

Notre étude de l'espace, même si elle nous a apporté de multiples informations, ne peut être effectivement significative que complétée par l'étude du temps. Si notre chapitre s'intitule « les données spatio-temporelles », c'est parce qu'il nous a paru difficile de dissocier ces deux éléments constitutifs du roman. Nous allons donc nous intéresser à présent au temps romanesque.

II. LE TEMPS

Nous étudierons ici la manière dont les textes traitent la dimension temporelle et nous nous intéresserons à ce que Emile Benveniste appelle : « le Temps chronique ». Le linguiste le définit comme : « (...) le temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements. »[1]; il précise avec justesse que : « Dans le temps chronique, ce que nous appelons « temps » est la continuité où se disposent en série ces blocs distincts que sont les événements. Car les événements ne sont pas le temps, ils sont dans le temps. »[2].

Dans la vie, le temps chronique est linéaire ce qui n'est pas le cas pour le temps romanesque car c'est un temps reconstruit, fabriqué par l'homme; la temporalité romanesque est soumise au récit qui peut choisir de raconter l'histoire en commençant par le début ou par la fin. Ainsi, étudier le temps dans un roman revient à établir le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit.

Notre étude portera d'abord sur l'ordre suivi par le récit pour raconter les événements de l'histoire, puis sur la vitesse narrative et le rythme de ce récit.

1. L'organisation temporelle

L'organisation temporelle d'un roman nous amène donc à confronter le temps du récit et celui de l'histoire, et il nous apparaît opportun de commencer par éclaircir ces notions. Pour ce faire, nous nous appuierons sur la distinction que Gérard Genette opère entre le récit et l'histoire : « Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer histoire le

[1] E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Tome II, Gallimard, 1974, p. 70
[2] Idem, p. 70

signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même (...) »[1].

L'étude de l'organisation temporelle portera sur la nature du récit. Avons-nous, par exemple, un récit chronologique ou bien use-t-il fréquemment de procédés analeptiques ou de procédés proleptiques?

1.1. Le récit chronologique

Le récit chronologique est celui qui suit le déroulement de l'histoire, c'est-à-dire que le temps du récit et celui de l'histoire sont confondus. Cette identification n'est que théorique et nous sommes entièrement de l'avis de Gérard Genette quand il écrit : « (...) [cette] sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire (...) est plus hypothétique que réel. »[2].

Aussi, pour les romans de notre corpus qui proposent ce type de récits, nous préférons parler de récit « à dominante chronologique ». En effet, dans les six romans sur lesquels nous travaillons, le récit est inauguré par un début d'histoire, et au fil des pages, le lecteur s'achemine vers la fin du roman, qui ne coïncide pas forcément avec la fin de l'histoire.

Nous ne pouvons nous empêcher, lorsque nous travaillons sur la temporalité romanesque de faire référence au temps physique, celui de notre vécu afin d'identifier « temporellement » les événements racontés par l'histoire. Le temps étant une création de l'auteur, les choses s'avèrent souvent assez complexes.

---

[1] G. Genette, Figures III, Seuil 1972, p. 72
[2] Idem, p. 79

1.1.1. Une chronologie floue

Chez Nathalie Sarraute, l'étude du temps n'est pas simple du fait qu'il n'y a pratiquement pas de temporalité référentielle.

Dans Portrait d'un inconnu, la première indication temporelle nous est donnée à la page 32 : « *Tous les ans au printemps ...* » et nous pouvons en déduire que l'histoire débute à la fin du mois de Mars. Il est beaucoup plus difficile de savoir à quelle époque elle prend fin. Le récit est avare en indications temporelles et nous n'en relevons que quelques-unes : « *un dimanche après-midi* » (p. 124), « *un après-midi d'été* » (p. 146), « *le samedi quand il va le rejoindre au restaurant, ce vieux Jérôme* » (p. 161), « *Oh, la, la, mais j'ai rendez-vous en bas à cinq heures moins le quart* » (p. 194). A la fin du roman, le Père se plaint au narrateur : « *Le temps passe ... on ne sait comment ... Le temps passe trop vite.* » (p. 209). Le lecteur, tout comme le Père, a du mal à s'y retrouver, même si le récit dans son ensemble est chronologique.

Dans Le planétarium, la romancière réserve le même traitement aux données temporelles; la temporalité référentielle de l'histoire narrée est absente.

Les événements se passent sur une période de quelques mois, six ou sept semble-t-il. En effet, à la page 76, l'hiver s'installe et Alain questionne le garçon de café : « *(...) ce qu'il chauffe, votre poêle, dites-moi ... Qu'est-ce que c'est que cette marque? (...)* »; vers la fin du roman, à la page 233, le printemps a remplacé l'hiver et, un professeur rencontré par Alain s'étonne de l'avancée de son travail universitaire : « *Ah, déjà? Elle sera finie pour mai prochain?* »

Nous n'avons que quelques indications temporelles très précises, et deux d'entre elles méritent une analyse attentive. La première concerne l'heure à laquelle la tante Berthe dérange Alain en pleine nuit : « *(...) j'entends sonner le téléphone ... je regarde ma montre : onze heures ...* » (p. 25), et la deuxième nous indique la durée de son entretien avec Germaine Lemaire : « *deux heures* » (p. 93). Si ces deux moments sont extirpés de ce temps qui « *se tient presque*

immobile » (p. 75), ce n'est pas en vain. Alain, à l'appel de sa tante obtempère et saute dans un taxi pour la rejoindre; une fois chez elle, il consent avec humilité à « courber la tête » pour examiner la porte et les traces de clous laissées par la plaque de propreté enlevée. Cet empressement à se rendre en pleine nuit auprès de sa tante ne doit pas être perçu comme une réaction de philanthrope, mais il s'agit plutôt pour le neveu de s'attirer les bonnes grâces de Berthe en ménageant sa susceptibilité : le temps de la brutalité courtoise viendra plus tard.

La seconde indication insiste sur la longueur de l'entretien accordé par l'écrivain à Alain. Gisèle fait remarquer à son mari, en manque d'assurance, l'importance de ces deux heures de discussion : « *Quand je pense dans quel état serait n'importe quel garçon de ton âge, n'importe qui (...) qu'elle recevrait ainsi, avec qui elle resterait à parler deux heures (...)* »[1].

Malheureusement, les paroles de Gisèle n'ont pas l'effet escompté car pour Alain, il ne fait pas figure d'exception, Germaine Lemaire, étant réputée pour laisser : « *(...) venir à elle n'importe qui, gaspillant pour ces pygmées son temps précieux, fructueux ...* »[2].

Ces moments-clés font partie des temps forts de l'histoire et lorsqu'ils sont repris par le récit, la précision temporelle disparaît; il est vérifié dans la suite du texte qu'Alain saisira d'autres opportunités pour amadouer sa tante, et qu'il passera souvent d'un état d'euphorie au désespoir le plus sombre, mais tout ceci sera noyé dans une sorte « d'atemporalité ».

Cette caractéristique des récits sarrautiens sera également à exploiter quand nous aborderons l'étude des personnages, car le réflexe d'Alain surveillant l'heure avant le rendez-vous avec son égérie (« *Mais le temps, tout à coup ... mais quelle heure est-il donc? (...) - le temps, oublié, délivré, a fait un bond ...* » p. 76) est exceptionnel. Aucun protagoniste dans ces romans ne donne

---

[1] Le planétarium, p. 93
[2] Ibid., p. 131

l'impression d'être astreint à des horaires fixes. A quoi est-ce dû? Comment interpréter ce détachement apparent?

Dans Habel de Mohammed Dib, dès la page 20, Habel apprend la mort du Vieux par un article paru dans le journal qu'il feuillette. A partir de la page 23, « *Il se rappelle* », et le récit qui suit peut-être considéré comme une grande analepse; le héros ne reprend ses esprits qu'à la page 179 : « *Il se rappelle. Il lisait la nouvelle dans le journal, il apprenait la mort du Vieux, à ce café, ...* ». Néanmoins dans le récit qui nous est livré, la chronologie événementielle est respectée; toutefois nous n'avons que très peu d'indices nous permettant d'évaluer la durée totale de l'histoire. Les événements se déroulent-ils sur quelques mois, un an, plus? Nous l'ignorons.

Il nous est possible jusqu'à la page 126 de reconstituer approximativement trois semaines, mais sur combien de temps, exactement, s'étale la suite du texte?

Quelques informations sont fournies par la lettre envoyée au Frère aîné car Habel lui explique : « *C'est le quatrième soir* » (p. 33), « *Sept soirs d'affilée* » (p. 55), « *C'est le dixième soir* » (p. 70). Sabine corrobore ce décompte quand elle se plaint d'avoir attendu Habel en vain : « *Dix jours que j'y suis retournée, que j'ai attendu. A ce même café.* » (p. 77). Il est ensuite annoncé qu'Habel a beaucoup de travail le Samedi (p. 92) et que le Vendredi le supermarché fonctionne en nocturne (p. 119). A partir de la page 126, le temps est difficilement maîtrisable, car Habel, qui à l'inverse des personnages sarrautiens, travaillait et avait sa vie rythmée par le respect d'un emploi du temps, décide que : « *(...) l'existence des supermarchés* » n'est plus une priorité. A présent ses journées s'organisent en fonction des heures de visite à Lily et l'immersion dans cet espace de la folie lui fait perdre la notion du temps. Il est projeté en un temps subtilisé et : « *(...) Instants, heures (...) Il ne peut pas expliquer non plus comment ils sont passés, et à quoi.* » (p. 129). « *Le soleil de juin brille à l'extérieur* » mais ce n'est pas suffisant pour qu'Habel reprenne prise sur la réalité. A partir de la page 130 et jusqu'à la page 160, il s'écoule encore une petite semaine et Habel retourne

quatre soirs de suite au carrefour de la mort; la mort sera au rendez-vous et c'est un Habel libéré qui accepte de s'enfermer avec Lily sachant très bien que : « *(...) la cure pourrait durer des années* » (p. 187). Habel affirme qu'il n'a que faire de sa raison, il aurait pu ajouter que le temps qui passe n'est pas non plus sa préoccupation majeure.

Les personnages de Tierno Monénembo dans Les crapauds-brousse ne semblent guère, eux aussi, soumis à l'angoisse du temps qui s'écoule; d'une façon générale, le récit se déroule chronologiquement et les faits les plus marquants et les plus intégrés dans la dynamique de l'action, sont racontés dans l'ordre où ils se produisent. Nous ignorons le nombre exact d'années que recouvre l'histoire racontée par le texte de Monénembo, mais ce récit nous livre une période relativement longue.

Le début du récit nous présente Diouldé plongé dans ses pensées : « *Voilà des années que le ministre commande des rapports qu'il ne relance jamais!* » (p. 12). Cette routine professionnelle sera égayée par les retrouvailles avec un ancien camarade d'école, Gnawoulata, quinze ans après l'avoir perdu de vue. Celui-ci se lance dans le récit de ses mésaventures et il ne sait plus combien de temps ont duré ses pérégrinations : « *Un an, deux ans, trois ans, ... dix ans, frère ...* » (p. 68).

Gnawoulata n'accorde pas une grande importance aux années de souffrance. Le présent lui fait oublier les périodes difficiles. Il en va de même pour Diouldé, sa mère et Râhi qui ne donnent pas l'impression d'avoir conscience du temps qui passe; il faut l'arrivée de la lettre du père de Diouldé pour que sa mère envisage de retourner au village : « *(...) il y a bientôt un an, que ta mère est là-bas* » (p. 108).

Après l'arrestation de Diouldé, la situation de Râhi qui supporte Daouda n'est pas délimitée dans le temps : « *Des jours et des jours passèrent ...* » (p. 137). Toutes ces indications temporelles restent très vagues et cette imprécision participe à la création d'un climat de lenteur et d'immobilisme.

Le détachement apparent de Nathalie Sarraute, de Mohammed Dib et de Tierno Monénembo face à la composante temporelle, est loin d'être adopté par Rachid Boudjédra et Sony Labou Tansi.

1.1.2. Une chronologie appuyée

L'escargot entêté de Rachid Boudjédra s'affiche d'emblée comme un roman où la dimension temporelle se développe dans les moindres détails; la rigueur et la minutie avec lesquelles ces derniers sont notés, ainsi que le déroulement sur six jours de l'histoire racontée, nous font parfois croire que nous sommes plongés dans la lecture d'un journal intime.

Nous savons que les faits rapportés se déroulent en plein mois de Novembre : « *En plein automne. Saison savonneuse et flavescente.* » (p. 118); les indications sur le temps sont extrêmement précises. Chaque jour, nous notons l'heure de départ de la maison et l'heure d'arrivée au bureau, les éventuelles minutes de retard à rattraper. Le héros-narrateur nous expose son emploi du temps à la minute près. Il nous détaille ses activités professionnelles : sa satisfaction d'arriver tôt au bureau, son désir d'exécuter sa tâche le mieux possible; il se reproche même de perdre du temps aux toilettes : « *Une ou deux fois, à raison de trois minutes* » (p. 66). Les heures libres et le week-end, le narrateur n'est guère plus disponible et les visites, chez sa soeur qui habite la campagne, sont prévues longtemps à l'avance; elles n'ont lieu que quatre fois par an, le premier vendredi de chaque saison (p. 44).

Cette manière d'agir avec le temps romanesque sert le projet de l'auteur; il nous fait une caricature du parfait bureaucrate, obsédé par le temps. Le temps qui passe trop vite, le temps qu'il perd dans l'autobus, provoquent des manifestations pathologiques chez le héros, et l'auteur accentue ainsi le caractère névrotique et schizophrénique de son personnage.

Comme Rachid Boudjédra, Sony Labou Tansi nous donne de nombreuses références temporelles dans L'anté-peuple.

Les cents premières pages sont très précises et calquées sur l'emploi du temps scolaire de Dadou : l'approche des grandes vacances (p. 11), la reprise en septembre (p. 21). A la page 51, le cycle se répète : « *A cause des vacances, elle ne voyait plus Dadou* » (il s'agit de Yavelde); à la même page, la patronne du Magistrat réalise que cela fait trois mois qu'elle n'a pas vu Dadou; à la page 56, une nouvelle année scolaire débute : « *Chiante, cette rentrée!* », elle a lieu le Jeudi 24 Septembre. Cette exactitude nous informe sur la date d'arrestation de Dadou; à la page 63, le révérend père Van der Weldyck s'évertue à faire copier la date correctement par ses élèves : « *Nous sommes mardi, mardi 17 novembre* »; au cours de cette même journée, Dadou et Yealdara sont appréhendés par la police et ils passent leur première nuit au commissariat. Au fil des pages, le lecteur découvre que Dadou a déjà fait quatre ans de prison (p. 81), que Yealdara a passé cinq ans au village des pêcheurs (p. 158), et que le héros partage la vie des maquisards au campement depuis deux ans (p. 180). La fin de l'histoire s'étale sur quelques mois: « *Les choses durèrent trois mois* » (p. 186) et « *Pendant des mois on fit la chasse aux fous* » (p. 189). Cette indétermination temporelle en fin de récit est sans doute souhaitée, les choses sérieuses ayant déjà eu lieu. Effectivement l'ordre chronologique des incidents est suivi et à l'intérieur de ce que nous pourrions appeler des « séquences », les faits sont scrupuleusement rapportés, le plus important d'entre eux étant le meurtre du Premier exécuté par Dadou. Le jour du crime : « *Ce dimanche-là, une grande foule était venue à la messe de Pâques* » (p. 186), mais aussi l'heure : « *Entre onze heures, l'heure du forfait, et une heure de l'après-midi (...)* » (p. 187) sont clairement indiqués.

Cette chronologie méthodique confirme le désir de Sony Labou Tansi d'ancrer les mésaventures des personnages dans un contexte spatio-temporel aux contours nets. Est-ce une façon d'authentifier les faits aux yeux du lecteur?

Quel que soit le type de chronologie, qu'elle soit floue ou appuyée, la linéarité du récit est parfois entrecoupée d'analepses ou de prolepses. Ces retours en arrière ou ces bonds dans le futur sont de véritables discordances dans le récit; cependant les perturbations engendrées par ces ruptures sont vite effacées par l'intérêt que suscitent les informations qu'elles donnent au lecteur.

1.2. L'importance des analepses et la quasi-absence des prolepses

L'analepse et la prolepse désignent respectivement le retour en arrière (ce que les cinéastes appellent le « flash-back ») et l'anticipation. Gérard Genette définit ces deux termes comme des : « *(...)* anachronies narratives (... différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit ...) »[1].

Nous aurons également recours à une citation de Gérard Genette pour éclaircir les notions de « portée » et d'« amplitude » se rapportant à l'analepse et à la prolepse. : « Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue, c'est ce que nous appellerons son amplitude »[2].

Nous utiliserons donc ces termes pour l'étude du temps mais nous ne retiendrons pas la distinction établie par Genette entre analepse mixte, interne ou externe.

---

[1] G. Genette, Figures III, Seuil, 1972, p. 79
[2] Ibid., p. 89

1.2.1. La signification des analepses

Les analepses, quelles qu'en soient la portée et l'amplitude sont présentes dans tous les récits.

- Les réminiscences

Dans les romans de Nathalie Sarraute, le récit est à dominante chronologique, et nous relevons des analepses. Certains événements sont racontés selon des points de vue divergents; nous aurions pu les assimiler à des analepses de faible portée, mais nous préférons les étudier dans la partie consacrée au narrateur et à la narration.

Dans Portrait d'un inconnu, trois analepses de grande portée mais de faible amplitude se distinguent; deux d'entre elles ont rapport à la naissance et à l'enfance de la Fille, la troisième nous dévoile un pan de l'enfance du narrateur.

Le narrateur explique qu'en présence de sa Fille, le Père revêt « le masque », et que cette habitude remonte à très loin; déjà, petite enfant, elle l'agaçait et quand il se penchait sur le berceau : « *C'est ce même visage exactement qu'il avait sûrement déjà, si invraisemblable que cela puisse paraître, lors de leur tout premier contact (...)* »[1]. L'analepse allant des pages 156, à 159 est de plus forte amplitude; elle justifie le comportement du Père présenté comme une victime; dès la naissance du bébé, il se sent agressé par ces « *marraines maléfiques* » qui : « *(...) posaient contre lui en souriant le paquet qu'elles balançaient dans leurs bras (...) elles enfonçaient en lui délicatement (...) un drain par où une partie de lui-même, sa substance allait s'écouler.* »[2]. Les sorties au parc le dimanche après-midi sont vécues similairement et il se sent obligé de sortir sa Fille sur : « (...) *l'injonction muette mais inexorable des fées.* »

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 59
[2] Ibid., p. 157

La promenade aura donc lieu mais il est hors de question que l'enfant rentre triomphante, exhibant un jouet acheté au camelot.

Ainsi le lecteur saisit-il mieux le ressentiment actuel du Père face « *aux grandes dispensatrices* » et « *aux fées protectrices* » que continue de solliciter sa Fille. Enfin, nous avons une analepse de très faible amplitude qui nous renvoie à l'enfance du narrateur. Une sensation désagréable , une sorte de malaise du personnage va servir d'amorce à la remontée dans les souvenirs, et le narrateur cherche à se rappeler à quel autre moment, il s'est trouvé dans un état identique. « *Quand l'ai-je donc éprouvé déjà, ce même sentiment déchirant de contraste entre l'indifférence satisfaite de tous ces visages étrangers et ma propre détresse, mon abandon? Je sais. C'était dans un jardin (...) J'étais tout petit, je m'étais égaré, j'avais perdu mes parents (...).* »[1].

Ces analepses ont une fonction explicative. Elles nous démontrent que la tension entre le Père et la Fille n'est pas récente; à aucun moment, il ne faiblit et ne se laisse aller, il ne sera pas dit que la sentimentalité aura raison de lui. La dernière analepse citée éclaire les liens entre le narrateur et le Père et sa Fille; il a besoin d'eux, de les suivre, de les critiquer, ils sont un peu comme une famille et il est impératif pour lui de vivre dans leur sillage.

Dans Le planétarium, nous avons aussi quelques analepses. Nous en avons une sur l'enfance de la mère de Gisèle; elle se remémore sa tendre admiration pour son père et le respect qu'elle avait pour lui : « *L'idée seulement de faire la difficile avec son père, de douter de son bon goût, d'échanger des regards! Tout ce qu'il faisait lui semblait parfait* ... »[2]. Le souvenir de ses relations avec son père alimente sa rancoeur à l'égard de Gisèle et Alain qu'elle juge exigeants car : « *(...) gâtés, pourris, se croyant tout permis, jamais satisfaits* ... »[3]. Cette analepse est explicative et légitime la vision maternelle des rapports entre parents et enfants. Une autre analepse succède à celle-ci et couvre l'enfance de Gisèle. Sa

[1] Portrait d'un inconnu, p. 194 et 195
[2] Le planétarium, p. 45
[3] Ibid., p. 45

mère, honteuse à l'avance du chantage qu'elle compte leur faire, au sujet de l'achat de la bergère, retrouve sur le visage inquiet de sa fille, des expressions qu'elle avait plus jeune : « *Tendre douceur de pétale sur l'arrondi des joues, duvet, la lèvre de sa petite fille sent encore le lait, retroussée maintenant comme autrefois, comme toujours quand elle a son air inquiet ...* »[1]. Cette évocation fugitive est suivie d'un long paragraphe où la mère de Gisèle se rappelle des qualités de sa fille : « *Tendre, douce enfant. Si facile. Si délicieuse à manier, à modeler ...* » (p. 48). Ce retour dans le passé nous livre les espoirs matrimoniaux de Gisèle, mais surtout ceux de sa mère, et élucide ainsi la déception face au choix de sa fille. En effet, Gisèle conseillée par Alain est moins influençable qu'avant, mais malgré tout, l'attachement et l'amour maternel transparaissent dans cette image.

Un autre voyage dans l'enfance de Gisèle nous est donné à lire; après une brève altercation avec sa mère, les vieilles peurs resurgissent et Gisèle se retrouve à moitié défaillante, comme cet après-midi au jardin du Luxembourg où : « *Sa mère a crié(...) La lumière s'est obscurcie (...) tout vacille de terreur, et un véhicule étrange, (...) cahote vers elles dans l'allée ...* » (p. 56). A l'époque où elle était petite fille, la peur de sa mère était communicative et sans même en connaître la raison, elle éprouvait le même sentiment; rien ou presque rien, n'a changé et sitôt que Gisèle perçoit chez sa mère la contrariété ou la tristesse, elle se sent à son tour angoissée, anxieuse.

Le chapitre 18 est composé d'une double analepse; la vieille tante Berthe fait défiler le film de sa vie et admet qu'elle n'a pas été très chanceuse. Mal mariée, elle a subi les infidélités d'Henri (p. 201-202), et à présent, il lui faut connaître l'ingratitude de son neveu Alain et la mauvaise foi de son frère Pierre. La chute est d'autant plus brutale que Berthe était pour lui une véritable mère : « *(...) c'était à elle que le pauvre amour s'adressait, à sa tatie ... (...) ce bonheur*

[1] Ibid., p. 48

qu'elle éprouvait à le gâter un peu, pauvre petit bonhomme toujours un peu triste, qui n'a pas connu la tendresse d'une mère ... »[1].

Les analepses chez Nathalie Sarraute ne sont pas toujours facilement repérables. Certaines peuvent être isolées par un blanc, mais ce n'est pas systématique; il en va de même pour le passage du présent à l'imparfait. Bien souvent les incursions dans le passé ne se signalent pas au lecteur inattentif car le verbe reste au présent, il a dans ce cas une portée généralisatrice.

A ce sujet, Françoise Câlin affirme : « Passé et présent se fondent dans une même sensation »[2], et « Le présent (...) édifie un univers extratemporel et extraspatial fait des souvenirs, sensations et rêves des Narrateurs (...) »[3].

Les analepses sur l'enfance ou le passé de certains personnages - la Fille (et par voie de conséquence le Père), le narrateur, la mère de Gisèle, Gisèle, Alain et la tante Berthe - ont pour rôle évident d'attirer l'attention sur eux, et de les désigner comme des personnages principaux.

Chez Tierno Monénembo comme chez Nathalie Sarraute, les analepses sont des réminiscences et le ton est souvent nostalgique. Diouldé évoque ses débuts au ministère avec une pointe de regret, et nous avons une analepse de forte portée mais d'amplitude très faible. En effet, à son retour de Budapest, il était encore plein de vigueur et d'engouement : « *Les premiers jours, Diouldé s'était acharné au travail, avec un enthousiasme de gamin qui a peur de ne pas bien faire et qui voudrait se faire remarquer.* »[4]. Après quelques digressions sur le milieu professionnel où évolue Diouldé, nous avons une seconde analepse de portée et d'amplitude plus importantes (p. 34 à 51). Nous remontons jusqu'à la rencontre de Diouldé et Râhi durant des vacances scolaires; à la page 34, nous apprenons : « *C'est à la faveur d'un séjour de vacances scolaires qu'il l'a rencontrée.* » Le mois d'Août annoncera donc le départ de Diouldé pour Budapest où il doit

---

[1] Ibid., p. 209 et 210
[2] Fr. Câlin, La vie retrouvée, Minard, 1976, p. 142
[3] Ibid., p. 147
[4] Les crapauds-brousse, p. 12

encore étudier deux ans, et avant la séparation, le jeune couple qui vient de se former, se laisse aller à imaginer un avenir plein de promesses. Cette analepse raconte aussi le mariage des jeunes gens et la malédiction d'Alfâ Bâkar, le père de Diouldé, contrecarré dans ses projets initiaux par cette décision prise sans le consulter. De plus, cette analepse nous éclaire sur les origines du manque d'assurance de Diouldé envers les femmes : « *(...) les conquêtes féminines n'avaient jamais été son fort. Au lycée, sa morbide réserve et son pauvre étalage vestimentaire lui avaient valu l'insupportable indifférence des lycéennes.* »[1]. Le pathétique fait son entrée après l'arrestation du héros avec l'évocation par Râhi d'un Diouldé douillet et fragile. La portée de cette analepse est très faible; Râhi s'appesantit un bref instant sur les petits maux de son mari, et ce portrait caché de Diouldé traduit toute la tendresse d'une épouse malheureuse et esseulée. (p. 132 et 136). La dernière analepse n'est qu'un « rappel »; à la fin du roman, Kandia revient sur une période difficile de la vie de Râhi pour lui faire un aveu pénible : « *Râhi, il faut que je te dise ... Tu te souviens ... une semaine après l'arrestation de Diouldé, ce pendu de Zalikolé ... celui qui n'avait plus de visage* ... »[2]. Il n'en dira pas plus sentant qu'il serait inhumain de sa part d'infliger, plus longuement à Râhi, une telle torture morale.

Le système des réminiscences est nettement plus complexe chez le narrateur de L'escargot entêté de Rachid Boudjédra. L'analepse, la plus importante à nos yeux, est celle qui nous livre un moment particulier de l'enfance du narrateur, expliquant la cause de son aversion pour les rats : « *A deux ans, ma mère me confia à une nourrice (...) Un jour d'été particulièrement chaud, elle m'enferma dans une pièce et alla aider son mari à couper le blé. Je fus attaqué par une dizaine de gros rats énervés par la chaleur (...) Je vouais une haine définitive aux rats.* »[3]. En revanche de nombreuses petites analepses émaillent le récit et Gérard Genette parle « d'analepses répétitives » ou de « rappels »; il ajoute dans

[1] Ibid., p. 42
[2] Ibid., p. 186
[3] L'escargot entêté, p. 71

Figures III : « Bien entendu ces analepses en rappel peuvent rarement atteindre des dimensions textuelles très vastes : ce sont plutôt des allusions du récit à son propre passé (...). Mais leur importance dans l'économie du récit (...) compense largement leur faible extension narrative »[1]. Le récit du narrateur est fait de ces rappels incessants qui ont tous pour fonction de redonner vie à la figure maternelle. Ces évocations fugaces - quelques phrases à chaque fois - mais qui reviennent à intervalles réguliers font plutôt l'effet d'un leitmotiv; elles donnent davantage de consistance à l'obsession du narrateur pour qui les avis émis par la mère tracent une ligne de conduite à suivre. Plusieurs rappels de ce type, assemblés les uns aux autres permettent de dresser un semblant de portrait des parents, ou encore de saisir les relations qui prévalaient entre eux d'une part, et avec leur fils d'autre part. Ces courtes analepses qui rompent régulièrement le cours du récit élucident certains points d'ombre. Enfant, le narrateur a sans doute été fragilisé par une atmosphère familiale peu saine. Sa demande affective n'est comblée qu'en partie par une mère connue pour sa fermeté, son intransigeance et son refus de la sensiblerie. La manière dont le récit est conduit atteste, s'il en était encore besoin, du déséquilibre nerveux qui s'est peu à peu installé chez le narrateur.

Le narrateur de Boudjédra admet que sa mère « *n'aimait pas la nostalgie* » (p. 85), mais pour lui comme pour les autres personnages, le passé même parsemé de moments pénibles, reste envers et contre tout synonyme de « bon vieux temps ».

- La justification de la situation présente

Dans Habel de Mohammed Dib à l'intérieur du récit allant des pages 23 à 179 nous n'avons relevé qu'une analepse de forte portée, qui fait partie de la lettre adressée au Frère aîné. Habel sent le besoin de faire revivre le passé, pour

[1] G. Genette, Figures III, Seuil, 1972, p. 95

mieux justifier l'attitude qui est la sienne actuellement à Paris. Il rappelle à son destinataire : « *Une parole comme toutes vos paroles, que vous n'adressez, n'appliquez qu'aux autres, oubliant votre personne. Car je vous revois prononçant ces mots et me revois vous écoutant avec la conviction que j'y mettais encore, croyant que vous saviez de quoi vous discouriez.* »[1].

Cette analepse insiste bien sur la séparation des frères, pas seulement physique, mais affective et spirituelle. Habel n'est plus le cadet soumis, les épreuves subies lui ont fait acquérir le statut d'adulte; il a enfin atteint « l'âge d'homme » (tant recherché par Michel Leiris) et le fait savoir haut et fort à son aîné. Pour lui, repenser à son passé revient à rouvrir la blessure, à raviver la douleur liée à la perte de son espace d'origine. Mis à part l'espace de la lettre, il ne s'y replonge donc jamais; de plus, il n'a guère le temps de prendre du recul par rapport aux événements, trop absorbé qu'il est à gérer les problèmes quotidiens.

Le héros de Sony Labou Tansi submergé par des préoccupations devenues habituelles vu leur répétition, se retrouve dans la même situation qu'Habel. Les péripéties l'emportent dans un véritable tourbillon et ne lui laissent pas le temps nécessaire à la réflexion. Pourtant certaines pauses sont concédées à Dadou, comme cette fameuse nuit aux côtés de Yealdara, où ils attendent l'heure propice pour passer la frontière. Tout comme pour Habel, l'espace d'une lettre, déjà ancienne, sera une occasion de renouer avec son passé; pendant cette courte pause, il relit une missive écrite par Râhi à l'époque où des dissensions au sein de leur couple les avaient opposés. Râhi était retournée chez sa mère et malgré cette séparation, elle lui réaffirmait la force de ses sentiments : « *Tu ne comprendras pas tous ces mots. A moins de les lire toute la vie. En fait, c'est des mots de sang. Des mots forts ... Mots-coeurs (...) je t'aime. Cette chose compte plus que ma vie.* »[2].

---

[1] Habel, p. 174 et 175
[2] L'anté-peuple, p. 112

La lettre ranime la honte et la souffrance de Dadou face à la trahison de Lola, épouse infidèle. Elle ranime en même temps le bonheur qu'ils ont partagé; il réalise, les années aidant, que : « *(...) les grandes amours traversent le pont des réalités* » (p. 113), et il ne veut conserver de ces périodes que les bons moments.

Les autres analepses ne sont pas de la nature de celle-là; elles sont purement informatives. Ainsi, le récit analeptique est réduit à sa plus simple expression, en trois-quatre lignes, tout est dit : « *Et Dadou commença à raconter à Yealdara ce que les ordres avaient voulu. Le village. Henri, les autres. Les temps durs. La natte de fou.* »[1]. Quelques pages plus loin, le chef des maquisards regarde Dadou en souriant et se demande si oui ou non, il a eu raison de sauver cet homme : « *C'était, à sa pensée, la plus grosse épave : ça ne savait même pas d'où ça venait. On avait ramassé ça dans un tas de morts que les bérets étaient venus jeter au cimetière. Et comme ça respirait encore, on avait donner l'ordre de ramasser.* »[2]. Puis, Dadou insiste pour se voir confier une mission d'importance; dénigré et méprisé par ses camarades, il justifie son insistance auprès du chef de camp, et il : « *(...) raconta son histoire au chef, depuis ce temps où il était Dadou, puis citoyen Dadou, puis citoyen directeur, puis prisonnier - il raconta sa venue sur cette rive des choses.* »[3].

Les analepses dans ce récit interviennent ponctuellement; le récit analeptique est rapporté indirectement et met les personnages au courant de faits qui ont pu se passer en leur absence, et dont ils doivent avoir connaissance.

1.2.2. L'absence de véritables prolepses

Autant nous avions signalé en débutant l'étude des analepses qu'elles étaient présentes dans tous les récits du corpus choisi, autant le procédé proleptique brille par son absence. Gérard Genette précise d'ailleurs dans Figures

[1] Ibid., p. 179
[2] Ibid., p. 180
[3] Ibid., p. 184

III que : « L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse (...). »[1]. Nous n'avons que deux romans dans lesquels nous avons relevé des anticipations : Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute et L'anté-peuple de Sony Labou Tansi.

Dans le roman sarrautien précité, Louis Dumontet, le fiancé de la Fille, expose ses projets à son futur beau-père. Propriétaire d'un terrain dans le Midi, il a passé un accord avec le métayer et il explique : « *Je lui abandonne tous les produits pendant les trois premières années (...). Dans trois ans, nous partagerons.* »[2]. Continuant sur sa lancée, il rêve déjà à de futures récoltes de fruits : « *Avec de bons plants, sur des terrains comme ça, d'ici six ou sept ans* ... »[3]. Ces prolepses situées à la fin du texte ménagent une ouverture. Pour la Fille, associée aux projets de Dumontet, c'est la découverte d'un univers à l'opposé de celui dans lequel elle était enfermée avec son Père. L'espoir est donc vivace et le libérateur tant attendu a les traits, le visage de Dumontet.

C'est encore d'espoir dont il est question dans les propos du vieil Amando. Dans le roman de S. Labou Tansi, les personnages sont poursuivis par le malheur; ces fuyards transitent souvent par le village des pêcheurs, en bord du fleuve, et les villageois sont mis au courant des exactions citadines. A Yealdara qui préfère adopter « la politique de l'autruche », Amando tient un discours volontairement optimiste : « *Dans dix ou vingt ans, vous savez, nos enfants haïront le béret comme nous avons haï le colon. Et commencera la nouvelle décolonisation. La plus importante, la première révolution : le béret contre le coeur et le cerveau (...) La haine sera passée (...) On aura alors (...) nos nous-mêmes.* »[4].

Ces deux projections dans le temps mettent en évidence la foi des personnages en l'avenir. L'emploi du futur simple de l'indicatif dans ces

---

[1] G. Genette, op. cit., p. 105
[2] Portrait d'un inconnu, p. 205
[3] Ibid., p. 206
[4] L'anté-peuple, p. 156

passages marquent la confiance et la certitude de Louis Dumontet et d'Amando en des lendemains meilleurs.

L'absence de prolepses significatives dans les autres romans du corpus est parlante. Alain, Gisèle, Habel, le fonctionnaire algérois, Râhi et sa troupe sont tous prisonniers du présent. Leur objectif premier n'est pas de se transposer dans un avenir fluctuant, mais bien au contraire d'assurer leur prise sur chaque jour qui passe.

Pour Alain et Gisèle, le moment vécu est prépondérant sur celui à vivre. Le présent est le temps de la réalisation immédiate et ils mettent tout en oeuvre pour jouir - dans ce présent - des biens acquis. Que penser de cette frénésie? Les héros sarrautiens, dans leur quête de possession d'objets trahissent-ils leur peur du temps? Pour les autres personnages, c'est-à-dire Habel, le fonctionnaire, Diouldé, Râhi et leurs amis, penser le présent en terme de profit est un luxe qu'ils ne peuvent s'offrir. Habel vit au jour le jour, il ignore de quoi demain sera fait et les repères temporels deviennent flous. Cela est loin d'être le cas pour le bureaucrate besogneux qui s'accroche à ces repères comme à des bouées de sauvetage; toute son attention est focalisée sur le travail habituel, ne lui laissant que peu d'énergie pour se projeter dans le futur. Enfin, Diouldé d'abord, puis Râhi et son groupe d'amis ne savent pas combien de temps il leur reste à vivre et élaborer des projets relèverait de l'utopie la plus folle. « A chaque jour suffit sa peine » pourrait être leur devise, car lorsqu'à la fin de la journée, ils sont sains et saufs, ils ont le sentiment d'avoir accompli leur devoir. Pour eux, vivre dans le futur est une gageure alors que survivre dans le présent est une réelle victoire.

L'organisation du temps dans un roman est totalement artificielle, puisque l'auteur joue avec l'ordre des événements de l'histoire et le temps du récit, et qu'en fonction des romans, cette organisation diffère. Cependant, elle ne saurait rendre compte à elle seule de la composante temporelle car la vitesse narrative participe aussi à son élaboration; nous nous proposons donc de l'étudier à présent.

2. La vitesse narrative

Avant d'entrer dans l'étude proprement dite de la vitesse narrative, nous en donnerons une définition : « On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (...) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte mesurée en lignes et en pages. »[1]. Pour étudier la vitesse narrative, nous serons obligés de prendre en compte la durée des événements et le rythme du récit.

2.1. La durée des événements

2.1.1. Une durée sans importance

Dans les romans de Nathalie Sarraute, de Mohammed Dib et de Tierno Monénembo, les indications de durée ne sont pas très nombreuses. Nous l'avions déjà signalé dans notre partie sur l'organisation temporelle, il faut s'en tenir à des approximations.

Dans Portrait d'un inconnu, nous avons vu que l'histoire se déroule en quelques mois. Au sein du texte, nous n'avons aucune indication sur la durée réelle des événements qui semble sans importance pour l'auteur. La durée des faits racontés est une durée subjective vécue par les personnages.

Dans Le planétarium, l'histoire s'étale approximativement sur sept mois. Mais quelle est la durée effective des faits retenus par le récit? Nous n'en sommes pas informés la plupart du temps, sauf pour un épisode hors du commun,

[1] G. Genette, Figures III, Seuil, 1972, p. 123

celui de la visite d'Alain à Germaine Lemaire : l'entretien a duré deux heures. La mesure de cette parcelle de temps notifie la gravité du moment.

Dans Habel, la durée des faits n'est mentionnée qu'au début de l'histoire, le lecteur suit le héros à la trace pendant des jours, puis la suite est beaucoup plus évasive. Cette impression de flottement généralisé se dégage pareillement des Crapauds-brousse malgré quelques repères. Pendant la captivité de Diouldé, le mardi devient pour Râhi : « *(...) son seul moment de plaisir (...) une véritable partie d'amour* » (p. 137), car elle prépare le repas de son époux que Daouda se charge de lui faire parvenir. Sans nouvelles véritables de Diouldé - car elle n'accorde que peu de foi aux dires de Daouda - elle rôde pendant près de deux semaines aux alentours du camp. A la fin du roman, nous sommes informés de la durée de l'incarcération de Diouldé puisque Kandia apprend à Râhi qu'il a été pendu une semaine après son arrestation. (p. 186). En revanche, quelques questions restent sans réponses. Depuis combien de temps Diouldé est-il rentré dans son pays? Quelle est la durée de la fuite à travers la forêt? Avant ce départ, combien de jours Râhi a-t-elle enduré la présence de Daouda ...? Nous ne serons pas fixés.

2.1.2. Une durée mesurable

L'escargot entêté de par sa présentation met des bornes à la durée de l'histoire. En effet, le découpage en chapitres n'autorise aucune hésitation, et du début à la fin du roman, six jours de la vie du narrateur nous sont racontés.

Dans L'anté-peuple, même si le découpage temporel ne fait pas l'objet d'un compte rendu aussi précis, les incidents ont une durée d'une dizaine d'années. Nous ne reviendrons pas sur le décompte de ces années que nous avons déjà donné dans la partie sur la chronologie.

Le choix d'inscrire les faits dans une durée déterminée ou non, trahit certaines conceptions des romanciers. Pour Nathalie Sarraute, Mohammed Dib et

Tierno Monénembo, le temps que vont durer les événements n'est pas décisif; en revanche, la manière dont vont réagir les personnages face aux situations rencontrées, est fondamentale. Pour eux, la question est plus de savoir si Alain, Gisèle, Habel, Diouldé, Râhi, Kandia sauront éviter les pièges tendus, et surtout dans quel état d'esprit ils aborderont la vie après avoir surmonté les caps difficiles de leur existence? Rachid Boudjédra et Sony Labou Tansi partagent ce même avis : les comportements et attitudes des personnages, leurs réflexes sont importants, mais ces auteurs veulent prouver qu'ils sont avant tout fonction de la durée de ces situations. Pour le narrateur algérien le contrecoup d'une enfance dominée par une mère figée dans ses principes, c'est la névrose de l'adulte avec toutes les déviations que nous lui connaissons. Dadou, lui aussi, est une victime du temps; il ne serait sans doute pas devenu un meurtrier s'il n'avait pas subi si longtemps les mauvais coups du sort.

Toutefois, que le narrateur cherche à nous faire entrer dans une durée qui ne se compte pas ou au contraire dans une durée nettement mesurée, cela ne suffit pas au lecteur pour apprécier la vitesse du récit. L'étude de la durée est un élément qui sert de repère, certes, mais la vitesse narrative est aussi fonction du rythme du récit.

2.2. Le rythme du récit

Le récit organise le temps et provoque des effets de rythme c'est-à-dire des effets de ralentissement et/ou d'accélération. Le récit est lent lorsque peu d'événements sont racontés en de nombreuses pages, et il est rapide quand de multiples faits sont condensés en quelques pages ou quelques lignes.

2.2.1. Des récits lents

Chez Nathalie Sarraute, la vitesse narrative n'est pas facilement définissable du fait que nous n'avons aucun repère temporel précis. Dans Portrait d'un inconnu, si nous établissons une moyenne, nous obtenons trente pages pour un mois, ce qui représente à peu près une page par jour; mais ce calcul ne mène pas bien loin. Le récit a un rythme très lent, car le moindre fait est raconté avec minutie grâce à une accumulation de synonymes ou d'expressions semblables. Nous citerons par exemple l'incident de la barre de savon; le Père est convaincu que sa Fille lui a volé un morceau de savon et ce qui n'était au début qu'un doute devient vite une idée fixe. Etre hypersensible, il se met aussitôt à ressasser tout ce qu'il a déjà enduré et se trouve maints motifs de contrariété; immédiatement, sa pensée : « *Comme la boule de billard japonais (...) se met maintenant à tourner inlassablement sans pouvoir s'échapper*. » (p. 121). Cette comparaison entre la pensée et la petite boule de billard est reprise quatre fois de la page 121 à la page 123. Ce genre de procédé est très répandu dans le roman et le récit s'enlise dans des considérations d'ordre psychologique pour recréer à merveille la lourdeur du monde du Vieux et de sa Fille.

Si nous procédons pour Le planétarium comme pour le roman précédent, nous obtenons une moyenne de même ordre : un peu plus d'une page pour un jour. Les remarques faites ci-dessus au sujet du rythme sont valables pour ce roman-ci également. Chaque événement est rapporté en détail, puis bien souvent, repris partiellement ou entièrement dans les pages suivantes avec des variations de point de vue. Gérard Genette consacre un long paragraphe, dans le chapitre « Fréquence » à ce qu'il appelle le récit répétitif : « (...) où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements. »[1]. A la page 215, par exemple, le chapitre 19 est une reprise des faits rencontrés dans le chapitre 18 (p. 199), avec une variation de points de vue. Au chapitre 18, la tante Berthe

[1] Ibid., p. 147

rapporte à son frère Pierre le comportement d'Alain qui cherche à la déposséder de son appartement; scandalisée par cette conduite, elle n'hésite pas à employer des termes forts pour parler de son neveu : « *Alain a été odieux (...) le petit s'est conduit comme un voyou (...) c'est un petit vaurien.* »[1]. Berthe est encore sous le coup du choc dû aux menaces d'Alain et elle en veut à son frère de ne pas saisir la gravité du moment. En effet, pour Pierre il n'est pas question de dramatiser les faits; l'audace d'Alain, loin d'être critiquée, le remplit de fierté : « *(...) il se rengorge, il rit d'un rire fat : « Ah, sacré Alain, va, qu'est-ce qu'il a encore fait? » (...) Mais c'est une plaisanterie, voyons ...* »[2]. Cet exemple (il en existe beaucoup d'autres, mais nous ne saurions tous les citer) est caractéristique de la pratique de Nathalie Sarraute, et les nombreuses reprises alourdissent et ralentissent la vitesse du récit; celui-ci est alors très lent et rend parfaitement compte des multiples contradictions qui habitent les personnages.

L'escargot entêté de Rachid Boudjédra est sans aucun doute le plus lent des récits étudiés. La vitesse narrative est définie très clairement : le texte raconte six jours en 149 pages ce qui représente une moyenne de vingt pages pour un jour. Le rythme du récit nous renvoie donc à la lenteur de l'escargot car il recouvre les moindres faits et gestes notés par le héros.

Même si, comme le démontre Gérard Genette dans Figure III : « Le récit isochrone (...) un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements (...) n'existe pas » (p. 123), il faut bien admettre que le rythme du récit de ce roman ne varie guère du début à la fin, ce qui produit une impression de monotonie. Chaque chapitre, donc chaque journée racontée est une alternance de récit d'événements et de commentaires et réflexions du narrateur. Cette uniformité et cette régularité de la vitesse narrative recrée l'impression qui émane de l'univers du fonctionnaire consciencieux. Très organisé, aussi bien au bureau qu'à la

[1] Le planétarium, p. 204 et 205
[2] Ibid., p. 217 et 218

maison, il essaie de ne jamais être pris de vitesse par le temps et sa montre et son calendrier sont les éléments constitutifs de son décor.

2.2.2. Des récits à rythme variable

Parler de « récits à rythme variable » peut apparaître comme une redondance à partir du moment où l'on pose que le récit isochrone n'existe pas. Toutefois, sans remettre en cause les théories de Gérard Genette - car tout récit enregistre obligatoirement des variations - nous tenons à préciser que lorsque nous opposons les récits lents aux récits à rythme variable, nous opposons avant tout des effets de réception : à savoir, comment la vitesse narrative est perçue globalement par le lecteur. Il nous semble indéniable que malgré les effets de rythme inhérents à chaque récit, les récits sarrautiens et celui de Rachid Boudjédra sont moins nuancés que les autres.

Dans Habel, la vitesse narrative est nettement décelable dans les soixante-dix premières pages. En effet, le récit est très marqué temporellement, et à la page 77, Sabine attend depuis dix jours. Une durée de dix jours nous est rapportée sur une cinquantaine de pages; le récit démarre donc très lentement et semble vouloir insister sur ces événements capitaux par rapport à l'ensemble de l'action dans le roman. Pendant ces dix jours, Habel retourne chaque soir sur les lieux de l'accident raté exprimant par là-même son désir de mourir. La suite du récit est de rythme très variable. Les moments passés auprès de Lily sont dilués dans une atemporalité spécifique à l'espace de l'asile et de la folie. A l'opposé, le décompte des jours qui passent est repris après la rencontre avec le Vieux (ou la Dame de la Merci) et le rythme s'accélère. Le compte à rebours semble avoir commencé, et Habel, qui a de plus en plus de mal à se supporter après les rendez-vous avec le Vieux, accomplit un meurtre symbolique en plein délire onirique. Mohammed Dib imprime un rythme à son récit en fonction des événements qu'il juge essentiels et sur lesquels il souhaite s'attarder. La lenteur narrative du début

communique au lecteur l'ambiance morbide dans laquelle se complaît Habel, et l'accélération du récit après l'intrusion d'Eric Merrain dans la vie du héros produit un effet de dramatisation et prépare le lecteur à une issue fatale.

Chez Tierno Monénembo, la vitesse narrative ne se définit pas facilement faute de repères temporels précis. Le récit, comme celui d'Habel, démarre très lentement; cette lenteur est à imputer aux nombreuses pauses qui sont des passages non narratifs, des moments de pure description pendant lesquels il ne se passe rien. Ces descriptions visent à nous présenter les lieux, et plus particulièrement la ville, mais également les personnages et la vie facile et frivole qui semble être la leur. Nous avons déjà spécifié que la durée des faits n'était pas établie, mais malgré tout, il est tout à fait possible de noter le changement de rythme au cours du récit. La première moitié du texte (jusqu'à la page 95) met en scène Diouldé, Râhi et plusieurs autres jeunes couples, tous plus ou moins amis de longue date; ils ont l'habitude de se recevoir les uns, les autres et le récit se déploie au rythme des fêtes, communiquant au lecteur l'atmosphère de lascivité qui y règne. La deuxième moitié du texte possède un rythme sensiblement plus accéléré que les premières pages, et à partir du chapitre 7 (il y en a 14 en tout), les événements se précipitent. Diouldé est de plus en plus sollicité par Gnawoulata et va mettre le doigt dans un engrenage qui le broiera; Râhi, abattue et même prostrée, à cause de la disparition de son mari, supporte Daouda jusqu'au jour où elle croise le chemin de Kandia qui saura lui redonner goût à la vie. L'accélération du récit est aussi due aux ellipses qui : « (...) représentent une part du texte pratiquement nulle »[1]. Par exemple, le récit ne nous livre pas le quotidien de Diouldé pendant son incarcération au Tombeau; nous savons seulement qu'il fut arrêté « *par une nuit sans lune* » (p. 121). Les visites au camp de détention étant interdites, Râhi est torturée par le doute : « *Là-bas, comment dormait-il? Comment mangeait-il? Avait-il des couvertures, lui, si frileux, qui tremblait et se collait à elle par vingt degrés? Lui donnait-on des laxatifs pour*

[1] G. Genette, op. cit., p. 141

combattre sa constipation chronique? Peut-être n'y avait-il pas de médecin là-bas, pas de nourriture, pas de couverture? Et si on le battait? Si on le torturait? (...) »[1].

Cette « ellipse indéterminée » (Genette) n'insiste pas sur la durée de l'absence de Diouldé mais bien plus sur les angoisses que provoque cette absence chez l'épouse.

Certains événements - comme l'enfermement - n'ont pas de valeur intrinsèque, mais ils sont primordiaux car ils déterminent une redynamisation de l'action des autres personnages, et surtout de celle de Râhi. Cette accélération finale favorise l'installation d'un état d'anxiété chez le lecteur qui pressent l'imminence de la chute.

2.2.3. Un récit rapide

Le récit de L'anté-peuple de Sony Labou Tansi est le seul que nous classons dans cette catégorie; en effet, un peu plus de dix ans de la vie des personnages sont racontés en 189 pages. Cette rapidité de la vitesse narrative est créée par la présence d'ellipses, mais à l'inverse des « ellipses indéterminées » des Crapauds-brousse, celles-ci sont clairement déterminées. Le narrateur nous avertit qu'il passe sous silence les trois mois de vacances scolaires (p. 56), les années de prison de Dadou (« *le grand corps qui avait bu quatre ans de prison se plia en deux* ... » p. 81) ou encore les années passées au village des pêcheurs (« *Cinq ans étaient passés comme de l'eau* » p. 158). Ces ellipses permettent de donner du relief aux événements essentiels au développement de l'intrigue, sans négliger pour autant certaines étapes cruciales du parcours des personnages. Le rythme du récit crée le sentiment d'impuissance qui habite les hommes face à la masse des

[1] Les crapauds-brousse, p. 132

aventures qui les écrase et les submerge, sans leur laisser le temps de réagir. Ils semblent soumis à « un ordre invisible, un rouleau compresseur »[1].

La durée et le rythme du récit sont deux paramètres de la vitesse narrative, le paramètre étant « un élément important dont la connaissance explicite les caractéristiques essentielles d'un ensemble ... »[2].

*

Les romans de Nathalie Sarraute et de Rachid Boudjédra proposent tous les deux des récits lents. Chez la romancière française, les indications sur le temps, sont facilement repérables vu leur rareté; l'absence de référent et la nature répétitive du récit le ralentissent. Chez Rachid Boudjédra, le récit n'est pas réellement répétitif (au sens où nous l'avons employé pour le récit sarrautien), mais les journées se succèdent égales à elles-mêmes, aucun imprévu n'en déréglant le cours, et le rythme produit est aussi très lent. Le lecteur face à de tels textes est d'abord désorienté mais s'il arrive à canaliser son attention, il finira par découvrir ce que Roland Barthes nomme si joliment « le plaisir du texte ».

Mohammed Dib et Tierno Monénembo optent quant à eux pour un compromis : ils mettent le lecteur sur la voie dans les premières pages du récit pour l'abandonner à lui-même par la suite. Ce temps décroché, cet effacement temporel pourrait s'interpréter comme un procédé visant à signaler l'intérêt des autres composantes textuelles telles que l'intrigue ou les personnages.

Le récit de L'anté-peuple est mené à un rythme trépidant et l'écrivain congolais tient à lui donner un référent temporel rigoureux, tout comme pour l'espace. Le lecteur se sent accompagné et peut même éprouver du contentement à vivre au jour le jour aux côtés des protagonistes, à partager leurs péripéties; il

---

[1] R. Irie-Bi, op. cit., p. 46
[2] Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 1988

ne se rend pas compte, la majeure partie du temps, qu'il est victime de « l'effet de réel ».

« Le texte en jouant avec la temporalité produit « des effets de sens » qui contribuent à former une vision du monde »[1]. Finalement l'étude du fonctionnement du temps romanesque prouve qu'il n'est que construit et fabriqué par l'auteur en fonction de ses desseins.

*

Les romanciers, semble-t-il, s'accordent beaucoup plus de liberté dans le traitement de la composante temporelle que dans celui de l'espace. En effet, l'espace se concrétise à travers les lieux et les personnages romanesques vivent obligatoirement quelque part (l'action du roman est toujours plus ou moins localisée), alors que le temps n'est pas palpable et cette immatérialité est source de richesse. Les auteurs le savent qui en usent et en abusent à volonté. Nous voudrions pour finir citer Jacques Madelain qui écrit dans L'errance et l'itinéraire : « Le propre du nomadisme est de ne pas avoir de finalité spatiale et temporelle, si ce n'est celle de la mort, aussi il ne faut pas attendre de l'écriture migratoire des romans maghrébins de langue française qu'elle dessine un réseau qui nous conduirait d'un point initial à un point d'arrivée. »[2]. Nous estimons que cette définition ne peut pas s'appliquer uniquement aux textes maghrébins, et en l'occurrence les romans du corpus étudié y répondent. Les auteurs, quelle que soit leur origine ethnique, nous donnent à lire des épisodes, et les personnages sont saisis à des moments de cruciaux de leur existence.

Le roman de Rachid Boudjédra, L'escargot entêté retient tout particulièrement notre attention. Nous considérons qu'il se démarque des autres textes car visiblement son personnage est en perpétuel état de crise. Certes le

---

[1] M. Borgomano, Lectures de « L'appel des arènes » d'Aminata Sow Fall, NEA, 1984, p. 35
[2] J. Madelain, op. cit., p. 167

« journal » du narrateur ne raconte que six jours de son existence, mais il est loisible au lecteur d'imaginer comment a vécu cet homme et ce qui l'attend. Pour nous, ce texte paru en 1977 à une résonance toute particulière. Ce narrateur algérois et algérien vit comme un véritable rat; son confinement spatial et sa manie de noter les moindres moments de sa destinée font penser aux derniers jours d'un condamné à mort. Ne peut-il être vu comme une figure prophétique? N'annonce-t-il pas « l'enfermement » imposé aujourd'hui à ses compatriotes?

Bien entendu, cette interprétation est une vue de l'esprit et ne saurait réduire le roman de Rachid Boudjédra à cette seule signification.

Au terme de notre première partie, il s'avère que l'espace et le temps sont porteurs de sens au même titre que les autres éléments des structures romanesques c'est à dire les titres, les préfaces, les dédicaces, les chapitres, les références intertextuelles, la typographie.

Cependant la structure d'un roman - si bien bâtie soit-elle - ne peut faire un livre à elle seule, et les problèmes de l'écriture rencontrés par les romanciers ne sauraient être passés sous silence. Nous les étudierons donc dans la deuxième partie de notre travail en nous intéressant successivement aux personnages, à la situation du narrateur et enfin au style proprement dit.

DEUXIEME PARTIE

LES PROBLEMES DE L'ECRITURE

CHAPITRE I

LES PERSONNAGES

Depuis plusieurs années déjà, la notion de personnages est remise en cause par un certain nombre de romanciers. Le personnage dit « traditionnel » cède la place à un personnage de roman qui : « (...) naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui »[1]. Le personnage de roman est donc un être de papier, il n'est fait que de mots et est entièrement contenu dans le texte. Néanmoins ceux qui donnent naissance à ce personnage sont avant tout des êtres humains et ils ne peuvent nier l'influence de leur milieu sur leur production. Les personnages romanesques, pour la plupart, ont été inspirés à l'auteur par son vécu et ont une individualité propre.

Notre chapitre sur les personnages s'articulera autour de trois points. Nous commencerons par faire un relevé des personnages en les regroupant par sexe et classe d'âge; nous retiendrons aussi dans cette partie intitulée « Typologie des personnages », les indications textuelles nous renseignant sur leur aspect physique.

Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons aux différents groupes sociaux, mis en présence dans les textes, et enfin nous terminerons ce chapitre en analysant les relations que les personnages entretiennent les uns avec les autres.

---

[1] R. Wellek et A. Warren, La théorie littéraire, Seuil, p. 208

I. TYPOLOGIE DES PERSONNAGES

Il nous apparaît essentiel, comme nous l'avons dit ci-dessus, de débuter par une sorte de recensement des personnages; nous n'en donnerons pas une liste exhaustive, mais nous retiendrons ceux qui participent activement à l'action. Certains personnages secondaires ne seront pas mentionnés dans cette partie mais ils feront l'objet d'une étude lorsque nous aborderons les groupes sociaux. En ce qui concerne le relevé, la différenciation sexuelle s'opère d'elle-même. En revanche, la classification par tranche d'âge, à cause de nuances d'ordre culturel semble plus délicate. Celles (le problème se pose surtout pour les femmes) que certains considèrent comme des femmes jeunes peuvent être vues par d'autres comme ayant déjà rejoint une autre classe d'âge.

1. Visages de femmes

1.1. Les jeunes femmes et les femmes jeunes

A première vue, ces expressions sont semblables et ce qui pourrait être pris pour un jeu de mots n'en est pas un, car les connotations attachées à ces mots nous autorisent un emploi différencié.

1.1.1 Les jeunes femmes

Nous faisons entrer dans cette catégorie des jeunes filles qui prouvent par leur comportement qu'elles ne sont plus des enfants mais déjà des femmes.

Dans le roman de Mohammed Dib, Lily est le grand amour d'Habel. Quel âge a-t-elle? Nous l'ignorons. Mais sa jeunesse est suggérée par les indications que le texte nous fournit sur son physique. Elle a un teint d'une blancheur de lait

et il est impossible de localiser le miracle de sa beauté : « *(...) Si c'est dans les jambes qui montent après les genoux lumineux, s'attacher à l'arc des hanches (...) ou dans ces hanches elles-mêmes; si c'est dans leur cambrure calculée pour abriter la toison du soleil le plus blond, le plus frisé, le plus secret (...); si c'est dans la paire de chardonnerets se rengorgeant sur son buste, au repos (...) ou dans la nuque drapée de cheveux couleur d'automne (...); si c'est dans ces yeux qui portent nostalgiquement le bleu [du ciel] et en font une lumière verte* »[1]. Nous n'aurons pas d'autre portrait d'elle, mais à maintes reprises, son regard est évoqué : changeant et déconcertant, il exprime ses angoisses, il est pour Habel une porte ouverte sur le monde intérieur de Lily habité par la folie.

Sabine est l'autre jeune femme de ce roman; aussi belle que Lily mais différente, elle est la maîtresse d'Habel et a une forte emprise sur lui. Elle a vingt ans et est d'une fascinante beauté. Elle a des dents d'une : « *(...) blancheur carnassière* » (p. 81) et « *Elle est belle, Sabine. Très belle (...) Sabine est belle comme une Orientale. Une fille de ces pays avec la maturité qu'elles ont. Elle a aussi leurs hanches (...) Partant d'une taille assez exiguë, assez étroite (...) des hanches avant de se séparer, s'allonger, se couler en cuisses et atteindre les joyeuses pommettes des genoux, des hanches que ses propres cheveux habillent (...) ces cheveux exubérants, diluviens et bleus à force d'être noirs, du même noir-bleu, lustré, que le noir de ses iris (...)* »[2].

Tout comme pour Lily, le portrait de Sabine est donné en trois traits distinctifs : le regard, la chevelure et les hanches. Sabine possède un regard inquisiteur qui fouille le tréfonds des êtres, mettant parfois Habel mal à l'aise car il craint d'être découvert par ces yeux qui : « *(...) veillent, ces yeux ce rêve de houille, cette sombre forêt* » (p. 90). L'insistance sur la silhouette de Sabine, principalement sur la largeur de ces hanches, met en évidence la sensualité qui émane de la jeune femme, et du même coup, justifie l'attirance d'Habel pour elle.

---

[1] Habel, p. 94
[2] Ibid., p. 86

Une autre jeune femme du même genre que Sabine, du point de vue de la beauté renversante, fait partie des personnages du roman de Sony Labou Tansi. La première ligne de L'anté-peuple la présente comme : « *la fille aux lunettes* ».

Cette gamine à qui : « *(...) il fallait refuser (...) le titre de femme, même si elle avait les mêmes odeurs qu'une vraie femme. Les odeurs profondes d'une femme terminée.* »[1] avertit Dadou : « *Mon oncle n'a rien fait pour qu'à dix huit ans je reste vierge* « (p. 19); cependant, malgré l'environnement qui fut le sien, elle a su conserver sa pureté. Yavelde, c'est son nom, est donc légèrement plus jeune que Sabine, mais elle possède le même corps : « *délicieux, harmonieux, subversif* » (p. 12), et le même sourire éclatant qui découvre ses dents d'« *un blanc intensif de nacre.* » (p. 13). Elle est aussi caractérisée par une abondante chevelure noire et : « *(...) un visage éblouissant (...) : menton tendre, farouche, provoquant (...) des yeux qui coupaient le souffle (...)* » (p. 24), et une poitrine aussi arrogante que celle de Lily.

Dadou fera la connaissance d'une autre jeune fille aussi belle que Yavelde, en arrivant au village des pêcheurs. Leur frappante ressemblance l'émeut mais il n'aura pas l'opportunité de la revoir et Rita restera donc un visage fugitif pour lui.

Sabine et Yavelde ne subissent pas les hommes ce qui n'est pas le cas de Salè la femme-enfant des Crapauds-brousse qui sera une victime dès son jeune âge (treize ans). Cette « *jeune femme presque une petite fille* »[2] est une proie toute choisie; obligée de vendre à manger dans la rue pour aider sa mère, elle ne repoussera pas les mains des curieux. Les hommes : « *s'inventèrent un petit jeu qui consistait à pincer les deux bourrelures qui poussaient sur la poitrine de Salè (...)* »[3]. Elle devient donc femme et objet de désir de façon précoce, et : « *(...) ce qui devait arriver arriva : une rondeur caractéristique au ventre ...* ». La maternité de Salè nous la fait placer dans ce groupe de femmes même si son très

[1] L'anté-peuple, p. 16
[2] Les crapauds-brousse, p. 153
[3] Ibid., p. 161

jeune âge la rattache encore à l'univers des enfants; elle a perdu depuis longtemps leur insouciance et leur naïveté et elle est bien plus préoccupée de savoir comment elle va nourrir son bébé.

1.1.2. Les femmes jeunes

L'âge des personnages n'est pas toujours donné, mais le lecteur arrive tout de même à l'évaluer. Nous regrouperons, ici, les femmes que nous estimons avoir entre une vingtaine et une quarantaine d'années, âge de la maturité.

Nous plaçons Gisèle Guimier, personnage sarrautien du Planétarium dans cette tranche d'âge. Elle n'est pas décrite physiquement avec beaucoup de détails. Son portrait est tout juste esquissé et c'est elle-même qui imagine ce qu'Alain observe en la dévisageant; nous avons donc un autoportrait : « *(...) elle le fait penser à un renardeau, à un petit animal des bois (...) Il regarde son nez charmant, un peu court, mais si fin, si droit (...)* »[1]. Son regard est changeant car ses yeux bleus s'assombrissent quand elle fixe son attention et ressemblent à des violettes. Lorsqu'elle tente d'avoir gain de cause (par exemple convaincre le père d'Alain d'intercéder en leur faveur auprès de sa soeur), elle n'a plus l'oeil couleur d'azur, mais celui : « *d'un oiseau de proie, d'un petit vautour, toutes serres tendues* ... »[2]. Ainsi donc, Gisèle n'est-elle pas caractérisée par un axe dominant.

Râhi n'est guère dépeinte plus longuement, cependant l'épouse de Diouldé, personnage de Tierno Monénembo, est classée d'emblée parmi les jolies femmes. Cette : « *fille au teint de mangue mûre* » (p. 42) doit faire plus d'une envieuse dans son entourage car en Afrique la clarté du teint se pose comme un indéniable critère de beauté.

---

[1] Le planétarium, p. 108
[2] Ibid., p. 115

Râhi n'est pas la seule jeune femme des Crapauds-brousse; elle est entourée de nombreuses amies qui sont les épouses de camarades à son mari, mais aucune d'entre elles ne fait l'objet d'un portrait si ce n'est Mâmata, la femme de Soriba. Elle est obèse, ses « *bras de gaillard* » et son « *corps difforme* » (p. 29) effraient plus d'un de ses cavaliers lors des soirées dansantes.

Une autre jeune femme est présente dans ce roman. Elle n'est pas africaine, se prénomme Josiane et elle est la seule apparemment à avoir un enfant (une petite fille de quelques mois); c'est « *une femme blanche un peu ronde* » (p. 88).

Dadou, le héros de L'anté-peuple de Sony Labou Tansi, est fier de sa femme Lola dont « *l'affolante simplicité du teint* » rappelle celui de Râhi. De plus Lola est dotée d'un « *corps plein de contours à toujours découvrir* » et Dadou reconnaît que : « *ce corps-là était bousculant* » (p. 31-32). Yealdara, la cousine de Yavelde, est aussi bouleversante que Lola et elle a : « *des traits déroutants, d'une harmonie délicieuse* » (p. 39). Ce joli visage, ce joli corps se sont-ils fanés, usés par les épreuves? Les quelques mots prononcés à son sujet par le régisseur de la prison de Dadou le laissent croire; il la qualifie de : « *(...) vieille nana. Entre vingt-cinq et trente ans. Avec des manières de vieille vierge.* » (p. 85).

La présentation des personnages féminins (très jeunes ou un peu moins) nous permet de dégager une constante. Sans tenir compte du fait que certains portraits sont plus ou moins développés, nous remarquons que la beauté physique apparaît comme un axe pertinent. Nous n'irons pas plus avant dans nos déductions pour le moment car elles ne seront porteuses de sens que confrontées à celles tirées à l'issue de cette étude.

1.2. Les femmes mûres

La Fille qui est l'un des personnages principaux de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute n'est pas présentée comme un personnage traditionnel; c'est-à-

dire qu'à l'instar de Gisèle Guimier, rien de précis concernant son âge et son aspect physique n'est mentionné. Mais des indices peuvent guider le lecteur. Par exemple, lors d'une conversation entre son Père et une vieille amie, celle-ci s'offusque de ce qu'elle considère comme des caprices : « *Quoi? à son âge encore, elle continue à exiger de vous? ... Eh mais c'est qu'elle prend de la bouteille ... à son âge on a plus de dignité que cela ... elle pourrait être grand-mère* ... »[1]. Est-elle belle? Est-elle laide? Là encore, la réponse n'est pas donnée à lire explicitement dans le texte. Cependant en utilisant le bestiaire sarrautien appliqué aux personnages, il est possible de se faire sa propre idée. Arnaud Rykner dans un livre consacré à Nathalie Sarraute explique : « (...) à la limite Sarraute ne cherche qu'à empiler des images disparates (...) pour laisser la porte ouverte à l'imaginaire du lecteur qui saura rajouter dans le texte ses propres correspondances. »[2]. Autant le nez de Gisèle comparé au museau d'un renardeau pouvait nous la rendre attirante, autant les yeux de la Fille tantôt fuyants « *comme des yeux de hyène* » (p. 32), tantôt « *saillants et durs* » lui donnant un « *air têtu et sûr d'insecte* » (p. 39) nous la rendent peu attrayante.

Cependant il nous faut faire preuve de prudence car le narrateur, lui-même, nuance parfois ses propos. Plus loin dans le texte, il reconnaît : « *Un oeil impartial et frais pourrait trouver dans la ligne sèche de son profil une certaine pureté, peut-être même de la noblesse, presque une certaine beauté.* »[3]. Ainsi donc les portraits de la Fille sont-ils retouchés en fonction des sentiments qu'elle lui inspire. Nous noterons que ce personnage n'est pas désigné par un nom propre : le terme « *la fille* » ou le pronom personnel « *elle* » sont utilisés alternativement. Que penser de ce procédé quand on sait que la troisième personne peut être une « non-personne » et que l'auteur, elle-même, fait dire au

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 102
[2] A. Rykner, Nathalie Sarraute, Seuil, Les contemporains, 1991, p. 98
[3] Portrait d'un inconnu, p. 188

narrateur : « *Rien que ce petit truc de ne pas vouloir donner de noms (...) C'est un signe assez caractéristique.* »[1].

Dans Le planétarium, « *la mère de Gisèle* » n'est jamais appelée autrement que par cette expression qui insiste sur la nature du lien entre Gisèle et elle. Il n'est jamais fait allusion à son apparence physique; quant à son âge nous opérons par déduction : sachant qu'elle est mariée depuis trente-cinq ans et en supposant qu'elle ait connu son mari aux alentours de vingt ans, elle aurait au moins cinquante-cinq ans. Alain, son gendre, parle d'elle comme d'une : « *vieille femme qui fourre son nez partout* » (p. 44) et l'image de la fouine est sous-jacente. En revanche, le jeune homme ne perçoit pas Germaine Lemaire comme une « *vieille* » et pourtant elle a le même âge que sa belle-mère. Robert, le père de Gisèle s'adresse à sa femme, mais en réalité ses propos teintés d'ironie visent Alain: « *Eh bien oui, elle a ton âge (...) Elle a ton âge et elle est plus jeune que nous. C'est elle qui nous montre l'avenir. Tandis que toi.* »[2].

Malgré ces assertions, il est très difficile de se faire une idée juste de sa personne car les avis sont partagés. Gisèle serait flattée de lui ressembler en vieillissant car : « *Elle est mieux que jolie. Elle est belle. Tout le monde le dit ...* » (p. 102). Pour son père, cela ne fait pas l'ombre d'un doute : « *... elle est laide comme un pou. Ça crève les yeux.* » (p. 102). Le beau-père de Gisèle, Pierre, a une impression presque semblable, car il ne voit en elle qu'une : « *grosse femme curieusement attifée, les traits taillés à la serpe, l'air d'une marchande à la toilette ou d'une actrice démodée, vêtue de bizarres oripeaux.* »[3].

Il est difficile de trancher entre des opinions si opposées mais à notre avis, la beauté de cette femme ne se signale qu'aux yeux de ceux qui la portent aux nues (tel Alain) et qui sont déjà conquis par le personnage.

Le lecteur n'éprouvera pas les mêmes hésitations face à la soeur du narrateur dans L'escargot entêté, car sa laideur est indubitable. Elle ressemble à

---

[1] Ibid., p. 69
[2] Le planétarium, p. 103
[3] Ibid., p. 123

sa mère : « *Les mêmes yeux. Les mêmes cheveux. La même peau* » (p. 45), et elle a donc son regard gris mais aussi, comble de malchance, ses vilains traits. Vraiment peu gâtée par la nature, elle a, pour parfaire la disgrâce , une jambe plus courte que l'autre et claudique affreusement. Nous savons aussi qu'elle a presque trois ans de moins que son frère, qui lui, est âgé de cinquante ans.

Le moins que l'on puisse dire de ces femmes, c'est qu'elles n'ont pas la maturité épanouie. La caractérisation physique - quand elle existe - est beaucoup moins élogieuse que pour les femmes plus jeunes. D'autre part, nous relevons que même si la soeur est peu décrite, sa laideur est affirmée, alors qu'il est nettement plus malaisé de cataloguer en « belles femmes » ou « femmes laides » les personnages sarrautiens. Celles-ci ont tendance à changer de physionomie au gré des circonstances, et le visage de la femme aux traits purs peut devenir l'instant d'après un horrible masque grimaçant.

Nous avons aussi placé ici deux femmes d'Afrique Noire; il s'agit de N'gâ Bountou des Crapauds-brousse et d'Aminadou de L'anté-peuple. Cette classification nous a été dictée par le fait qu'elles tiennent toutes les deux un débit de boisson et que connaissant la réalité locale africaine, les maquis[1] appartiennent le plus souvent à de véritables matrones.

N'gâ Bountou est une femme imposante faite de « *pâte de chair* » (p. 160), qui fume une longue pipe de bois et accueille ses clients en roucoulant de joie. C'est aussi : « *(...) une quinquagénaire volumineuse ravagée par l'alcool, étrillée par la vie (...)* »[2]. Le Paradis est une partie d'elle-même.

Aminadou est la patronne du Magistrat et nous l'imaginons de la même stature que N'gâ Bountou car elle est : « *une fondante et très jolie énormité* »[3], cependant mis à part sa qualification professionnelle, rien d'autre ne sera dit.

---

[1] Le maquis : terme populaire qui désigne un endroit couvert, situé en général en bord de route, où sont disposés quelques tables et bancs de bois, et où les clients peuvent consommer des boissons et certains plats locaux.
[2] Les crapauds-brousse, p. 148
[3] L'anté-peuple, p. 61

Ces deux femmes sont présentées pareillement, à travers leurs établissements respectifs.

1.3. Les personnes âgées

Les personnes âgées occupent une place de choix dans le monde des personnages sarrautiens. Dans Portrait d'un inconnu, les vieilles dames sont maintes fois évoquées. La petite vieille du square, « *une lueur attendrie dans ses yeux* » répond gentiment aux questions du narrateur, heureuse, sans doute de rompre le mutisme où elle était plongée de par sa solitude. C'est encore de vieilles dames solitaires dont il s'agit quand le narrateur en décrit certaines : « (...) *correctes, soigneusement chapeautées et gantées (...) des grand-mères à qui on ne laisse pas assez souvent voir leurs petits-enfants* »[1]. Le narrateur pose un regard ému sur les mains de ces vieux parents : « *Leurs mains flasques de vieillards, aux paumes trop roses, aux ongles fragiles, jaunâtres et striés (...)* » (p. 72); mais toutes les vieilles personnes ne sont pas toujours aussi innocentes et fragiles qu'elles en donnent l'air. Une « *vieille connaissance commune* » au Père et au narrateur ne mesure peut-être pas l'impact de ses paroles sur ce dernier, et telle une : « *(...) abeille qui transporte le pollen d'une plante à l'autre* » (p. 86), il est possible qu'elle agisse en toute inconscience. Cela n'est certes pas le cas de la vieille amie du Père (l'épouse d'un proche) qui va faire un trajet en train à ses côtés. « *La vieille* » comme l'appelle le narrateur est trompeuse car son « *air humble et résigné (...) cette tête placide qui approuve docilement (...)* » (p. 101) ne l'empêche pas de prononcer des paroles toutes puissantes qui blesseront le Père, car elles font allusion à la situation de sa Fille qui vit encore à ses crochets.

Dans Le planétarium, la vieille dame par excellence, c'est bien entendu la tante Berthe. Tout comme pour les vieilles dames du roman précédent, elle n'a pas de visage propre et Nathalie Sarraute laisse le lecteur libre de les imaginer

[1] Portrait d'un inconnu, p. 40

comme il l'entend à partir de leurs manies, de leurs attitudes. La tante Berthe, comme la plupart de ses congénères, souffre de la solitude et elle se demande parfois s'il est nécessaire d'accorder tant de soin à l'aménagement de son logement car elle ne reçoit jamais personne.

Le narrateur de L'escargot entêté fournit quelques informations sur le physique de sa mère. Nous avons déjà eu à en dire quelques mots puisque la soeur ressemble beaucoup à cette mère aux yeux gris et aux vilains traits. La mère n'est pas un personnage au même titre que le narrateur, car elle n'est présente dans le texte qu'à travers les propos de son fils; il ne parle d'ailleurs jamais d'elle comme d'une vieille femme malgré l'âge avancé qu'elle devait avoir.

Dans le roman de Tierno Monénembo, la figure maternelle occupe également une place de choix à travers le personnage de « *Mère* » : «- (...) *tout le monde appelle ainsi celle qui a mis Diouldé au monde -, une vieille paysanne meurtrie par les coups de son mari et éreintée par les travaux des champs (...)* »[1]. Elles sont les seules avec la vieille Makhalè, parmi les personnages féminins des Crapauds-brousse à avoir cet âge où la déférence et l'estime des plus jeunes deviennent un dû. Makhalè est une vieille femme qui habite un taudis, elle est considérée par tous comme « *la matrone du quartier* » (p. 82) et a eu l'occasion de sauver plus d'une vie. En effet, elle tient lieu de médecin et de pharmacien pour tous les déshérités du quartier, et même les transes du fou s'arrêtent quand elle l'approche, car il sait combien ses mains sont bienfaitrices.

Les vieilles femmes sont plus nombreuses dans le texte de Sony Labou Tansi. Dadou rencontrera d'abord, au village des pêcheurs, la vieille grand-mère d'Henri et Sylvain, celle qui acceptera qu'il vive sous leur toit après sa traversée du fleuve; elle a : « *des dents d'une longueur répugnante* », mais elle est : « *d'une solidité de corps prenante. Sans cette semence de poils blancs qui*

[1] Les crapauds-brousse, p. 22

étincelait dans sa chevelure, on ne lui aurait pas donné la moitié de son âge. »[1]. Ensuite, Dadou à moitié lynché par certains villageois qui ne tenaient pas à sa présence parmi eux, sera retrouvé grâce à la vieille Ambami. (p. 132); au courant de la machination qui se tramait, elle en soufflera quelques mots à Henri, sauvant ainsi Dadou d'une mort assurée. Enfin Yealdara, elle-aussi, après avoir eu recours à de vieilles vendeuses de poisson, sera aidée par Kaounsira; cette vieille femme se faisait passer pour folle et attaquée régulièrement par les enfants et les voisins, elle ne ripostait jamais mais : « *Elle se mordait les lèvres, grattait sa tête rasée par endroits, murmurait, maugréait, jurait, chantait, dansait.* »[2].

Que découvrons-nous au terme de ce relevé?

Nous nous apercevons globalement parlant (car les jeunes femmes sarrautiennes ne le sont guère plus), que les femmes âgées ne sont pas caractérisées physiquement avec autant de détails que pour les femmes plus jeunes, comme si la vieillesse et la décrépitude physique étaient des sujets tabous. Les femmes jeunes pêcheraient presque par excès de féminité alors qu'en vieillissant la négation du corps semble faire de la femme un être androgyne. Le fait également que jamais leur âge exact ne soit stipulé nous conforte dans cette idée; effectivement, ce procédé gomme ainsi les individualités et permet l'utilisation de l'expression « les vieilles » comme vocable unificateur. Et pourtant ces femmes sont souvent pourvues d'une forte personnalité et elles jouent un rôle non négligeable auprès des autres protagonistes.

Mais ne nous écartons pas trop car nous aurons l'occasion de revenir sur la place occupée par les personnages féminins en général, dans la suite du travail, nous allons, à présent, répertorier les personnages masculins.

---

[1] L'anté-peuple, p. 123
[2] Ibid., p. 176

2. Les personnages masculins

Nous conserverons ici, la même méthode que pour la partie précédente et nous regrouperons les hommes par classe d'âge.

2.1. Les jeunes

2.1.1. Les jeunes gens

Ils ne sont guère nombreux dans les romans étudiés, et nous n'en avons dénombré que trois.

Habel, le personnage éponyme de Mohammed Dib est un jeune homme de dix-neuf ans, et à l'inverse des personnages féminins du roman, il n'est jamais décrit. A la page 166, le lecteur apprend avec beaucoup d'étonnement - vu le caractère intime de la révélation - qu'Habel est circoncis; cette découverte se fait à travers le regard de la Dame de la Merci à qui il apparaît dans toute sa nudité. Habel, à la page 50, se dit : « *(...) mon nom à moi est Ismaël* »; Ismaël pouvait désigner : « *(...) le septième Imam (...) déshérité au profit de son frère.* »[1].

Henri et Sylvain sont sensiblement du même âge qu'Habel. Ils sont les deux petits fils de la vieille qui héberge quelque temps Dadou. Comme Habel, ils ont dû surmonter beaucoup d'épreuves car : « *(...) on devinait que malgré leur jeune âge ils avaient vécu.* »[2]; leur grand-mère les adore et les couve d'un regard que Dadou s'explique car : « *C'étaient de beaux gosses (...) au visage limpide.* » (p. 125)

---

[1] Ch. Bonn, Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, 1985, p. 300
[2] L'anté-peuple, p. 125

2.1.2. Les hommes jeunes

Alain est un peu plus vieux qu'Habel. Il est le seul personnage du Planétarium dont l'âge est donné : il a vingt-sept ans. De plus, il est l'image parfaite du prince qu'attendait Gisèle : il est charmant, beau et de surcroît intelligent. Que demander de plus?

Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, deux figures émergent : Kandia et Diouma mo Râbi.

Kandia, en observateur averti, s'était aperçu du manège de Râhi qui errait autour du Tombeau. Un jour, il se décide à l'aborder, et c'est l'occasion pour l'auteur de nous en donner un portrait : « *Un garçon mince, grand, légèrement voûté (...) Tout en lui sentait le propret* »[1]. Il a un air déterminé et au premier coup d'oeil, Râhi mesure combien il inspire la confiance; elle reverra régulièrement cet homme « *mi-sage, mi-playboy* » (p. 151), et grâce à lui, envisagera l'avenir d'un point de vue plus optimiste.

Diouma mo Râbi est : « *un jeune homme chevelu, fumant comme une cheminée et puant l'alcool* »[2]; il est apprenti-chauffeur et passe son temps à fredonner des chansons grivoises. C'est un extravagant connu de tous ceux dont il traverse les villages au volant de son infernale machine.

Dans L'anté-peuple de S. Labou Tansi, un personnage de cette tranche d'âge se distingue. Il laissera sa carte de visite à Yealdara qu'il avait prise en voiture, lui évitant ainsi de faire le trajet à pied. La jeune femme qui deviendra sa maîtresse, par esprit de vengeance, ne se remet toujours pas de sa surprise. Elle vient de rencontrer : « *(...) le Premier : Martin Nzoma Mouyabas dit Prosondo, Premier secrétaire chargé de la coordination, presse et propagande - Membre permanent.* »[3]. Sa jeunesse est spécifiée par le texte mais son visage s'efface derrière ses titres.

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 146
[2] Ibid., p. 165
[3] L'anté-peuple, p. 170

Ces jeune gens ne sont pas traités par le récit comme leurs « homologues » féminins. Les jeunes femmes se distinguaient par leur beauté exceptionnelle et le texte y consacrait de longs passages. Le récit est beaucoup plus expéditif quand il s'agit de décrire la beauté masculine, comme si elle importait peu et qu'il était demandé aux jeunes hommes de posséder d'autres atouts.

2.2. Les hommes dans la force de l'âge

Les hommes d'âge mûr sont plus nombreux que les plus jeunes car tous les romans étudiés en comptent parmi leurs personnages.

Dans Portrait d'un inconnu de N. Sarraute, le narrateur est loin d'être un don juan, et tout comme Gisèle, dresse son autoportrait. Il ne fait preuve d'aucune complaisance et n'a pas de pitié pour : « *(...) ce bonhomme* « *sur le retour* », *à la mine négligée, court sur pattes, un peu chauve, légèrement bedonnant* »[1]. Le visage est amolli et le regard manque de vivacité. C'est ce même narrateur qui nous donnera le portrait de Dumontet qu'il aperçoit, quelques tables plus loin avec ses amis : « *Un Monsieur entre deux âges, assez corpulent. Ses cheveux châtains aux reflets roux, déjà rares sur les tempes, étaient lissés soigneusement en arrière. La peau de son visage aux traits massifs avait une teinte rosée tirant sur le mauve et paraissait un peu moite comme macérée.* »[2]. Le narrateur lui trouve entre autres un air de vague ressemblance avec le Père, dans son aspect vestimentaire. Le portrait de ce personnage est très détaillé et se poursuit à la page 199 : « *(...) son nez aux ailes très découpées (...) sa bouche aux lèvres minces (...) son menton en galoche (...) son front assez bas ...* »; le regard de Dumontet fascine l'observateur de par la quiétude et la satisfaction qu'il exprime. Louis Dumontet est l'un des rares personnages sarrautiens à être

[1] Portrait d'un inconnu, p. 189
[2] Ibid., p. 198

décrit de la sorte, et nous reviendrons sur le sens à donner à cette richesse de précisions.

Dans Le planétarium, nous ne serons informés que sur l'âge (toujours très approximatif) du père de Gisèle : il a un an de plus que sa femme, ce qui donnerait d'après nos calculs à peu près cinquante-six ans.

Dans le roman de M. Dib, deux des personnages principaux sont des hommes mûrs. Le Frère aîné d'Habel est omniprésent dans le récit, et malgré l'absence de renseignements le concernant, nous le considérons comme une sorte de substitut paternel. Ses sentiments à l'égard de son cadet seront plusieurs fois évoqués, mais jamais son apparence physique.

Il en va tout autrement pour le Vieux, alias la Dame de la Merci, de son vrai nom Eric Merrain. Cet écrivain de quarante ans est de la même taille qu'Habel, et comme beaucoup d'autres personnages, il se définit lui aussi par son regard. Lorsqu'il accoste le jeune homme, il garde : « *(...) son impassibilité ennuyée, son expression lointaine (...) son regard retiré de macchabée.* »[1], mais ensuite l'expression de ses yeux traduit l'humilité, et ils semblent lancer un appel. Nous serons amenée à donner un double portrait de ce personnage correspondant à sa double personnalité; le Vieux, en effet, est un homosexuel et cet homme se travestit souvent en femme. L'homme se caractérise par une grande distinction vestimentaire (écharpe de soie, coupe impeccable de ses habits ...), et sa silhouette dénote d'un certain « *chic gourmé* » (p. 136); il reste tout aussi raffiné sinon plus quand il adopte des apparats féminins et c'est à peine si Habel le reconnaît sous son déguisement : « *(...) elle portait une robe d'intérieur bleu pâle à traîne. De beaux cheveux châtains ondulaient autour de sa figure.* »[2]. Ainsi, les chaussures à talons qui le grandissent, le fond de teint, le fard à paupières, les faux-cils et la perruque transforment-ils radicalement Eric Merrain. Pour Habel,

---

[1] Habel, p. 29 et 30
[2] Ibid., 39

ce personnage ambigu se résume à : « *Un salaud qui était en même temps ou femme ou Dieu sait quoi (...)* » (p. 165).

Dans L'escargot entêté, le personnage principal de R. Boudjédra, est le narrateur dont nous ignorons le nom, tout comme le Père sarrautien. C'est un homme de cinquante ans (p. 108) qui se trouve déjà vieux. (« *Je me fais vieux* », p. 35). Autant sa soeur ressemble beaucoup à leur mère, autant lui n'en a hérité que la couleur des yeux et il a pris son regard gris. Pour le reste, il fut plus chanceux que sa soeur, et tient de son père une certaine beauté due à la régularité de leurs traits; la fragilité des poumons est une particularité physiologique qu'il a en partage avec celui-ci. Le fils ne renie pas le père tant décrié par la mère et cette ressemblance le flatte plutôt : « *Je lui ressemble physiquement. Svelte et fringant.* »[1].

Le père du narrateur est mort dans la force de l'âge (l'expression trouve ici tout son sens), et le fils en parle relativement souvent. Sa mère était laide, mais son père : « *était très beau et se payait le luxe d'être photogénique.* » (p. 86). Malheureusement il alliait à cette beauté, une santé des plus fragiles.

Dans les romans négro-africains, parmi les personnages, les hommes de cette génération sont assez fréquemment présents.

Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, ils sont nombreux : Diouldé et son groupe d'amis, Gnawoulata et Daouda. Nous commencerons par présenter « *notre héros* » ainsi nommé par l'auteur à la page 71. Nous n'avons aucune indication précise sur son âge, mais les premières informations données par T. Monénembo à son sujet nous permettent d'en dresser un portrait. Une dizaine de lignes y sont consacrées aux page 13 et 14 et nous les citerons intégralement afin d'être mieux à même de confronter les pratiques des romanciers. « *Vraiment une poitrine de moineau! Des épaules peu fournies, de petits bras arqués recouverts d'une peau molle et grasse. Les jambes, des jambes de bancal, de vieilles jambes, mais qui semblent tenir bon, ce qui lui donne une fausse garde de*

[1] L'escargot entêté, p. 95

sportif. Le visage est fin, presque agréable, si l'on oublie les nombreux points hérités d'une variole d'enfance. Une moustache, mince filet de duvet entretenu avec soin (...). Une poignée de chair, en somme (...). » Ce physique le dessert et il se sait l'objet de moquerie de la part des secrétaires de son service; elles l'affublent de surnoms dévalorisants tels que : « *patron-fourmi* » ou encore « *patron-crabe* », et se gaussent de sa démarche, et de ses habits, à longueur de journée.

Les amis de Diouldé ne sont qualifiés que sur le plan socio-professionnel; nous ignorons tout de leur âge et de leur physique, mais cependant ils semblent appartenir à la même génération que Diouldé. Ils ont pour nom : Bôri, Tiéba, Kaliva, Pêtê, Kerfala et Soriba, seuls les deux derniers, étant mariés. Ce groupe soudé par une longue amitié admettra dans ses rangs un nouvel ami qui vient de rentrer de Paris : Sadio est : « *un courtaud myope qui battait incessamment des paupières derrière des verres à épaisse monture.* » (p. 89).

Un nouveau personnage sera bientôt introduit par Diouldé auprès de ses amis; il s'agit de Gnawoulata qu'il rencontre par hasard dans le bureau du ministre. Cet ami a beaucoup changé depuis leur dernière entrevue, mais Diouldé le reconnaît immédiatement grâce à son nez : « *(...) véritable appareil à flairer les sous. Il n'y avait qu'à voir la descente brusque de l'arête qui finissait à la base par un bourrelet massif où s'ouvrait des narines surcreuses logeant des poils drus et touffus.* »[1], et à ses mains dont les doigts toujours crochus, laissaient deviner le tempérament du personnage. Malgré tout, le visage a vieilli, marqué par des rides, les dents sont parties remplacées par : « *des dents en or, signe de richesse certes, mais de lasse jeunesse aussi.* » (p. 65) et l'embonpoint s'est installé. Ce personnage pittoresque est épanoui et incarne un bonheur tranquille; il est différent de Diouldé, mais comme lui il n'est pas caractérisé par la beauté.

Daouda, un ami de longue date de Gnawoulata sera introduit à son tour dans le cercle d'amis. Il n'est ni laid, ni beau mais il est loin d'inspirer le

[1] Les crapauds-brousse, p. 64

sentiment de bonhomie qui se dégage de Gnawoulata. Daouda porte des lunettes, il est svelte : « *(...) au point de rappeler une girafe. On eût dit que son corps manquait de chair. Seuls ses petits yeux clignotants et sa foisonnante moustache semblaient vivre.* »[1]. Son regard, comme pour beaucoup de personnages, est très expressif dans la mesure où il est le miroir de l'âme, et il est « *laiteux* » (p. 104), « *(...) globuleux (...), de blanc d'oeuf cuit.* » (p. 107). La plupart des termes employés pour qualifier Daouda l'assimile à un être des ténèbres.

Un autre homme émerge du lot : il s'agit du fou. Nous ne savons rien de son âge, mais n'étant pas décrit comme un vieillard, il nous semble avoir sa place dans cette catégorie. Le fou : est « *une épave humaine que la tempête de la vie avait fait un beau jour échouer dans le quartier, presque devant la porte de Diouldé.* »[2]. Il secoue ses puces un peu partout et est connu de tous. Son corps n'est qu'une immense plaie entièrement mangé par la gale et lorsqu'une âme charitable décide de le soigner, l'odeur dégagée par le corps dévêtu est pestilentielle. Le personnage du fou est intéressant à plus d'un titre et nous étudierons plus loin sa richesse de significations.

Dans le roman de S. Labou Tansi, L'anté-peuple, le héros est nommé par son prénom et son patronyme : il s'appelle Nitu Dadou et il a : « *la tête d'un jeune homme de trente-neuf ans.* » (p. 15). De l'avis des jeunes femmes qui le côtoient, il est très beau. Les élèves de l'école qu'il dirige avouent qu'il les fait toutes rêver; quant à Yealdara qui fait sa connaissance lors d'une soirée donnée par son père, elle ironise : « *c'est une très belle épave* » (p. 42). Les privations et les mauvais traitements n'entameront en rien sa beauté car le régisseur de la prison où il est incarcéré constate : « *C'est le même grand corps, la même poitrine vaste et saillante (...) le même athlète de bronze taillé comme un dieu grec.* »[3]. Enfin, après son lynchage chez les pêcheurs, une jeune fille, qui aide à

---

[1] Ibid., p. 95
[2] Ibid., p. 79
[3] L'anté-peuple, p. 98

le soigner, s'étonne : « *Il a de beaux yeux, un beau nez, une belle bouche. C'est rare, chez les hommes, cette bouche-là.* »[1].

Le citoyen commissaire Nioka Musanar est le père de Yealdara et l'oncle de Yavelde qui vit chez lui. Son aspect physique n'est pas donné, pas même suggéré.

En revanche, le régisseur de la prison, bien que très sommairement, est décrit à travers le regard de Dadou. Son visage de forme allongée ne déplaît pas au prisonnier, mais surtout il trouve sympathique : « *ses yeux de panthère (...) sa voix déficitaire mais aimable (...) son nez à larges bords, ses cheveux blancs par endroits; ses dents barbares ...* »[2].

Dans le roman de Sony Labou Tansi, trois personnalités d'hommes mûrs se détachent du groupe masculin et Dadou est le seul à être décrit de manière très détaillée. L'insistance sur sa beauté physique, sur l'harmonie entre les traits et le corps sculptural, n'est pas gratuite; elle légitime la passion qu'il provoque chez les jeunes femmes et surtout justifie la sourde guerre que vont se livrer les deux cousines, Yavelde et Yealdara. Sa volonté de résister à toutes explique le surnom qu'elles lui ont trouvé; en effet, « *Moche* » ne saurait lui être attribué en raison de son aspect physique.

Dans trois romans, sur les six que compte le corpus étudié, le personnage principal, celui que nous appelons plus couramment le héros, est un homme d'âge mûr, qui a entre trente et soixante ans.

2.3. Les hommes vieillissants

Dans Portrait d'un inconnu, ce qui apparaît comme une spécificité sarrautienne se répète : l'âge du Père n'est pas mentionné explicitement; le lecteur, cependant, est vite fixé, car le narrateur du livre l'appelle souvent « *le*

---

[1] Ibid., p. 136
[2] Ibid., p. 87

vieux ». Pour certains, il est « *un vieil égoïste* » (p. 19), pour d'autres « *un vieil original* » (p. 125). Le bestiaire sarrautien s'applique aussi à lui et à la page 35, il est comparé à : « *une grosse araignée qui guette; lourd, immobile;* » Il est à signaler cependant que l'animalisation des personnages est quasi-systématique et riche de sens quand elle les désigne dans les contacts et les relations qu'ils établissent les uns avec les autres.

Dans l'ensemble, les personnages masculins âgés semblent moins nombreux que les vieilles dames. Le récit mentionne les vieux amis du père avec qui il va boire le chocolat à la ferme-laiterie, et le vieux père du narrateur que nous avons déjà évoqué dans la partie sur les femmes, puisque les « *vieux parents* » étaient décrits ensemble. Le vieil homme suscite souvent l'imaginaire du narrateur, qui, en l'observant se replonge dans Guerre et Paix de Léon Tolstoï, car il lui fait penser au vieux prince Bolkonski; ou encore, il l'assimile au petit rentier satisfait qui éprouve : « *un sentiment exquis de sécurité, de quiétude.* » (p. 110).

La vieillesse pour Nathalie Sarraute n'est pas véritablement sanctionnée par l'âge, et elle correspond beaucoup plus à un état d'esprit. Ainsi pourrions-nous expliquer que le père de Gisèle et celui d'Alain soient perçus différemment.

Dans Le planétarium, Pierre, il est vrai, est déjà un vieil homme et cet aspect s'accentue dès qu'il retrouve sa soeur, la vieille tante Berthe.

S'il est juste que les personnes âgées en général, sont bien représentées dans l'oeuvre de N. Sarraute, les « anciens » se manifestent aussi par leur grand nombre dans les romans d'Afrique Noire.

Dans Les crapauds-brousse ils apparaissent très tôt dans le récit. Alfâ Bâkar est le père de Diouldé et c'est un vieillard connu pour être un « *farouche gardien des principes ancestraux.* » (p. 46). C'est un paysan qui est très attaché à son lopin de terre, tout comme le vieil Alkali pour qui : « *vendre sa terre, cela reviendrait à renier toute sa lignée.* » (p. 98). En apprenant l'arrestation de Diouldé et la maladie de sa femme, « *Mère de Diouldé* », Alfâ Bâkar envoie aussitôt Karamoko Lamine, un marabout de Bouroûrè, et conseille à Râhi de le

traiter avec le respect et la sollicitude qu'elle aurait à son égard. Le vieillard est un être répugnant, un « *vieux pouilleux* » (p. 127); il investit les lieux et son « *corps crotteux où les gales et les plaies foisonnaient à qui mieux mieux. Ses doigts de rat, ses ongles manière de griffes* »[1] rebutent Râhi. Il ne saurait trouver grâce aux yeux du lecteur vu l'accumulation de qualifications dépréciatives qui lui sont appliquées, car il est aussi présenté comme : « *un malheur putride* », une « *gale en forme d'homme.* » (p. 140). Heureusement, tous les personnages de son âge , ne ressemblent pas à ce vieillard de malheur, et ceux dont Râhi fera la connaissance à son arrivée à Bôwoun-Tchippiro seront autrement plus intéressants. Sarsan Yéro, « *le mastodonte à la capote* » (p. 175) fait partie des anciens combattants de la coloniale et il n'est aucunement diminué mentalement malgré tout ce qui peut se dire sur ces hommes-là; il est l'un des membres du noyau des révoltés et « *ne manque pas de sens* » (p. 178) aux dires de l'instituteur. Zaoro a une longue expérience de la vie puisqu'il était « *Mawoudo* », c'est à dire patriarche dans le lycée où Kandia faisait ses études; malgré son grand âge, Zaoro ne faillit pas au surnom que les élèves lui avaient donné, et Kandia le compare encore à un taureau. Tous ces hommes, malgré leur âge avancé ont un maître au sein du village : un digne vieillard, « *une personne frêle mais respectable, coiffée d'un bonnet phrygien brodé.* » (p. 174); devant lui, ils redeviennent des enfants et ils se soumettent, obéissant à tous ses ordres.

Dans L'anté-peuple, S. Labou Tansi, lui-aussi fait jouer un rôle aux hommes déjà vieux. Dans l'école dirigée par Dadou, le révérend père Van der Weldyck est un vieux Flamand (p. 64) qui tente d'enseigner aux jeunes filles dont il a la charge, la rigueur et la droiture qu'exige le métier d'institutrice; il est le seul personnage européen du livre. Il existe aussi beaucoup de vieux pêcheurs qui apporteront leur soutien à Yealdara. Le vieux Fortuné dit Sacramento ne pourra pas lui être d'une grande aide car il a été arrêté par les bérets. Pourtant, elle sera guidée par un ami du vieil homme, Amando, qui vit dans le même

[1] Les crapauds-brousse, p. 128

village depuis vingt-sept ans. C'est encore lui qui l'orientera vers un vieil ami, Assabrou, qui habite en ville et lui réservera un accueil des plus chaleureux; la cabane d'Assabrou servira, en outre, de refuge protecteur pour Dadou, une fois son forfait perpétré.

*

Nous remarquons parmi les personnages que nous venons de passer en revue qu'aucun n'est caractérisé physiquement, si ce n'est Karamoko Lamine; encore faut-il reconnaître que le portrait du vieux marabout insiste sur sa saleté et sa négligence corporelle, laissant dans l'ombre les traits de son visage. Dans l'ensemble, les hommes âgés sont traités comme les personnages féminins leur correspondant, et finalement la différenciation sexuelle n'a plus cours à cet âge de la vie; les expressions « le vieux » ou « les vieilles gens » désignent donc conjointement les femmes et les hommes.

Nous relevons encore l'absence du troisième âge dans les deux romans maghrébins du corpus, toutefois nous verrons s'il est souhaitable d'y accorder une réelle importance.

Il faut admettre que dans l'ensemble, les hommes sont moins souvent particularisés par leur physique que les femmes, et nous avons déjà justifié ce fait.

En règle générale, la caractérisation physique n'est plus aussi systématique qu'elle pouvait l'être au siècle précédent. En effet pour Balzac, Flaubert, ou Maupassant - parmi tant d'autres - le personnage romanesque avait rang d'être, à part entière, et à ce titre devait être présenté au lecteur en bonne et due forme.

La majorité des romanciers contemporains éprouvent de fortes réticences à traiter le personnage de roman comme une personne. La romancière française Nathalie Sarraute a une conception du personnage telle que : « (...) les procédures d'effacement (absence de noms propres, refus du type et de la caractérisation)

... »[1] doivent aboutir à sa négation, et tout écart à cette norme n'est pas innocent. Par exemple dans Portrait d'un inconnu, Louis Dumontet se soustrait au sort réservé aux personnages sarrautiens car un maximum de détails participent à sa description.

Pour Françoise Câlin : « On reconnaît les êtres « non conducteurs », les êtres qui semblent être leur masque dans les romans de N. Sarraute, à la richesse de leur portrait physique. »[2]. Les êtres non conducteurs sont des personnages qui n'ont pas de rudiments de sous-conversation et qui n'ont donc pas accès au monde des tropismes; en d'autres termes, l'absence de portrait physique serait donc compensée par une épaisseur psychologique conséquente.

Dans Habel de Mohammed Dib, le personnage principal n'est pas décrit à l'inverse des personnages féminins. Comble de l'ironie, l'unique portrait masculin est celui d'Eric Merrain, alias la Dame de la Merci; à l'évidence, le romancier confirme ainsi la prédominance de la personnalité féminine chez l'écrivain.

Chez les romanciers négro-africains, quelques descriptions, certains portraits sont « croqués » afin que le lecteur en garde une image suffisamment suggestive. Ainsi par exemple dans Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo, Gnawoulata, avec ses dents en or et son embonpoint, personnifie-t-il forcément la richesse pour le public africain. L'image du fou, également, même si elle laisse plus une impression qu'une vision imprègne le lecteur. L'écart se creuse entre ces deux romanciers et les autres auteurs quand il est question du personnage principal. Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi semblent encore se conformer à une règle d'esthétique réaliste qui consiste à présenter le héros au lecteur. Diouldé et Dadou seront donc respectivement identifiés l'un par sa laideur, l'autre par sa beauté.

---

[1] R. Le Huenen, « Le regard , les signes et le sujet : à propos du Planétarium » in Revue des Sciences Humaines, tome LXXXIII, n° 217, Janvier - Mars 1990, p. 118

[2] Fr. Câlin, La vie retrouvée, Minard, 1976, p. 63

Une autre divergence se manifeste concernant l'animalisation des personnages. Dans la pratique narrative des romanciers d'Afrique Noire, elle n'a pour seul but que d'attirer l'oeil du lecteur sur une anomalie du personnage. L'expression « *patron-crabe* » pour nommer Diouldé le ridiculise auprès du lecteur qui l'imagine, obligé d'adopter la démarche du crabe à cause de ses jambes arquées; de même Daouda, comparé à une girafe, se singularise par son allure longiligne.

Pour la romancière française, le recours au bestiaire est motivé par le désir de rendre compte du mieux possible des luttes muettes qui peuvent opposer les protagonistes.

Le roman de Rachid Boudjédra se trouve à la croisée des chemins dans la mesure où le narrateur de L'escargot entêté a une réalité physique, malgré le peu d'informations dont nous disposons; ce point commun avec T. Monénembo et S. Labou Tansi ne saurait masquer le fait que, tout comme chez N. Sarraute, le portrait psychologique l'emporte sur le portrait physique. Le roman maghrébin et Portrait d'un inconnu ont une autre similitude : les personnages n'ont pas de noms propres.

Nous connaissons les conceptions sarrautiennes à ce sujet, mais qu'en est-il pour Rachid Boudjédra? Le narrateur représente-t-il l'ensemble des fonctionnaires ou égaré aux confins de sa névrose a-t-il perdu son identité?

Par quoi les auteurs sont-ils guidés quand ils choisissent de doter leur personnage d'un simple prénom, parfois d'une identité complète, ou alors d'opter pour l'incognito?

Aucune réponse ne nous est apparue réellement satisfaisante car il ne semble pas y avoir de loi en la matière. Néanmoins, il est à noter que lorsque les personnages sont pourvus d'un nom (au sens large), celui-ci indique indubitablement leur origine ethnique, et le lecteur peut situer Alain, Gisèle, Berthe, Habel, Diouldé et Dadou dans une sphère géographique et culturelle donnée.

En dernier ressort, nous tenons à attirer l'attention sur l'absence criante des enfants parmi les personnages romanesques. Seuls deux couples sont des parents : Sadio et Josiane dans Les crapauds-brousse, et Dadou et Lola dans L'anté-peuple. La petite fille du premier couple cité sera cruellement arrachée à sa mère au bas de l'avion qui devait ramener Josiane dans son pays après la disparition de son mari; les enfants de Dadou seront sauvagement lynchés par une foule en furie qui réclame vengeance après la mort de Yavelde.

Qu'est-ce-à dire?

L'enfant en Afrique n'aurait-il droit à aucun égard? Comment pourrait-il en être autrement vu le peu de respect de la personne humaine? Les adultes eux-mêmes, bafoués dans leurs revendications les plus légitimes n'ont aucun recours. Que dire alors des plaintes des enfants même s'ils l'osaient?

Plus généralement, faut-il penser que l'enfant n'est pas digne d'intérêt pour les romanciers? Sa « non-place » romanesque a-t-elle un lien avec sa place dans le monde d'aujourd'hui?

Dans la partie que nous venons d'achever, nous n'avons fait que dresser une typologie des personnages. On ne peut nier malgré les dénégations de certains auteurs que les personnages romanesques s'inscrivent dans un cadre social, qu'ils ont une profession et souvent des valeurs à préserver; donc, nous ne saurions faire abstraction de ces données que nous allons à présent analyser.

II. LA PEINTURE SOCIALE A TRAVERS LES GROUPES MIS EN PRESENCE

1. La bourgeoisie

1.1. La bourgeoisie aisée

Les personnages de Portrait d'un inconnu sont difficilement classables car les indications textuelles sont souvent contradictoires et de surcroît nous ne savons pas de quoi ils vivent. La Fille est sans profession, après de vagues études à la Sorbonne, et son père est peut-être déjà en retraite. Il est vrai - et nous l'avons vu lors de notre étude sur l'espace - qu'ils habitent un petit logement très modeste; il est vérifié également que le Père et la Fille se dressent fréquemment l'un contre l'autre à cause des problèmes d'argent que le Père prétend avoir. Tous ces indices, que l'on peut considérer comme des signes extérieurs de pauvreté, sont à attribuer à l'avarice viscérale du Père car, il nous semble qu'ils jouissent d'une certaine aisance. En effet, le Père après de fortes récriminations accepte d'offrir le voyage en Corse à sa Fille, et finira même par lui donner quatre mille francs sur les six mille réclamés; lui-même ne se refuse rien. A aucun moment, il ne déroge à ses habitudes et tous les samedis, il goûte le plaisir de déguster des mets fins dans un restaurant cossu en compagnie d'un ami; tout comme il apprécie le séjour à l'Hôtel Royal d'Evian. Le Père a également les moyens de s'offrir les services d'une bonne et c'est elle en « *domestique dévouée* » (p. 140) qui viendra l'avertir des dégâts occasionnés par la fuite d'eau. Cette appartenance à la bourgeoisie aisée transparaît aussi dans la satisfaction du Père - mitigée peut-être - de voir sa Fille demandée en mariage par un prétendant sérieux. Ainsi, lorsqu'à la fin du roman, il découvre le fiancé, ne peut-il s'empêcher d'éprouver

quelque soulagement car Louis Dumontet est un « *Monsieur solide* » (p. 212); le Père ne se verra pas contraint de fournir une aide financière.

Nous classons Lily, ou du moins sa mère, dans cette catégorie ce qui peut sembler arbitraire vu le peu d'éclaircissements donnés par Mohammed Dib. Notre choix se justifie par les lignes suivantes : « *C'était elle, cette mère, qui envoyait ces quantités d'argent, des paquets, à Lily, et en plus elle payait à sa fille tout ce que son extravagante fantaisie était capable de lui faire désirer.* »[1]. Lily ne travaille pas et sa mère pourvoit à tous ses besoins.

Dans les romans d'Afrique Noire, il existe aussi des personnages qui sont représentatifs de cette classe sociale. Cependant dans ces pays, le mot « bourgeois » et ses dérivés ne recouvrent pas tout à fait la même réalité qu'en Europe; en France, par exemple, les bourgeois ont un pouvoir financier conséquent mais ils sont aussi garants d'un certain ordre moral. En Afrique, le terme est encore neuf et ne s'applique qu'aux individus ayant une forte assise financière indépendamment de toutes valeurs. Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, Gnawoulata appartient à la bourgeoisie aisée africaine. Il n'a aucune instruction, il fomente des machinations sordides, mais il est diamantaire et donc immensément riche. Comme nous l'avons déjà dit, sa physionomie participe à sa notoriété; son obésité montre qu'il n'a rien d'un meurt-de-faim et si un doute persistait, il serait vite balayé par la présence de ses quatre co-épouses qui doivent convaincre de sa prospérité.

Soriba, l'ami de lycée de Diouldé, vit dans une villa occupée avant lui par un ministre. Marié à Mâmata, aussi forte que Gnawoulata, rien n'est dit des métiers exercés par ce couple. Soriba a-t-il des activités politiques? Nous ne les voyons jamais vaquer à leurs occupations, leur seul souci étant d'organiser des réceptions grandioses. Le champagne coule à flots, les bouteilles entamées toutes en même temps sont abandonnées à moitié vides, et le gaspillage ne choque personne.

---

[1] Habel, p. 121

Dans L'anté-peuple, S. Labou Tansi signale au lecteur l'opulence du citoyen commissaire Nioka Musanar. La fortune de cet honorable dirigeant est faite « *des petits sous détournés du Trésor public.* » (p. 34), mais cela n'entache en rien sa réputation. Tout le monde s'accorde à reconnaître que la fête donnée pour accompagner les funérailles d'un parent défunt fut éblouissante. Le faste déployé en la circonstance impressionna les invités; « *l'orchestre occupait l'unique étage de la grande maison* » (p. 34) et une table d'honneur dressée sous une hutte de branchages dans le jardin réunissait les autorités politiques et militaires du pays.

Yavelde et Yealdara sont donc toutes deux issues de ce milieu et font des études. Yavelde bien qu'elle soit inscrite dans « *une école des institutrices* » ne se destine pas à l'enseignement; son oncle souhaite seulement : « *qu'elle y apprenne quelque chose (...). C'est le chemin des présidents l'enseignement.* » (p. 35). Yealdara est encore étudiante et prépare un doctorat de sociologie à l'Unaza, mais les péripéties qu'elle vivra vont brutalement contrecarrer ses projets.

1.2. La petite bourgeoisie

Dans ses romans, Nathalie Sarraute brouille les pistes et s'amuse à désorienter le lecteur. Cependant, malgré les apparences, nous pensons que les parents de Gisèle dans Le planétarium sont des petits bourgeois; il ne faudrait pas voir dans l'emploi de cette expression de connotations péjoratives. Nous ne les voyons pas travailler, mais à la page 144, la tante d'Alain fait allusion à d'éventuels biens immobiliers et s'étonne de leur incapacité à trouver un logement au jeune couple.

Les parents de Gisèle ont des revenus qui les mettent à l'abri du besoin, ce qui n'empêche pas la mère de Gisèle d'être très regardante quant aux dépenses à entreprendre, et sa générosité a des limites. Son plaisir d'offrir n'est complet que

si « les enfants » (Alain et Gisèle) acceptent de suivre ses conseils; elle ne comprend pas le coup de coeur d'Alain pour la bergère Louis XV et elle aurait préféré qu'il se montre raisonnable et opte pour deux fauteuils en cuir.

Cette logique de femme économe ne correspond pas aux besoins dispendieux d'Alain, et il n'a que faire des fauteuils qui feront sans doute leur temps mais dont l'esthétique ne flatte pas ses goûts d'artiste. Berthe n'a d'ailleurs jamais été dupe de leur soi-disant assise financière et elle s'en ouvre à son frère Pierre à la page 221. Elle lui conseille d'exhorter Alain au travail, car il ne peut compter que sur lui seul : « *Les beaux-parents ne leur laisseront à peu près rien, ce n'est que de la frime, tout ça, ce luxe, de la poudre aux yeux ...* »

Certains écrivains font partie de la petite bourgeoisie, mais beaucoup sont disséminés dans d'autres milieux et leur ancrage social est des plus flous. Germaine Lemaire du Planétarium et Eric Merrain dans Habel sont représentatifs de cet univers. G. Lemaire est un auteur célèbre et tout son temps - ce fameux temps si précieux - elle le voue à l'écriture. Elle n'exerce aucune autre activité que celle que lui impose son statut de femme de lettres, et néanmoins elle vit de façon très confortable. Bien sûr, « *les grands laquais en livrée figés sur les marches de l'escalier d'honneur, le majordome chamarré* » (p. 77) n'introduisent pas les visiteurs comme l'avait rêvé Alain, mais « *la femme de ménage au tablier retroussé* » vous accueille avant de vous annoncer à sa maîtresse. La décoration de l'appartement est significative et la grande dame s'enorgueillit des multiples bibelots étrangers qui l'ornent, comme autant de preuves de ses voyages aux quatre coins du monde, ce qui fait foi de pouvoirs financiers certains.

Parmi les personnages sarrautiens les écrivains sont des figures familières. Alain Guimier et le narrateur de Portrait d'un inconnu ont aussi des prétentions littéraires, mais ils n'évoluent pas dans la même sphère que G. Lemaire.

Dans le roman de Mohammed Dib, Eric Merrain (la Dame de la Merci) est écrivain. Dans son vaste logement, il s'est ménagé un cabinet de travail et en y

jetant un coup d'oeil, Habel ne voit qu' « *une flopée de feuilles, deux bonnes piles abjectement bien rangées, en ordre sous l'éclat d'une large lampe, encore une, au milieu du bureau, meuble qui garnissait, remplissait presque à lui tout seul, monstrueux, indécent, la pièce (...)* »[1]. A-t-il d'autres occupations? Rien de très précis n'oriente le lecteur. L'appartement d'Eric Merrain rappelle celui de Germaine Lemaire car ils ont une inclination semblable pour les bibelots d'origines diverses et les meubles anciens.

2. Une classe intermédiaire

2.1. Le milieu universitaire

Le milieu universitaire est une sorte de microcosme dont font partie les enseignants-écrivains. De façon tout à fait fortuite, Alain rencontre Adrien Lebat, professeur de philosophie, membre d'un jury d'agrégation qui a, quelque temps auparavant, publié une étude sur Husserl. Ce professeur de faculté est vêtu d'un pardessus élimé et coiffé d'un feutre déteint et cabossé; Alain l'imagine sans peine : « *Installé quelque part dans une petite chambre mansardée, meublée d'un divan déchiré d'où sortent des touffes de crin, d'une table de bois blanc, de vieilles caisses, jonchée de livres, de brochures, de papiers (...)* »[2]. Le mode de vie d'Adrien Lebat, son petit logement d'étudiant force dans un premier temps, l'admiration d'Alain; par la suite, la réaction du professeur lui fait prendre conscience que son détachement n'est qu'apparent et que lui aussi court après la notoriété.

Alain en préparant une thèse de doctorat s'apprête à intégrer ce milieu d'universitaires. Cependant sa lenteur à achever ses travaux de recherche ne

---

[1] Habel, p. 173
[2] Le planétarium, p. 233

témoigne-t-elle pas des hésitations du jeune homme? La carrière d'écrivain l'attire irrésistiblement et le monde dans lequel il entrera s'il devient un homme de lettres accompli le fascine; les craintes de sa belle-mère sont donc fondées, Gisèle a épousé un artiste. Le jeune homme a le goût de l'écriture et cette vocation littéraire s'est d'autant plus affirmée que sa première tentative fut saluée par des auteurs déjà reconnus et aussi célèbres que Germaine Lemaire. Mais en attendant la consécration de quoi vit-il? Bien que les activités professionnelles d'Alain ne soient pas dépeintes, nous supposons qu'il exerce sans doute le métier d'enseignant; à la page 58, il était fait allusion aux maigres revenus du jeune homme. Gisèle voudrait que son mari montre plus d'acharnement au travail car un salaire plus élevé serait à souhaiter. Alain prétextant sans cesse le manque de place pour s'isoler, elle exultera à la fin du roman car ayant emménagé dans l'appartement de la vieille tante, son mari a enfin un cabinet de travail.(p. 242).

Certains personnages de Portrait d'un inconnu ont fréquenté ce milieu durant leurs études. La Fille et le narrateur ont parfois des allures de vieux étudiants, surtout quand ils se réunissent autour d'une tasse de café pour parler littérature avec un ami commun. Le narrateur est de cet avis puisqu'il affirme : « *On la prendrait, avec ce cartable qui se balance au bout de son bras, pour une étudiante un peu mûre, une institutrice* » (p. 189).

Le narrateur à l'évidence, est un écrivain à la recherche de modèles pouvant nourrir son inspiration, et passe beaucoup de temps à flâner dans les rues de Paris, et à surveiller le Père et sa Fille. A-t-il une activité professionnelle? Le voile est volontairement jeté sur cet aspect de sa vie, et même la Fille n'en sait pas plus que le lecteur. Nous ignorons tout de son niveau de vie, mais l'auteur est plus loquace concernant ses parents, qui, pour Jean Pierrot : « (...) semblent appartenir du fait de l'attitude craintive qui leur est attribuée, à un milieu assez modeste, celui pour lequel la visite d'un médecin constitue de toute façon une épreuve sociale. »[1].

[1] J. Pierrot, Nathalie Sarraute, José Corti, 1990, p. 314

Nous nous autorisons à inclure Sabine, l'amie d'Habel, dans ce groupe de personnages car nous lisons à la page 85 qu'elle poursuit des études, tout en gagnant de l'argent.

Dans L'anté-peuple, Yealdara prépare un doctorat de sociologie, mais le cours des événements l'astreint à abandonner ses études, aussi ne la voyons-nous jamais en situation dans ce milieu. Dadou, tout comme elle, a fait des études supérieures et il est un ancien étudiant de l'université de Lovanium. Lors d'une séance au tribunal, pendant sa détention, il est reconnu par Malvoisi, professeur de droit qui l'encadrait pour sa thèse intitulée : « *L'Ombre de la loi chez les criminels* » (p. 76). Dadou, en entrant dans la vie active a perdu la désinvolture qui caractérise les universitaires et il a adopté l'attitude du fonctionnaire besogneux.

2.2. Les fonctionnaires

Le héros de S. Labou Tansi dirige un collège normal de jeunes filles et il justifie le choix qui l'a orienté vers l'enseignement : « - *simplement parce que l'enseignement était la seule branche de l'arbre administratif où le moche était moins moche.* »[1]. Le choix de son épouse a peut-être été guidé par cette volonté puisque Lola est institutrice. Malgré le poste occupé, les soucis d'argent se font sentir, il est vrai qu'en tant que responsable, Dadou bénéficie d'une voiture et d'un chauffeur affectés à son service, mais lorsque celui-ci est absent, il rentre à pied : « *Un directeur de normale, parfois ça vous manquait de quoi prendre un autobus. Alors ça vous prenait le « train onze » sur plusieurs kilomètres, c'est ainsi que nous appelons les pieds (...)* »[2].

Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, Râhi, la femme de Diouldé est aussi institutrice. Diouldé, après des études d'ingénieur en Hongrie, se

[1] L'anté-peuple, p. 14
[2] Ibid., p. 15

retrouve casé dans un ministère où il a le net sentiment que son travail n'est pas évalué à son juste prix, de quoi décourager les plus valeureux. Le laxisme généralisé qui prévaut dans les services, l'indolence de ses collègues et de son patron auront raison de sa fougue et il regrette que : « (...) *le cadre honnête, capable et rompu au boulot [soit] mort* » (p. 12).

Autant le lecteur est avisé des formations acquises par tous les amis de Diouldé, autant leur vie active est passée sous silence, nous en resterons donc aux présomptions. Nous pensons que Kerfala l'ingénieur agronome, Bôri l'économiste, Kaliva le professeur, Pêtê le médecin sont eux-aussi des fonctionnaires; ayant profité des bourses distribuées par l'état pour étudier à l'étranger, il est juste qu'à leur retour dans leur pays, ils le servent fidèlement.

Le fonctionnaire de L'escargot entêté de R. Boudjédra est aussi zélé que Diouldé, à la différence, que lui ne se départit jamais de la conviction que son travail est utile, voir même indispensable. Diouldé souffrait d'une profonde frustration de ne pouvoir exploiter les connaissances acquises en Hongrie, alors que le narrateur ne se remet jamais en cause; pour lui : « *L'obéissance aveugle est la qualité essentielle du fonctionnaire* » (p. 12). Il dirige un service de dératisation constitué de cinq équipes et veille sur la propreté de la ville. Il se sent honoré et tout au long du récit, il répète qu'il a : « *(...) la charge de l'hygiène de toute une ville (...) la responsabilité entre autres d'un gazoduc, de plusieurs silos, d'une dizaine de châteaux d'eau, d'un port gigantesque et des fondements qui soutiennent la cité.* »[1]. Aucune allusion à son niveau de vie ne nous éclaire sur sa situation économique, mais le manque de moyens ne justifie pas l'absence de domestique. L'explication est fournie à la page 44 : « *Je me méfie trop des bonnes (...). Elles sont curieuses et voleuses. Au lieu de nettoyer, elles mettraient du désordre dans mes papiers.* ». Il nous apprend en outre que sa mère qui faisait des ménages pour gagner sa vie était analphabète. Son père, un fin lettré, lui

[1] L'escargot entêté , p. 137

aurait ouvert la voie de la culture, l'éveillant par exemple, à certains de ses centres d'intérêt, comme la connaissance des cultures Inca et Aztèque.

Louis Dumontet le fiancé de la Fille est fonctionnaire au Ministère des Finances, et la Fille annonce à son Père, avec une grande fierté que l'année d'après il sera sous-directeur. C'est un homme économe, un « *Monsieur solide, sérieux* »[1] qui calcule avec application les dépenses que va engendrer la remise en état du vieux pavillon de chasse dont il a hérité.

2.3. Les employés subalternes

Les personnages, employés subalternes, forment un groupe compact souvent désignés par l'expression écourtée « *les employés* ».

La tante Berthe et son frère Pierre n'ont été toute leur vie que des employés, elle dactylo, et lui gratte-papier dans une banque. Pourtant leur père, s'il avait été plus prudent, aurait pu leur offrir de meilleures situations; il eut, autrefois, une assez grosse fortune, mais mal conseillé il fit de mauvais placements et perdit tout. La famille d'Alain Guimier se situe - socialement parlant - au-dessous de celle de Gisèle, et en l'épousant Alain a conscience de s'élever.

Les employés du bureau parcourent de bout en bout le roman de R. Boudjédra. Le narrateur les supporte difficilement car il se sent espionné. « *Les employés ont regardé l'horloge quand je suis entré.* » (p. 10). Les relations sont tendues avec la secrétaire également, car le narrateur, qui pourrait être un « hypersensible » sarrautien interprète les moindres faits et gestes de son entourage comme des agressions.

La secrétaire de Dadou, tient son patron en haute estime; entre eux, les relations sont presque amicales. Après le suicide de Yavelde, Dadou recherché par les gendarmes, est prévenu par Melle Sayou; elle lui confie : « *Je ne veux pas que vous souffriez, citoyen directeur. Vous êtes un homme ...* » (p. 65).

[1] Portrait d'un inconnu, p. 212

Dans le roman de T. Monénembo, le monde des employés est réduit à sa plus simple expression : Daouda, seul, est cité; il est technicien aux PTT.

La classe moyenne est largement majoritaire au sein du corpus choisi néanmoins tous les personnages n'y appartiennent pas, et certains romans mettent en scène les gens du peuple.

3. Le peuple

3.1. Le peuple des villes

En ville de multiples « petits métiers » sont à la portée de ceux qui ne peuvent revendiquer que des tâches ne requérant aucune qualification professionnelle particulière.

- le vendeur

Habel - en arrivant à Paris - soit par son absence de niveau dans quelque domaine que ce soit, soit à cause du handicap posé par son origine maghrébine - accepte un travail de vendeur dans un supermarché. Les journées se déroulent au rythme du remplissage des réfrigérateurs ou des rayons. Comment vit-il avec le maigre salaire qu'il touche? Que peut-il se permettre? Il partage la chambre de Sabine, mais ne participe pas semble-t-il aux frais du loyer; les jours où il accepte de suivre Eric Merrain dans son appartement, il rentre chez lui une liasse de billets de banque au fond de sa poche. Paradoxalement, Habel n'est jamais décrit comme un jeune homme ayant des besoins; le peu d'argent dont il dispose lui permet de se nourrir et il n'en exige pas plus.

- Les domestiques

Dans les deux romans de Nathalie Sarraute, les domestiques font des apparitions fugitives. La bonne dans Portrait d'un inconnu intervient à l'occasion de la fuite d'eau et interrompt le Père en pleine songerie pour l'avertir du problème qui se pose. Dans Le planétarium, Alain un peu déçu, est reçu à la porte par la femme de ménage de Germaine Lemaire.

Diouldé et Râhi n'ont pas de bonne mais son équivalent masculin, c'est-à-dire « un boy » (c'est le nom donné en Afrique Noire aux hommes chargés de tenir la maison). Souley est l'homme à tout faire de la maison et il est entièrement dévoué à Diouldé, il prévient ses moindres désirs, car il sait : « *(...) à quel moment il faut le fauteuil dans le jardin ... Et chacun de ses petits discours rassemble louanges et mots compatissants.* »[1].

- Les concierges

Tout comme les bonnes, les concierges côtoient les personnages sarrautiens. La concierge de l'immeuble où habitent le Père et la Fille ne faillit pas à sa réputation, et espionne les locataires; elle ne perd pas un mot de leurs échanges houleux, tout : « *(...) en faisant semblant d'astiquer le bouton de la sonnette ou d'essuyer la rampe* »[2], puis craignant malgré tout d'être surprise, « *elle redescend une marche ou deux prudemment.* » (p. 186).

Dans Le planétarium, la concierge de l'immeuble de G. Lemaire a les mêmes mauvaises habitudes que celle du Père et de la Fille. Alain en arrivant chez son amie est désagréablement surpris par : « *(...) cette concierge en savates en train de balayer sa cour, qui vous observe par en dessous, qui voit tout, qui sait, et répond comme si de rien n'était (...)* »[3].

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 21
[2] Portrait d'un inconnu, p. 186
[3] Le planétarium, p. 77

Les concierges, par définition, sont des « guetteuses » et donc toujours bien au courant de la vie privée des locataires.

- Les chauffeurs

Le chauffeur de Dadou, à l'instar des concierges de N. Sarraute, en connaît long sur ce que « *M'sieur le citoyen* » considère comme son domaine réservé. Landu n'est plus très jeune et il s'entendrait parfaitement avec Dadou s'il n'arrivait pas systématiquement en retard; de plus, cet homme toujours « *en kaki de l'armée, un peu chiffonné, avec ses mains à la rugosité de caillou* »[1] prend parfois des initiatives alors que la décision finale aurait dû revenir à Dadou.

Le chauffeur de l'autobus n° 21 a le même défaut que Landu, et le narrateur du roman de R. Boudjédra se plaint de lui, car il « *n'est pas angoissé par l'horaire. La ponctualité n'est pas son souci majeur* »[2]. Cet homme du peuple sert littéralement de « baromètre social » au narrateur, car grâce à ses récriminations perpétuelles sur la cherté de la vie, celui-ci est informé de la hausse des prix des produits au jour le jour.

- Les garçons de café et les tenancières de bar

Alain, juste avant d'être reçu par G. Lemaire, s'arrête dans un café, pour attendre l'heure du rendez-vous; il échange quelques propos - que nous avons déjà rapportés - avec le garçon de café, se plaignant de la trop forte chaleur dégagée par le poêle.

La mention d'un garçon se retrouve dans L'anté-peuple, bien que le terme soit peu usité en Afrique (p. 27). Les protagonistes de S. Labou Tansi et de T. Monénembo fréquentent des bars où ils sont servis par des femmes. Dadou est un

---

[1] L'anté-peuple, p. 24
[2] L'escargot entêté, p. 9

bon client pour Tantine Kamikaze et Aminadou, tout comme Kandia, Farba et N'dourou sont fêtés par N'gâ Bountou qui les accueille à bras ouverts. Cette dernière est d'autant plus affable qu'elle sait pouvoir compter sur les loyaux services de Kougouri, le videur du Paradis; sa présence est devenue indispensable car les bars constituent les lieux de rendez-vous favoris de tout un peuple interlope.

- Les ouvriers

Ils n'apparaissent que dans Le planétarium de N. Sarraute et ils sont ouvriers menuisiers. La tante Berthe a eu besoin du « *Renouvier d'Alain* » car elle avait décidé de faire poser une porte neuve chez elle. Le drame éclate, lorsqu'à son retour, elle constate avec dépit que l'effet recherché est loin d'être atteint et que cette porte tant rêvée donne « *un drôle d'air, étriqué, inanimé ...* » (p. 11) à son intérieur. Elle en veut terriblement à ces ouvriers, qui ne savent qu'obéir aux ordres et qui, manquant cruellement d'esprit d'initiative et de goût, ne se sont pas aperçus qu'ils commettaient un désastre.

3.2. Le peuple des campagnes

Nous opposerons au peuple des villes, le peuple des campagnes; autant le premier se caractérisait par une grande diversité, autant le second sera plus homogène. Le peuple des campagnes n'est dépeint que dans les deux romans négro-africains : les paysans dans Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo et les pêcheurs dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi.

- <u>Les paysans</u>

La femme de Diouldé est « *la modeste cadette d'un instituteur de brousse en retraite* »[1], et Diouldé est le fils d'Alfâ Bâkar, un rude paysan extrêmement respectueux des principes coutumiers. Dadou admet que l'attirance ressentie l'un pour l'autre fut déterminée par « *leur commune origine paysanne.* » Les paysans sont incarnés par les villageois de Bôwoun - Tchippiro qui surgissent dans le récit à la fin du roman; parmi eux deux personnages s'imposeront : Zaoro, l'instituteur et Sarsan Yéro, l'ancien combattant. A aucun moment, leur activité principale - le travail de la terre - n'est dépeinte. Il est vrai qu'Alfâ Bâkar n'intervient dans le récit qu'à travers des lettres, et que les habitants de Bôwoun - Tchippiro vivent une étape cruciale de leur existence qui a complètement bouleversé leur quotidien.

- <u>Les pêcheurs</u>

Dadou et Yealdara partageront les cases des pêcheurs à certaines périodes de leur vie. A l'inverse des paysans, l'activité des pêcheurs est mentionnée à deux reprises. Henri, dont la grand-mère a recueilli Dadou, affirme qu'il y a de la place pour tous dans sa barque, et Amando emmènera souvent Yealdara sur le fleuve pour que la pratique de la pêche chasse ses idées noires.

*

L'emploi de l'expression « peinture sociale » peut paraître un tant soit peu prétentieux, puisque nous venons de constater que très peu de personnages sont dépeints dans leur vie active. Pourtant l'étude des groupes édificateurs de « la société romanesque » en donne une image révélatrice.

---

[1] <u>Les crapauds-brousse</u>, p. 43

Nous relevons d'abord que la classe intermédiaire est celle qui semble la mieux représentée, car Alain Guimier et les siens, le narrateur algérois, Diouldé et Dadou, mais aussi de multiples protagonistes, en font partie.

Rachid Boudjédra, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi font la part belle aux fonctionnaires. Les raisons qui motivent ces auteurs d'Afrique dans leurs choix (Maghreb et Afrique Noire confondus) semblent leur être dictées par une intention dénonciatrice. En effet, si on remonte le cours de l'Histoire, on constate que nombre de pays de ces zones furent des colonies européennes, et surtout françaises; ces anciennes colonies, devenues par la suite des états indépendants, ont pour la plupart maintenu les structures héritées de cette époque. Ainsi, le fonctionnarisme s'est-il largement développé et la critique de cet état de fait se décèle dans les récits.

Ensuite, nous notons que Nathalie Sarraute qui récuse une lecture sociale de son oeuvre ne peut nous empêcher d'y déceler une satire de la société. La romancière française s'était entretenue à ce sujet avec Simone Benmussa et lui avait expliqué, que pour elle, le personnage romanesque : « (...) ce n'est pas un personnage social, ce qui est déjà énorme. Le social est enlevé. »[1].Or, le social est camouflé mais décelable dans des indices parfois infimes. Dans Portrait d'un inconnu et Le planétarium, la romancière critique la bourgeoisie, ses codes, ses préjugés; le monde des artistes et plus singulièrement celui des écrivains (dans les deux romans cités) n'est pas épargné non plus, et elle se moque gentiment du narrateur, (ami de la Fille), de Germaine Lemaire et d'Alain Guimier.

Enfin nous remarquons que le peuple qui est évacué des textes sarrautiens, se retrouve chez Mohammed Dib, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi. Habel, dont nous ignorons les origines socio-économiques, vit en France comme un homme du peuple; Râhi (qui survivra à Diouldé) et Dadou, abandonneront tout ce qui leur reste pour se fondre dans la masse et tenter de sauver ainsi leur vie.

---

[1] S. Benmussa, Nathalie Sarraute, La Manufacture, 1987, p. 120

Peut-on dire que le parcours de ces trois personnages est similaire?

A l'évidence, à travers l'itinéraire de ces « héros populaires », il est en réalité question de destins individuels. Leur quête n'est pas matérielle (elle le fut pour Râhi) mais plutôt d'essence spirituelle. Le salut leur est offert, le prix à payer est inestimable, mais tous trois choisiront l'opportunité qui se présente à eux.

Nous allons, dans la partie suivante, nous intéresser à l'épaisseur psychologique des personnages et analyser les relations qu'ils établissent entre eux.

III. LA PSYCHOLOGIE DES PERSONNAGES INDUCTRICE DES RAPPORTS HUMAINS

Nous entamons ici le dernier volet de notre chapitre sur les personnages. Le romancier accorde à sa « créature » un aspect physique et une situation sociale - sur lesquels nous venons de nous pencher - mais aussi une épaisseur psychologique que nous allons analyser afin de mieux comprendre les relations entretenues.

1. Une certaine épaisseur psychologique

Notre intitulé peut paraître par trop évasif mais il se justifie par les écarts observés chez les romanciers. En effet, certains auteurs insisteront sur l'aspect psychologique de leurs personnages, alors que pour d'autres, leurs structures mentales ne sont que secondaires. Sans qu'il y ait de règles figées, les personnages du premier groupe auront tendance à être des introvertis, alors que ceux du second seront plus ouverts sur l'extérieur.

1.1. Les introvertis

Dans les romans de N. Sarraute, M. Dib et R. Boudjédra, les personnages sont introvertis dans la mesure où leur Moi est prépondérant sur tout le reste.

Le Père est montré comme un vieil homme égoïste, avare, acariâtre et sa Fille est caractérisée comme étant une maniaque (p. 19), passive et maladroite (p. 33). Elle n'a aucune distinction et a une attirance pour la « *misérable camelote* » et « *la plus vulgaire pacotille de bazar* » (p. 55). Le narrateur de Portrait d'un inconnu est pour Françoise Câlin « *un hypersensible* », chez qui l'introversion frise le pathologique, l'obligeant à consulter un médecin.

Dans Le planétarium, la psychologie des protagonistes est tout aussi complexe que dans les autres textes sarrautiens, car pour la romancière, le personnage romanesque ne doit pas éprouver des : « (...) sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à leur donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur »[1].

Ainsi, Alain est-il parfois ce jeune homme au « *regard de mauvais garçon, cynique, un peu gouailleur* » (p. 103), mais il peut se montrer « *timide et anxieux.* » (p. 117). Il est très déconcertant car même si la mère de Gisèle le définit par un manque de qualités spécifiquement masculines (ce n'est pas « *un homme calme, fort, pur, détaché, préoccupé de choses graves et compliquées.* » p. 52), il semble avoir beaucoup plus d'autorité que sa femme et n'hésite pas à imposer sa vision des choses à son entourage.

Gisèle Guimier est plus effacée que son époux et son manque de personnalité en fait le jouet des divers personnages. Elle a sans doute hérité du caractère paternel car Robert, lui aussi, est plus terne que sa femme.

La mère de Gisèle est une femme au tempérament fougueux, passée maître dans l'art de retourner les situations en sa faveur. Elle est : « *autoritaire ... possessive* » (p. 44) et de l'avis de ses enfants : « *(...) avare; mesquine; bornée; béotienne; lâche qui profite brutalement de sa force (...)* ». (p. 47).

Pierre, le beau-père de Gisèle, est plus présent que Robert mais sa bonté naturelle - ou sa naïveté - lui font accepter de subir les humeurs de sa soeur Berthe.

La vieille tante est « *une maniaque, une vieille enfant gâtée ...* » (p. 13), qui ne se laisse pas manoeuvrer. Sa conduite actuelle - c'est-à-dire sa ténacité à s'accrocher au peu qu'elle possède, en l'occurrence le confort de son appartement de Passy - peut s'expliquer par les traumatismes subis; en effet, dans l'enfance déjà, Berthe fut marquée par un père incapable d'assurer à ses enfants

[1] N. Sarraute, L'ère du soupçon, Gallimard, 1956, p. 74

une sécurité matérielle, puis elle connut ensuite la dérive de son ménage, à cause d'un mari irresponsable.

Nathalie Sarraute consacre un chapitre entier (chapitre 13- de la page 154 à la page 165) aux tropismes qui submergeront Germaine Lemaire. Elle traverse une grave période de doute après avoir lu une critique acerbe de ses textes dans l'Echo littéraire. Le journaliste, auteur de l'article, n'hésite pas à la comparer à Mme Tussaud, portant ainsi un coup rude aux efforts menés pour rendre ses personnages vraisemblables. Ce qu'elle croyait être son point fort devient sa faiblesse; son monde s'écroule et elle constate avec horreur et amertume que : « *(...) tous ces trésors (...) contenaient ce venin, dégageaient ce parfum mortel (...)* » (p. 156).

Les personnages sarrautiens ne sont pas des rocs, et habités de mille contradictions, les traits dominants de leur personnalité ne sont guère faciles à dégager. Il est aisé d'imaginer la jubilation de l'écrivain face à un lecteur qui avoue le désarroi que lui cause l'irréductibilité des personnages.

Habel est un être qui intériorise ses sentiments et qui éprouve un malaise existentiel. Jean Déjeux parle « d'expérience d'émigration intérieure »[1]. Ce jeune héros maghrébin semble stigmatiser la quête d'identité de tout un peuple. Chassé de chez lui, il ne reniera jamais ses origines et il s'adresse en ces termes à son Frère : « *J'ai émigré, mais vous ai-je quitté, Frère, ou quitté notre maison et ceux qui en seront toujours l'âme?* »[2]. Habel, sur le territoire de l'Autre n'a pas perdu ses rêves de pureté et la confrontation brutale avec le Mal, crée chez lui l'envie de mourir car il aspire à un repos éternel; la lutte est par trop inégale et le découragement l'envahit régulièrement, le poussant plusieurs soirs de suite au même carrefour. L'apaisement intérieur finira par s'installer, mais le chemin qui y conduit est long, pénible et semé d'embûches; il ne fait aucun doute que le

[1] J. Déjeux, Mohammed Dib, Celfan, 1987, p. 37
[2] Habel, p. 130

soutien d'un psychanalyste, comme pour le narrateur sarrautien, aurait pu être d'un grand secours au jeune garçon.

Eric Merrain, le Vieux, est un homme perturbé qui dissimule son tempérament angoissé sous ses travestissements. Habel, à maintes occasions, a pu vérifié qu'il était : « *(...) un homme, lui aussi, à donner une importance exagérée à certaines vétilles, qui prenaient tout de suite des proportions et lui faisaient travailler le cerveau (...)* »[1].

Lily, la jeune femme aimée de Habel, est folle et sa vulnérabilité est établie par cette démence. Nous ne connaissons pas les causes exactes de ce dérèglement de l'esprit. Habel est-il responsable? Partiellement ou pas du tout? Lily n'a-t-elle pas pu supporter son exil? Elle vient de Villinski et à Paris, elle se sent « *plus désarmée encore, plus nue, plus solitaire, plus en exil* » (p. 123). Le romancier algérien ne propose pas de réponses systématiques aux interrogations du lecteur et le laisse libre, en partie bien sûr, de ses interprétations.

Le narrateur boudjédrien, copiant Habel, ne prendra pas l'initiative d'aller consulter un spécialiste, mais les propos et les pensées confiés à son journal, s'apparentent à : « (...) une longue confidence qui s'adresse à un lecteur, psychanalyste muet »[2]. Pour Jany Le Baccon, chez R. Boudjédra : « La névrose, le déséquilibre mental sont des éléments constitutifs des diégèses et démontrent ainsi leur rôle de moteur textuel (...) Mais l'utilisation romanesque de la psychanalyse participe également d'un désir de transgression; à cause de la résistance de la société maghrébine au discours psychanalytique, l'emploi de ce dernier relève de la provocation et dans le même temps, devient une arme de destruction des tabous sociaux. »[3].

En effet, ce personnage est un homme maniaque, obsédé par le temps perdu, souvent triste et anxieux. Ce misanthrope, misogyne de surcroît, se définit

---

[1] Ibid., p. 153
[2] J. Le Baccon, « Fonction des intertextualités dans l'oeuvre de Rachid Boudjédra », in Poétiques croisées du Maghreb, L'Harmattan, 1991, p. 81
[3] Idem, p. 81

comme un vieux célibataire qui n'aime pas les bébés et leurs mères. (p. 15). Replié sur lui-même, il ne voit personne en dehors de ses collègues de travail, et il n'a pas honte de reconnaître qu'il n'a jamais reçu sa soeur chez lui. Il a une haute opinion de lui et évoque la rançon du savoir et du pouvoir pour justifier les agressions ennemies; son bonheur « *se résume d'une part à gribouiller (...); d'autre part à mener une lutte sans merci contre les rats.* » (p. 62).

Les personnages introvertis sont moins fréquents dans les romans négro-africains, mais l'un d'entre eux se signale au lecteur par son isolement. Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, Yavelde, follement amoureuse de Dadou, souffrira en silence de l'indifférence qu'il affiche à son égard. Pour Raphaël Irié-Bi, Yavelde incarne la pureté morale car « son nom contient Yaveh et désigne le Divin »[1]. Il est vrai que jusqu'à dix-huit ans, elle a su se préserver de la débauche ambiante, mais elle met tout en oeuvre pour détourner Dadou de ses responsabilités d'époux et de père, et cette attitude est critiquable. Nous admettons cependant que sa pureté morale se manifeste dans la sincérité de ses sentiments pour Dadou; vu le milieu dont elle est issue, elle n'est pas attirée par sa position sociale, et seule la passion amoureuse motive ses actes. Son suicide peut être interprété comme le surgissement de cette même pureté intrinsèque, qui exige qu'elle refuse les compromis et les petitesses de la condition humaine. Yavelde fut d'autant plus incomprise qu'elle était entourée de personnages extrovertis pour qui la faculté d'adapter leur comportement à leur milieu ne pose aucun problème.

1.2. Les extrovertis

Les personnages de N. Sarraute, pour la plupart, sont des introvertis qui « ruminent » les tropismes. Parmi eux, Louis Dumontet nous semble bien moins occupé que les autres par son Moi, et nous avons déjà eu à signaler que la

[1] R. Irié-Bi, op. cit., p. 60

précision de son portrait physique, indiquait qu'il ne serait pas livré aux tropismes. A plusieurs reprises, les adjectifs « *solide* » et « *sérieux* » sont appliqués à Louis Dumontet, résumant ainsi ses caractéristiques psychologiques.

Sabine est la maîtresse d'Habel mais ne fonctionne pas comme le héros dibien; elle est identifiée comme une belle jeune femme, mais sa psychologie n'a guère d'importance. Très pragmatique, elle symbolise la femme occidentale libérée de toutes entraves. « *Elle aussi avait balancé par-dessus bord sa vie d'antan, toute une vieille soupe réchauffée.* »[1] et elle s'assume pleinement, matériellement et affectivement.

La majorité des personnages monénembiens et tansiens sont des femmes et des hommes qui vivent dans la tourmente. Ils extériorisent leur révolte et n'ont guère le temps de se ménager des pauses méditatives; malgré une psychologie sommaire, certains traits de caractère sont esquissés.

Ainsi, T. Monénembo présente-t-il un Diouldé dont les défauts physiques sont largement contrebalancés par ses qualités professionnelles. Travailleur intègre, le temps aura raison de son acharnement, mais il conservera, ancré au fond de lui, des principes d'honnêteté. Les actions qu'il commettra sous l'emprise de Daouda iront donc à l'encontre de sa nature; l'auteur ne nous donne pas l'opportunité d'assister à une éventuelle transformation du héros, puisqu'il meurt pendu, accusé de complot.

Râhi, son épouse, aura la vie sauve et sera métamorphosée par les tragédies. En effet, Râhi était une jeune femme très matérialiste à l'époque de sa rencontre avec Diouldé; elle ne s'intéressait qu'aux toilettes et accordait une grande importance à la future position sociale que son fiancé serait en mesure de lui offrir. A la fin du récit, ses préoccupations sont différentes, et elle n'en exige pas tant de Kandia avec qui elle forme un nouveau couple.

Les autres personnages de l'histoire ont une psychologie des plus superficielles, mais leur déchéance morale se manifeste à travers l'ambiance des

[1] Habel, p. 85

soirées dansantes, chez les uns et les autres. Une certaine lâcheté commune les contraint à ne pas s'accorder : « *(...) sur un délicieux planning de* partouzes. *Ils préfèrent feindre, nier avec toute la vigueur de leur conscience. Et sitôt isolé dans sa demeure, chaque couple s'enferme dans la chambre conjugale, exige des comptes, crie à la traîtrise, hurle à l'adultère.* »[1]. Cette dégradation des moeurs n'était pas ressentie comme telle par Râhi; pourtant par la suite, la jeune femme est blessée dans sa tête et dans sa chair par le viol de Karamoko Lamine, vieillard libidineux, qui la considère comme une femme légère, du fait que Daouda partage sa couche.

Les personnages tansiens ressemblent beaucoup à ceux de Monénembo. Ils sont très actifs et cette animation perpétuelle semble empêcher le phénomène d'intériorisation. Dadou se distingue par une envergure hors du commun : c'est un bel homme qui traîne tous les coeurs après lui, et qui de plus, est d'une grande rigueur professionnelle. Dadou, comme Diouldé, est « *bourré de principes* », et pour rien au monde, il ne se résoudrait à céder à la tentation en acceptant les propositions de Yavelde. En ce sens, il est un être d'élite et ce statut privilégié est marqué par plusieurs passages nous révélant ses interrogations intérieures, mais jamais elles n'atteignent le degré de complexité noté chez les personnages de Nathalie Sarraute.

Yealdara est la digne moitié de Dadou, et elle n'a rien à lui envier sur le plan de la beauté et de l'intelligence. (Les élèves de l'école de Dadou l'ont surnommée « *l'intellectuelle* »). Toutefois la finesse nécessaire pour percevoir la quintessence de la personnalité de l'homme aimé lui fait défaut, et fausse sa première approche de Dadou. Yealdara, en outre, est généreuse, elle sait faire preuve d'humilité et elle a le goût du sacrifice.

Les autres personnages se divisent en deux groupes : les personnages positifs et les personnages négatifs; les premiers oeuvrent dans le sens de la quête de Dadou, les seconds luttent contre le héros et les siens.

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 31

La psychologie des personnages, plus ou moins développée par les romanciers, est totalement mise à jour par les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

2. Les rapports humains

Les rapports humains sont basés sur les liens qui unissent les hommes, et les comportements diffèrent en fonction de la personne que l'on a en face de soi. C'est pourquoi, nous étudierons d'abord les rapports entre les parents et les enfants, puis nous verrons comment les personnages réagissent face à l'Autre, l'Autre étant celui dont la conscience s'oppose à la vôtre.

2.1. Les rapports entre les parents et les enfants

La mère et le père, réunis dans l'expression consacrée « les parents », sont deux individus distincts; ils s'occupent conjointement de leur enfant, certes, mais ils ne répondent pas de façon identique à ses diverses demandes. Bien que cela ne soit pas systématique, la relation avec la mère est souvent très passionnelle (qu'il s'agisse d'amour ou de haine), et celle-ci a tendance à reléguer au second plan les sentiments paternels. Nous étudierons donc dans deux parties indépendantes les relations établies avec chacun des parents.

2.1.1. La figure maternelle

2.1.1.1. La mère dominatrice

La mère dominatrice se rencontre dans plusieurs des romans choisis. Par exemple, dans Le planétarium de Nathalie Sarraute, les enfants (Alain et Gisèle)

considèrent que la mère de Gisèle correspond tout à fait à ce type de femmes. Elle est omniprésente dans la vie conjugale d'Alain et Gisèle, et cherche à exercer son influence sur le jeune couple; celui-ci, mais surtout Alain lui offrira une certaine résistance ce qui explique la nature conflictuelle de leurs relations. L'opposition entre Alain et sa belle-mère ne sera jamais « physique », et il faut appartenir au monde des « Hypersensibles » pour la saisir dans toute son ampleur, car il s'agit de la confrontation de deux consciences. En surface, la conversation suit un cours qui semble normal à un oeil non averti, mais en profondeur, les « sous-conversations s'établissent, complètent, rectifient ou annulent les conversations (...) Et tandis qu'au niveau de la conversation l'accord continue de régner, la sous-conversation nous montre une rupture absolue. »[1]. L'un des conflits qui dressera l'un contre l'autre Alain et la mère de Gisèle s'articule autour de la nature du cadeau qu'elle compte leur offrir : elle ne donne que pour dominer et elle tient à ce qu'ils choisissent les fauteuils de cuir à la place de la bergère Louis XV dont rêve son gendre. Gisèle tentera, tant bien que mal, de jouer le rôle de conciliatrice, mais elle échouera; son manque de personnalité et son attachement à l'un comme à l'autre en font une victime, prise entre deux feux. A la page 55, elle rassure sa mère : « *Ce n'est pas grave, au fond, tu sais, ces petites lubies d'Alain (...) Oui, oui, je lui parlerai.* » A la page 59, en tête à tête avec son mari, elle se voile la face et la véracité du jugement qu'il porte sur sa mère la blesse : « *(...) elle cherche toujours ton bien. Mais il faut que tu marches droit, dans le chemin qu'elle t'a tracé (...).* » Gisèle est relativement malléable, mais Alain est perspicace et rejette la tutelle maternelle (en l'occurrence celle de sa belle-mère), avec parfois beaucoup de cruauté. Il est juste qu'il a souvent des attitudes d'enfant capricieux et la tante Berthe a sûrement sa part de responsabilités, elle qui le couva et le gâta plus que de raison pour compenser l'absence d'une mère. Toujours est-il qu'Alain ne déclarera pas forfait et que sa belle-mère qui le connaît bien, se méfie de lui : « *Il voit tout* ...

[1] Fr. Câlin, op. cit., p. 57 et 58

toujours à l'affût ... et il les montre à la petite, à sa propre fille, à son petit enfant qui ne voyait rien (...) il épie, il cherche, il découvre (...) »[1]. Le conflit autour des fauteuils et de la bergère n'est qu'un incident; il révèle une mésentente plus profonde que la résistance d'Alain ne peut justifier à elle seule. La tension familiale découle de la tension sociale et la mère de Gisèle reproche avant tout à Alain son origine sociale. En effet, il est issu d'un milieu plus modeste que le leur, et elle réprouve chez lui sa légèreté, son insouciance, sa nonchalance oisive; elle trouve qu'il n'a pas l'air d'avoir à coeur de préparer un avenir solide à sa fille. Sa vocation d'écrivain l'effraie et ses préoccupations artistiques qui l'accaparent, mettent à nu, selon elle, son immaturité. Elle déplore sans se l'avouer tout à fait le mariage de Gisèle et ne voit en Alain qu'un voleur qui lui a subtilisé son bien le plus précieux.

Le narrateur boudjédrien, bien qu'il soit un homme, n'a pas la force de caractère d'Alain et se retrouve « phagocyté » par une mère castratrice. Le célibat du narrateur n'exprime-t-il pas inconsciemment la peur de se retrouver marié à une femme qui risquerait un jour de ressembler à sa mère? En effet, son mode de vie monacal s'explique par son entêtement farouche à ne pas procréer, sa mère lui ayant aussi laissé en héritage, sa haine viscérale de la reproduction. A ce sujet, il est intéressant de signaler que dans l'analyse freudienne, les rats deviennent des avatars des enfants, ce qui pourrait expliquer l'acharnement du narrateur à les exterminer. Rats et bébés se confondent donc, dans l'esprit du narrateur, et les mères du quartier l'ont bien compris puisqu'elles l'accusent : « *(...) de vouloir éliminer l'espèce humaine.* » (p. 15). Elle a entièrement assujetti son fils (car la fille semble plus libérée, et s'est mariée) à ses conceptions, et ses moindres préjugés se transforment aussitôt en dogmes pour le fils docile. Même après sa disparition, le narrateur a parfois des sueurs froides en songeant à l'ingratitude que suggèrent certains de ses propos; après avoir évoqué la laideur maternelle, il se reprend aussitôt : « *(...) mais, je ne vais quand même pas médire d'elle* .

[1] Le planétarium, p. 44

Effacer cette phrase sur les traits maternels. Je lui dois tout. Ma vocation, surtout! Si elle ne m'avait pas mis en nourrice, je n'aurais pas été assailli par les rats et ne leur aurais jamais voué cette haine qui a fait de moi un zootoxicologue de talent. »[1]. Ainsi la mère semble-t-elle idéalisée et ne jamais être fautive. Cependant un démenti apporté une dizaine de pages plus loin confirme l'image que le narrateur renvoie au lecteur, celle d'un homme anéanti par des années de tyrannie maternelle : « *J'en veux des fois à ma mère de m'avoir mis en nourrice. Mais je n'ose pas l'écrire. Elle est capable de surgir de sa boîte à chaussures et de me gronder.* »[2]. Epuisé par une vocation qui le suit depuis l'âge de deux ans, le narrateur ne voudrait décevoir sa mère pour rien au monde; le fils en qui elle a placé tous ses espoirs doit se montrer aussi fort qu'elle-même, qui : « *n'eut jamais de faiblesse, jusqu'à sa mort.* » (p. 111). Le vieil adage « Mieux vaut tard que jamais » se confirme encore une fois car à cinquante ans passés, le narrateur va enfin réussir à échapper à la domination de sa mère. En effet, plusieurs indices textuels nous permettent d'envisager la lecture de L'escargot entêté aussi comme l'histoire d'une libération.

Le narrateur part travailler sous la pluie et précise d'un ton énigmatique et angoissé : « *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.* »[3]. Le pronom personnel « *il* » désigne l'escargot que l'on retrouve dans la suite du texte. Nous considérons l'escargot comme le symbole de l'univers maternel. A ce sujet, Françoise Dolto, pédiatre et psychanalyste de renom affirme que l'image de l'escargot est significative car : « (...) s'escargoter, c'est retourner à son centre, se protéger ou bien se mettre en sécurité (...) »[4]; ceci justifie sans doute le choix des Aztèques qui avaient pour emblème l'escargot, cause de leur subordination et raison pour laquelle ils méritent le mépris du

---

[1] L'escargot entêté, p. 86
[2] Ibid., p. 99
[3] L'escargot entêté, p. 9
[4] Fr. Dolto, Solitude, Vertiges du Nord / Carrère, 1985, p. 108

narrateur. L'escargot sort systématiquement les jours de pluie, or d'après les ésotériques de l'Islam, « Dieu envoie son ange avec chaque goutte de pluie; » l'ange bienfaiteur du narrateur va-t-il enfin se manifester? Tout porte à le croire, car à la fin du roman, le narrateur boudjédrien tient des propos suffisamment clairs : « *Comme ma décision est prise, j'en reviens à des considérations plus sereines. Je n'en veux plus aux Aztèques. Ils ont été trompés. Moi aussi. L'essentiel est de le savoir. (...) Nous arrivons au terme du mirage* »[1]. La hantise du retour à la maison a disparu et il affronte le gastéropode avec un grand calme : « *(...) je me suis approché de lui. Il fit face. Je l'ai, aussitôt, écrasé avec la semelle de ma chaussure gauche (...). Une bulle d'eau s'irise à la surface du sol trempé, à l'endroit où je venais de le tuer* »[2]. La libération est d'autant plus totale qu'avant d'accomplir ce geste de matricide, le narrateur avait piétiné sa montre avec autant de rage. La montre était un cadeau du père, mais le narrateur a décidé qu'il n'en porterait jamais plus et il se félicite : « *(...) je l'ai brisée sous le talon de ma chaussure. Elle a éclaté en dix petits morceaux.* » (p. 143). Le fonctionnaire névrotique du début est donc guéri et ce mardi est bien une « *journée habituelle* » comme auraient dû l'être toutes celles qui l'ont précédée.

Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, Diouldé n'a pas été traumatisé par sa mère, ce qui n'empêche pas que sa présence lui pèse, parfois. « *Mère de Diouldé* » est chez son fils pour se reposer de sa fatigue causée par les durs travaux des champs, et des mauvais traitements de son mari. Ses séjours en ville ne sont jamais limités dans le temps et elle vient : « *(...) pour profiter autant que pour se laisser émerveiller par la réussite de son* poussin*. (...) Mère aimait décidément conter son fils : Diouldé était sa légende, une légende qu'elle relatait avec délectation comme si elle mâchonnait une noix de cola.* »[3]. Cette épouse soumise à son mari fait la loi chez son fils et sa belle-fille. Sans aucune pitié pour les fêtards couchés à l'aube, elle les réveille à l'heure de la prière; devant les

[1] L'escargot entêté, p. 147
[2] Ibid., p. 149
[3] Les crapauds-brousse, p. 23

difficultés qu'ils ont à se sortir du sommeil, elle avoue à Diouldé qu'elle les soupçonne de boire « *du lait de Satan* ». Diouldé craint plus le courroux maternel que celui du ciel, puisqu'il rassure sa mère par un beau mensonge : « *Si je buvais, où trouverais-je la force de paraître devant vous, de tourner mon regard vers le Ciel qui nous veille?* »[1]. Diouldé et Râhi, agenouillés sur leur peau de mouton, réciteront leurs sourates sous l'oeil vigilant de Mère. La vieille femme, après la disparition de son fils, perdra la raison et Râhi ne pouvant plus supporter ses imprécations de démente la cloîtrera toute la journée dans sa chambre. Elle sera ensuite prise en charge par Karamoko Lamine, mais les prières du marabout n'ayant aucun effet, Daouda l'emmènera loin de la maison pour une destination inconnue.

Ces mères, au destin apparemment si dissemblables, ont des affinités. En premier lieu, elles sont toutes excessives dans leurs sentiments et l'amour maternel, dont elles débordent, frôle l'idolâtrie. En second lieu, leur caractère possessif les amène à rejeter dans l'ombre le père (ou à passer outre ses décisions), parfois dans le souci de protéger l'enfant chéri.

2.1.1.2. La mère initiatrice

La mère initiatrice en tant que telle est absente des romans du corpus. Néanmoins, nous avons considéré que Germaine Lemaire dans Le planétarium de N. Sarraute et les vieilles femmes dans L'anté-peuple de S. Labou Tansi pouvaient être perçues comme des substituts de la mère.

En effet, G. Lemaire (peut-on lire la mère?) initie Alain, l'orphelin, à une certaine vie sociale; accomplissant ses premiers pas en littérature, ses encouragements et ses conseils lui donnent l'assurance dont il manque tant. Il est surtout motivé par l'admiration éprouvée pour l'écrivain et par le désir de ne pas la décevoir et d'être admis dans « la cour des grands ».

[1] Ibid., p. 33

La grand-mère de Sylvain et d'Henri, et la vieille Ambami ont laissé vibrer en elles la fibre maternelle, et elles ont secouru Dadou au risque de leur vie. La grand-mère des jeunes garçons, surtout, sera une initiatrice en ce sens que son courage et sa force morale feront l'admiration de Dadou; elle lui insuffle l'énergie nécessaire à la poursuite de la lutte et en la dévisageant, il pense : « *Elle a pu rentrer intacte de prison. Elle est courageuse. Pas toi. (...) Il faut que tu fasses des pieds et des mains. Des vrais pieds et des vraies mains.* »[1].

Nous notons des similitudes entre cette grand-mère et Kaounsira qui aidera Yealdara, orientée vers elle par des amis. La jeune fuyarde, assaillie par le doute et par le découragement, sera intégrée dans le groupe des vieilles femmes déguisées en folles, après un véritable rituel, initiatique. Yealdara, grâce à Kaounsira, renaîtra littéralement à la vie, et si elle parvient à la conserver, elle aura gagné le droit au bonheur.

Ainsi, « ces mères par procuration » remplissent-elles un rôle refusé aux mères biologiques. Ces dernières ont beaucoup de mal à voir grandir « leurs petits » et donc à consentir à les dégager de leur tutelle; mais ce qu'elles ne savent pas c'est qu'en leur déniant le statut d'individu autonome, elles leur défendent l'accès au bonheur. Les initiatrices en revanche font preuve de plus d'amour, au sens religieux du terme, en portant ces femmes et ces hommes qu'elles aident, vers une nouvelle vie.

2.1.2. Le personnage du père

2.1.2.1. Le père tyrannique

Le Père de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute s'impose à nous comme le père tyrannique par excellence. Malgré l'impression qu'il cherche à donner, le Père n'a pas de réels soucis d'argent et son avarice doit plutôt être vue

[1] L'anté-peuple, p. 123 et 124

comme un moyen de se préserver des griffes du temps. Les colères auxquelles ils se laissent aller dès que sa Fille formule une demande, ne sont pas toujours suivies d'un refus, elles ont plutôt pour but de terroriser la « quémandeuse ». Il vit très mal sa situation qui est celle d'un vieux père obligé de subvenir aux moindres besoins d'une Fille, encore à sa charge. Cette dépendance de la Fille, il la lui fait sentir chaque jour qui passe à travers le sadisme de son comportement, et il ne perd aucune occasion de l'humilier. Dès que la Fille émet un désir, le Père la ridiculise et, par exemple, il ne comprend pas son inclination pour les voyages ou son envie de s'offrir des soins esthétiques. Cette tyrannie du Père s'est toujours exercée et aujourd'hui comme autrefois, la Fille : « *(...) sentait (...), la tirant en arrière, le coup de laisse brutal et l'étau mordant sa chair.* » (p. 171).

Les images animalisant les personnages sont très fréquentes chez Nathalie Sarraute, dès lors qu'il s'agit de rendre compte des rapports qui prévalent entre les personnages; ces animalisations permettent d'insister sur les instincts primaires de l'être dès qu'il se trouve dans une situation de crise.

Après avoir osé réclamer six mille francs, la Fille sent son Père se raidir et aussitôt : « *Ils s'arc-boutent front contre front, lourds, maladroits, engoncés dans leurs carapaces rigides, leurs épaisses armures - deux insectes géants, deux énormes bousiers ...* »[1]. Le Père est scandalisé par la démarche de la Fille, « *La parasite. La sangsue.* »; elle a toujours aimé, tels les chiens fourrer son « *nez dans la crasse, fouillant, flairant partout, toujours à l'affût ...* » (p. 175).

Le comble de la méchanceté est atteint lorsqu'elle lui annonce qu'elle va se fiancer, et à ce moment-là, « *une bête assoupie, une bête sauvage, cruelle, prête à se jeter sur elle, à mordre ...* » (p. 176) se réveille en lui. Il se repaît à l'avance du mal qu'il va lui faire et fonce sur elle comme le taureau sur le matador; mais la Fille - oh surprise! - tel le plus habile des matadors évite prestement l'attaque et : « *(...) lève le nez (...) d'un air dédaigneux.* » (p. 183). L'Hypersensible,

[1] Portrait d'un inconnu, p. 166

rendue méconnaissable grâce au miracle de l'amour, se soustrait à l'asservissement paternel et Louis Dumontet lui offre l'opportunité « *de monter* » vers lui, abandonnant, le Père « - *dans ce monde obscur et clos de toutes parts.* » (p. 180).

Ce père tyrannique n'est pas pour autant dénué d'amour; il est en désaccord avec lui-même, angoissé et il n'a pas la faculté de pouvoir montrer son amour à sa Fille. A plusieurs reprises, il est comparé au vieux prince Bolkonski, personnage tolstoïen qui cachait sous son masque rude une tendresse infinie pour Marie.

Vu sous cet angle, le père de Gisèle a des points communs avec le Père, car lui aussi, pour dissimuler sa souffrance, se laisse parfois aller à des paroles blessantes. La mère de Gisèle tente, dans ses périodes, de rétablir une situation d'harmonie et sermonne gentiment son époux : « *Toi, Robert, tu ne devrais pas ... Les enfants ne viennent déjà pas si souvent, ils te manquent, tu les attends, et puis quand ils sont là; c'est plus fort que toi, il faut absolument que tu te mettes à les taquiner.* »[1]. L'emploi du verbe « taquiner » est un doux euphémisme car en réalité, il va beaucoup plus loin et ne recule devant rien; pour lui, la tante Berthe d'Alain est une vieille folle qui se moque d'Alain et Gisèle, jamais elle ne leur cédera son appartement.

Robert, fondamentalement, est moins méchant que le Père, car ses excès laissent pour seule trace un air bougon sur ce visage attendrissant, chéri par Gisèle.

Diouldé, bien qu'ayant eu lui aussi un père tyrannique, n'a cependant pas subi une telle emprise, mais il s'en est fallu de peu. Alfâ Bâkar entendait bien régenter la vie de son fils et, respectant les us et coutumes, il avait décidé (lorsque Diouldé était encore enfant) que Kadidiatou offerte par son cousin, serait sa future belle-fille. Dans le même temps, il avait aussi accepté de mettre Diouldé à l'école en ville, et malgré sa sagesse, il ne vit pas *:* « *(...) qu'un fossé*

[1] Le planétarium, p. 104

s'était creusé, qu'il allait de jour en jour s'agrandir entre ces deux petits cousins que la tradition, dans son infini bon sens, avait décidé de lier pour le bonheur de tous. »[1].

Diouldé, loin du village, échappa à son ascendance et après avoir rencontré Râhi, la décision de l'épouser fut prise sans qu'il en réfère à son père. Alfâ Bâkar n'oubliera jamais cet affront; couvert de honte et d'opprobre, il n'ose même plus paraître dans le village et il lance un ultime avertissement à son fils : « *Si tu épouses cette fille, alors Diouldé, considère que je ne suis plus pour toi qu'un étranger, plus un père;* »[2]. La suite du récit ne nous renseigne pas sur sa réaction à l'annonce de la disparition de Diouldé.

Cependant, malgré tout ce qu'ont enduré la Fille et Diouldé, ne pensent-ils pas que la présence d'un père - même s'il les maintient sous son joug - est préférable à son absence ou à sa démission.

2.1.2.2. Le père absent

Dans Le planétarium de N. Sarraute, Alain n'est pas orphelin de père mais celui-ci se caractérise par une personnalité falote, et n'impose pas sa présence à son fils. Il ne lui servira pas non plus de modèle car il ne débordait pas d'ambition, et il s'est toujours satisfait de son emploi de gratte-papier. C'est un homme inconsistant qui vit sur un nuage, et sur lequel on ne peut pas compter dans les moments difficiles. Sa soeur l'a toujours connu ainsi : « *Dès qu'il entend quelqu'un pousser des cris de détresse, appeler au secours, il se pelotonne sur lui-même, remonte ses couvertures jusqu'au menton, éteint sa lampe ...* »[3]; lorsque véritablement, il ne peut fuir la réalité, il s'efforce de prêter une oreille attentive aux autres, mais son attention vagabonde et : « *(...) c'est alors surtout qu'il s'échappe et va se fixer ailleurs, attiré irrésistiblement ... tout l'intéresse,*

[1] Les crapauds-brousse, p. 49
[2] Ibid., p. 51
[3] Le planétarium, p. 199

l'amuse à ces moments-là, quand les autres le supplient de se donner un peu ... »[1].

Alain cumule donc deux handicaps car orphelin de mère, il n'a pas pu s'appuyer sur Pierre, comme sur un père conscient de ses responsabilités.

Dans L'escargot entêté de R. Boudjédra, l'expérience du narrateur est différente. Le père vit aux côtés de sa famille mais ne partage rien en particulier avec elle, car la mère fait écran, refusant qu'il s'implique dans l'éducation du narrateur et de sa soeur. Cet effacement du père sera peu après matérialisé par sa disparition réelle, puisqu'il décède, laissant sa femme seule avec les enfants.

Les sentiments du narrateur vis-à-vis du père sont ambivalents. D'une part, il partage la répulsion maternelle pour ce mari toujours malade, d'autre part, il ne peut réprimer un semblant d'amour pour cet homme raffiné et lettré qui lui aura fait découvrir les bienfaits de la culture. Il ne cache pas sa ressemblance physique avec lui (et il en tire même une certaine fierté), et une pointe de commisération perce dans certains de ses propos : « *Il aimait les vaincus. Il se projetait, le pauvre homme.* » (p. 136).

Cette absence du père sera lourde de conséquences pour le narrateur, et Rachid Boudjédra confie à Hafid Gafaïti que lui aussi en a souffert dans l'enfance. Le romancier se revoit comme un enfant trahi par ce père qui : « (...) pour un tas de raisons tant sociologiques que psychologiques, a tout fait pour se dérober, m'échapper, fuir sa paternité. »[2]. Il estime que « cette sorte de mort du père » a été prépondérante dans la formation de sa personnalité et qu'elle : « a cristallisé toute une sensibilité maladive, toute une névrose qui a justement pu s'écouler, s'installer dans la littérature »[3].

Il est donc logique que le narrateur ait eu le réflexe de livrer ses angoisses à la feuille blanche.

---

[1] Ibid., p. 203
[2] H. Gafaïti, Boudjédra ou la passion de la modernité, Denoël, 1987, p. 11
[3] Ibid., p. 11

Pour Alain et pour le narrateur boudjédrien, le père est absent parce qu'il ne joue pas le rôle qui lui est dévolu par la société. Pour Habel et Dadou, l'absence est réelle et ce rôle sera assumé par des substituts.

2.1.2.3. Le substitut paternel

Le héros dibien, Habel, n'a pas de père mais un Frère aîné qui le remplace. Pour Mohammed Khaïr-Eddine, il s'agit du « Frère, celui qui gouverne le pays natal s'entend (...) un frère physique qui devient vite un frère moral, un frère avec un F majuscule, autrement dit un gouvernement, un Etat et un Pays »[1]. Le Frère, pour nous, représente l'autorité paternelle qui oblige Habel à rendre compte de tous ses faits et gestes, de ses moindres pensées. Le jeune garçon vit cette relation dans la souffrance et il se réjouira de pouvoir défier et provoquer le Frère-père en lui exposant son amour pour l'Etrangère (Sabine, puis Lily).

Ce Frère est donc un substitut paternel, mais à certains égards le Vieux aussi pourrait être considéré comme tel; Habel n'a-t-il pas bien souvent envie de : « *(...) courir vers le Vieux (...) envie de retrouver cet homme, envie de le faire parler encore, qu'il lui explique tout, lui fasse comprendre (...) le monde.* »[2]. Habel est très dépendant de cette « dame de la Merci »; initialement cette expression désignait un ordre qui rachetait les captifs aux infidèles. Pour Charles Bonn, la situation est inversée car Habel est : « (...) le captif aux mains des infidèles : les « chrétiens », parmi lesquels en premier lieu la Dame de la Merci. »[3].

Dans le roman de Sony Labou Tansi, nous n'avons pas non plus de personnages du père, mais il en va des hommes âgés comme de la grand-mère et de Kaounsira, ils assument des fonctions paternelles. Amando et Assabrou sont

---

[1] M. Khaïr-Eddine cité par J. Arnaud, La littérature maghrébine de langue française, Publisud, 1986, p. 245
[2] Habel, p. 90
[3] Ch. Bonn, Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, 1985, p. 304

des pères de substitution pour Yealdara et Dadou, cependant leur amour est si fort que faire leur bonheur devient leur seul but.

*

Le père dans les romans est moins présent que la mère, et ses liens avec ses enfants sont fonction, en grande partie, des relations que la mère a déjà établies avec eux, et des rapports entre les deux membres du couple. La tyrannie paternelle semble ne pouvoir s'exercer que contre l'avis de la mère. Dans Portrait d'un inconnu de N. Sarraute, l'absence maternelle érige le Père en maître absolu. Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, Alfâ Bâkar renie Diouldé sans l'approbation de sa femme, mais celle-ci respectueuse de la tradition reste soumise à son mari. En revanche dans Le planétarium et dans L'escargot entêté, le père a beaucoup de mal à « tenir son rang ». Dans le roman sarrautien, l'absence de la mère fait défaut et Pierre aurait sans aucun doute eu besoin d'être épaulé, alors que dans le roman de R. Boudjédra, la mère se passe de l'aide du père, et sa mort est un véritable soulagement pour elle. A l'inverse de Pierre, elle est tout à fait à la hauteur, de la tâche parentale, même sans conjoint.

Nous avions déjà avancé que dans les relations entre parents et enfants, le rôle de la mère revêtait une importance particulière, elle nous est ici confirmée. Cependant, la famille n'est pas le seul lieu de tension et il peut se produire que la rencontre avec l'Autre soit de nature conflictuelle.

3. Le face à face avec l'Autre

3.1. L'Autre

Nous commencerons par définir ce que nous entendons au juste par ce terme. Il ne s'agit pas ici de rendre compte des rapports entre les autochtones et les étrangers bien que cela nous eût fort intéressée. En effet, il nous aurait plu d'analyser quelques passages sur les Européens dans le roman de Rachid Boudjédra, la reconduite de Josiane à la passerelle d'un avion en partance pour la France dans le roman monénembien, ou encore les réflexions acerbes du révérend père Weldyck dans le roman de S. Labou Tansi.

L'Autre n'appartient donc pas au groupe « des autres » au sens où Tzvetan Todorov l'utilise dans son livre intitulé : Nous et les autres[1]; il ne se définit pas par son appartenance à un groupe culturel et social différent, il est celui qui n'est pas « Moi », celui auquel ma conscience m'oppose.

3.1.1. L'Autre familier

Le narrateur de Portrait d'un inconnu de N. Sarraute est le type de l'Autre familier. En effet d'un côté ses rencontres avec la Fille se soldent toujours par une lutte de conscience à conscience, d'un autre côté, il est un de ses proches et connaît bien le Père. Le récit sous-entend, à plusieurs endroits, qu'il a dû, à un moment donné, être amoureux de la Fille, et qu'il continue à se livrer à une cour discrète. Le narrateur-espion, sur lequel nous reviendrons, tient à capter l'innommable; c'est un invétéré chasseur de tropismes et il se sert du Père et de sa Fille comme modèles pour l'oeuvre en gestation. Cela lui arrive, dans le dessein de recueillir la matière qu'il travaillera ensuite, de les suivre, ensemble ou séparément.

[1] Tz. Todorov, Nous et les autres, Seuil, 1989

Il se rappelle avoir suivi le Père en grande conversation avec un ami, par un beau soir de printemps : « *Ils marchaient tous les deux côte à côte dans l'allée (...). Je me suis mis à les suivre (...) marchant en silence (...)*[1] Une autre fois, le narrateur rencontre la Fille à la sortie d'un spectacle et insiste pour la raccompagner ainsi que ses amis; pourtant ils ne semblent pas être en harmonie étant trop différents l'un de l'autre, et le narrateur explique la provenance de cette tension : « *C'était elle, je le savais, qui faisait sourdre au dehors et se tordre sous les regards gênés des gens les hontes, se replier les doigts déchirés des vieux gants usés, rien qu'en détournant ses yeux pudiquement dans le métro de la main gantée (...). Je la haïssais pour cela et elle me méprisait pour ma désinvolture grossière, ma balourdise. A ses yeux, je faisais peu raffiné (...)* »[2]. Le désaccord entre le narrateur et la Fille existe bel et bien, et malgré son habileté à se mêler à son entourage pour mieux l'approcher, il ne perce pas toujours sa conscience.

Dans ce roman, les amis du Père, la vieille dame du train de banlieue sont des Autres familiers; une vieille amitié, une certaine affection les lient, mais la vie les a séparés faisant d'eux des êtres qui ont du mal à se reconnaître. Le « Parce que c'était lui, parce que c'était moi » de Montaigne ne s'applique plus à eux.

Dans Le planétarium, certains des personnages de N. Sarraute sont subitement surpris, dérangés dans leurs certitudes, parce qu'ils découvrent que celui qu'ils croyaient proche, est en réalité bien loin d'eux. La tante Berthe en fera la douloureuse expérience lorsqu'elle avoue ne plus reconnaître Alain, ce neveu qu'elle a tant chéri, et qui répondait si bien à son attente. Alain et Gisèle, envieux de son appartement lui demanderont gentiment, d'abord, si elle veut bien le leur céder; ensuite devant ses objections ils durciront également leur position. Alain retourne voir sa tante, mais il a revêtu, pour la circonstance, le masque de

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 112
[2] Ibid., p. 129

l'Autre qui le protège et l'isole de « *ce regard, comme le projecteur qui fouille l'obscurité pour découvrir le fuyard (...)* »[1]. L'enfant qu'était Alain a grandi, et la métamorphose est si complète qu'il va jusqu'à menacer « *sa Tatie* » de la faire expulser. Berthe est décontenancée par l'attitude de son neveu, tout autant que celui-ci l'est par la sienne. Il pensait que la victoire serait plus aisée et que sa tante capitulerait rapidement; il a cependant des ressources et il se ressaisit assez vite.

Le jeune Montalais a aussi le visage de l'Autre familier; Alain l'a rencontré chez Germaine Lemaire mais Montalais est déjà un intime de la grande dame qu'il appelle affectueusement « *Maine* ». Montalais est : « *Le fou de la reine, le bouffon agitant ses clochettes, faisant des galipettes sur les marches du trône (...)* »[2] qui sait amuser G. Lemaire. Il avait prouvé à Alain, lors de cette première rencontre : « *son aisance, sa désinvolture, ses privilèges acquis depuis longtemps, les libertés qu'il peut prendre.* » (p. 80). Les deux jeunes hommes s'installent dans un café pour discuter plus longuement autour d'un verre. Alain s'enhardit, abusé par le masque revêtu par Montalais : « *On dirait qu'il s'est adouci, qu'il s'est rapproché, il y a quelque chose de familier, presque de fraternel dans son ton ...* » (p. 153), mais bien mal lui en a pris, à la moindre critique amorcée par Alain, le jeune favori de G. Lemaire se hérisse et : « *L'alerte est donnée. Les miradors fouillent l'obscurité. Les chiens jappent. On entend des pas précipités, des coups de fusils claquent ...* » (p. 153). Alain, loin d'être un sot, a immédiatement compris les risques qu'il prenait car faire tomber l'idole de son piédestal revient à signer son propre arrêt de mort.

L'Autre familier est un être avec lequel on a des affinités, et que parfois on cherche à ménager; cela n'est pas le cas quand l'Autre a le visage de l'ennemi.

---

[1] Le planétarium, p. 185
[2] Ibid., p. 80

3.1.2. L'Autre ennemi

Nous avons considéré comme ennemis des personnages qui s'opposent socialement parlant. Ce choix peut sembler arbitraire, mais il est nôtre et nous tenterons de le justifier.

En effet, il est très difficile dans les romans sarrautiens de distinguer les « familiers » des ennemis; celui qui l'instant d'avant avait le sourire de l'ami, change de physionomie l'instant d'après. Il n'y a donc pas de réelle frontière, et le lecteur se perd plus d'une fois dans ce jeu de miroirs.

L'Autre ennemi se réclame d'une classe sociale différente, et il se repère à l'agacement et au mépris qu'il suscite chez les personnages.

Dans Portrait d'un inconnu de N. Sarraute, la bonne est au service du Père et de sa Fille depuis vingt ans, mais malgré une complicité établie de longue date avec le Père, elle : « *n'est jamais sûre avec lui, on ne joue jamais à coup sûr.* » (p. 140). Voulant bien faire, elle abandonne son ouvrage afin de lui parler de la fuite d'eau, mais elle le dérange en pleine lecture. Le Vieux est furieux et rage dans son for intérieur car cette domestique dévouée à « *la voix onctueuse* » doit se réjouir d'avoir interrompu un moment de tranquillité. Pourtant, elle n'est pas de leur monde, et elle ne semble avoir conscience que très vaguement des tropismes qui se développent en eux; elle ne s'interroge jamais plus à fond car : « *(...) comment vivrait-on, n'est-ce pas, s'il fallait s'arrêter à tout cela, passer son temps à couper les cheveux en quatre, chercher midi à quatorze heures? ...* »[1], et elle leur offre « *une surface lisse et dure.* » (p. 139), une véritable forteresse imprenable.

Dans Le planétarium, la tante est fortement déçue et contrariée par le travail des ouvriers, et les considère comme des ennemis du bon goût et du raffinement. L'incompréhension est totale, avivée par la nette conscience d'appartenir à la race des élus. Ces ouvriers sont dépossédés de leur caractère humain, et perçus

[1] Portrait d'un inconnu, p. 138

comme des objets ayant pour fonction de servir et de satisfaire « les vrais hommes »; Berthe parle de l'un d'eux à son neveu avec un ton de dédain : « *(...) ton Renouvier (...) c'est un crétin, un propre à rien qui ne sait pas faire son métier ...* »[1].

La mère de Gisèle a une réaction tout aussi épidermique lorsqu'elle pressent que des gens qui lui sont inférieurs socialement vont profiter de sa gentillesse : « *Les gens abusent de sa bonté, de sa délicatesse, de ce sentiment d'égalité, de ces égards qu'elle a pour n'importe qui. Bonne. Trop bonne. Voilà ce que c'est.* »[2]. Persuadée qu'elle fait une faveur à ces gens en s'adressant à eux, elle remet en place sans attendre la vendeuse chez le fourreur ou l'infirmière qui s'octroyait des largesses.

Alain lui aussi peut susciter des sentiments hostiles et l'exemple du dîner entre amis chez les parents de Gisèle est significatif. Sa belle-mère le supplie de raconter l'anecdote de la porte de sa tante Berthe, afin de détendre l'atmosphère. Alain, conscient du ridicule de la situation, s'obstine à se taire, car il pense qu' : « *il faut que les choses se fassent naturellement (...)* » (p. 24), et l'insistance déplacée de la mère de Gisèle le froisse. Il se résigne à accéder à sa demande et leur livre donc par le détail le récit attendu. Emporté par sa flamme, il ne se rend pas compte que l'amusement initial des invités a cédé la place à une lassitude qu'ils ne cherchent pas à déguiser. Quel intérêt peuvent-ils accorder aux médiocres préoccupations de sa pauvre tante?

Furieux contre lui-même de s'être laissé entraîner dans cette entreprise, de s'être tant dévoilé, Alain constate qu' : « *Ils écoutent à peine ce qu'il dit, penchés déjà les uns vers les autres; ils se retournent à peine pour lui jeter un coup d'oeil agacé ... (...). Ils rajustent leurs monocles. Ils prennent leurs faces-à-main : un drôle de numéro, ce garçon. Des histoires de cinglés.* »[3].

---

[1] Le planétarium, p. 25
[2] Ibid., p. 38
[3] Ibid., p. 34 et 35

Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, le fou est l'Autre, sans doute possible; cette épave humaine est tolérée par la population malgré ses comportements souvent agressifs. Il n'a rien perdu de son amour propre et convaincu de son bon droit, il exige d'être nourri convenablement par le quartier. Ce mépris envers ses bienfaiteurs amène Râhi, un jour, à lui livrer le fond de sa pensée : « *Sois heureux d'être parmi nous. Que ferais-tu sans nous, mon pauvre? Mais toi, que fais-tu en retour? C'est bien à peine si tu ne nous insultes pas. Tu te veux une chaussure bien large pour tes petits pieds.* »[1]. Le fou ne dédaigna pas lui répondre, mais après cette leçon de morale, il ignora royalement l'écuelle déposée à ses pieds par la jeune femme. A partir de ce jour-là, ils deviennent des ennemis jurés. Diouldé se méfie de cet homme clairvoyant qui lui avait prédit à mots couverts la fin qui serait la sienne : « *Le succès te grise, petit. Tu es gourmand de toi-même, tu ne te rassasies plus de ta propre vanité ni de tes petits privilèges. Mais tu as peur, comme un gosse qui a un jouet trop voyant.* »[2].

Le personnage du fou nous rappelle celui de l'aveugle dans le roman de Gustave Flaubert, Mme Bovary, dans la mesure où tous deux fonctionnent dans le récit comme des signaux annonçant le malheur. En effet, Râhi en écoutant la radio apprend l'arrestation des meilleurs amis de Diouldé, accusés d'avoir participé à un complot; aussitôt, elle court chez Soriba, pour s'enquérir de Mâmata, mais la maison est vide et en la quittant : « *Elle se prit la tête et s'affala sur la chaussée, sous les pieds du fou (...)* » (p. 117).

L'Autre ennemi dans le récit boudjédrien devrait se mettre au pluriel, car pour le narrateur, tous les autres hommes représentent une menace; en effet, personnage psychasténique, le narrateur ne vit les relations humaines que sur le mode de l'agression. Avant même d'arriver au bureau, il se sent déjà persécuté par le chauffeur de l'autobus qui « *fait exprès de bavarder avec les passagers.* »[3].

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 83
[2] Ibid., p. 86
[3] L'escargot entêté, p. 9

Il remarque dès son entrée que tout le monde a noté son retard et le sourire narquois de la secrétaire lui déplaît. Il n'a aucune sympathie pour cette femme - comme pour toutes les autres - et son évanouissement face au gros rat mort, lui laisse supposer qu'elle est enceinte : raison de plus pour se réjouir de sa démission. A ses yeux, ses concitoyens ne sont pas dignes d'intérêt et le plus grave, c'est qu'ils mettent la planète en péril, car « *ils ne cessent pas de faire des enfants!* »[1], alors qu'ils ne s'en occupent pas correctement. D'après lui, certaines mères devraient prendre exemple sur les rates qui font preuve d'une grande douceur maternelle : « *A donner en exemple aux mères du quartier qui lâchent leur progéniture dans la rue avant qu'elle ne soit sevrée.* » (p. 44). Les comparaisons qu'il établit sans cesse entre les rates et les femmes montrent qu'il prête des caractères humains aux rongeurs, alors qu'il animalise les femmes. Il s'inquiète, à ce sujet, des sentiments qu'il sent naître en lui : « *Dire que je n'ai plus le courage de les empoisonner* ... » (p. 48); la haine qui l'anime est bien plus dirigée contre ses congénères.

Dans ce roman, le narrateur a une autre grande angoisse : celle de décevoir l'Etat, que nous classons parmi les entités supérieures; nous allons, dans la partie suivante, repérer dans quels autres romans du corpus, ce type de relations existe.

3.1.3. L'Autre comme entité supérieure

Ainsi donc, dans L'escargot entêté, le narrateur boudjédrien craint-il de ne pas être à la hauteur de la tâche confiée par l'Etat. Il est partagé entre deux sentiments : effectuer son travail avec application mais aussi ne pas contrarier les instances supérieures en annonçant des chiffres qui dénonceraient l'imminence de la catastrophe. Aussi recule-t-il sans cesse l'achèvement de son rapport car il n'est « *pas question d'imprimer des affiches avec le chiffre fatidique : 5.000.000*

[1] Ibid., p. 44

de rats! Il doit rester confidentiel. On a beaucoup insisté là-dessus. »[1]. On remarquera que l'emploi du « on », pronom personnel indéfini, laisse le mystère entier). Il est sûr d'être la victime désignée d'une conspiration, mais il ne veut pas faire part à son chef supérieur de ses soupçons; cependant, il prend ses précautions et se félicite d'avoir pensé à conserver un double de son fichier qu'on a déjà essayé de lui brûler. Ces vingt et une poches sont également très pratiques pour camoufler les nombreux bouts de papier où il consigne les informations qu'il juge pouvoir lui être utiles en temps opportun. Sa fidélité à l'Etat est légendaire, mais il ne se prive pas de porter des critiques sur certaines situations aberrantes; bien entendu, il rajoute ensuite en commentaires que ces critiques doivent être effacées. Il écrit donc : « *A moins que je n'écrive une supplique à l'O.M.S. Je l'ai déjà fait. Mais ils sont avares et ne lâchent rien. Je me demande à quoi servent toutes ces organisations internationales. A engraisser plutôt des soi-disant experts qui viennent nous donner des leçons et ne savent rien faire sinon toucher des émoluments royaux et acheter des tapis de laine. C'est trop politique. A enlever.* »[2].

Le fonctionnaire perfectionniste note absolument tout pour le jour où il pourrait avoir à se justifier.

Cette démarche est un peu celle d'Habel vis-à-vis de son Frère aîné, symbole de l'Etat pour Mohammed Khaïr-Eddine. Le jeune héros de M. Dib écrit en effet « une longue lettre » au Frère, mais ses motivations ne rejoignent pas celles du narrateur de R. Boudjédra. Il n'a pas l'intention de faire amende honorable et les renseignements fournis au Frère sur sa vie parisienne doivent être lus comme une bravade. Le Frère, l'Etat, le Pays, l'ont tous chassé, il veut faire la preuve de son autonomie; il ne dépend plus d'eux mais de Lily : « (...) puisque l'exil, désormais, ce sera d'être séparé de Lily, ôtant de ce fait tout pouvoir de séparation à la parole du Frère qui « n'avait pas prévu ça. »[3].

---

[1] L'escargot entêté, p. 18
[2] Ibid., p. 121 et 122
[3] Ch. Bonn, Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, 1985, p. 301

Pour Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi, l'entité supérieure perd son abstraction, puisqu'elle est incarnée par les personnages de Sâ Matrak et du Premier. En effet, dans Les crapauds-brousse, l'illustre président Sâ Matrak (peut-on lire « sa matraque »?) symbolise la terreur. Il représente l'autorité suprême et tel un monarque moyenâgeux, il a droit de vie et de mort sur son cher peuple qui « *serre les rangs* » derrière lui. Sâ Matrak n'apparaîtra jamais, mais il est dignement représenté par ses sbires, à l'affût du moindre reproche, de la plus insignifiante critique. Pour asseoir son pouvoir, il agit comme le feu président Sékou Touré de Guinée. Il annonce régulièrement le démantèlement de pseudo-complots, entretenant ainsi l'épouvante parmi le peuple. Le « *chef immortel* » dénonce l'infiltration, dans son pays, de services secrets étrangers; ceux-ci seraient en contact avec d'anciens étudiants boursiers manquant de gratitude envers la « *patrie-mère* ». Diouldé, tout comme Soriba, Sadio et les autres, disparaîtra lors de ces purges.

Sony Labou Tansi met en scène un autre intouchable; dans L'anté-peuple, il se nomme Martin Mouyabas dit prosondo ou encore le Premier. A la différence de Sâ Matrak, il est visible et assiste régulièrement à la messe, où le peuple se presse pour l'admirer dans toute sa splendeur. Il a lui aussi une garde pléthorique et les exactions des bérets sont commanditées par lui.

Moins chanceux que Sâ Matrak, il mourra assassiné par Dadou un dimanche à l'église. La fin du récit ne dit pas si le nouveau Premier qui remplace aussitôt Mouyabas sera aussi terrifiant; il semble que son investiture créa un climat de panique puisqu'elle débuta par la chasse aux fous et aux catholiques.

L'Autre, quelle que soit sa nature, n'a qu'une chose en tête : prouver sa puissance, son ascendance sur celui qu'il a en face de lui. Seuls, la Fille, Alain, Habel, Râhi, Dadou ... sont vulnérables; mais en revanche dès que l'Autre s'attaque au couple, il a à faire à plus fort que lui.

3.2. Le couple victorieux face à l'Autre

3.2.1. Le « jeune » couple

Par « jeune couple », nous entendons désigner le couple récemment formé, et nous ne faisons aucunement allusion à l'âge du mari et de la femme.

Dans les deux romans de Nathalie Sarraute, de tels couples existent : celui de la Fille et de Louis Dumontet dans Portrait d'un inconnu, celui de Gisèle et d'Alain dans Le planétarium.

La Fille, objet de moqueries perpétuelles pour son Père, vivait dans sa totale dépendance; elle subissait ses humeurs et sa principale consolation était de savoir que les voisines de l'immeuble (« *les fées maléfiques* » d'après le Père) compatissaient à ses tourments. Pour toutes, elle était la vieille Fille, maltraitée, torturée moralement par un Père grincheux et acariâtre. Coup de théâtre. La vieille Fille se fiance et l'annonce à son Père. Cette rencontre avec Louis Dumontet la transforme du tout au tout, et c'est une jeune femme pleine d'assurance qui toise le narrateur; il perçoit ce changement en elle car : « *Pas la moindre gêne chez elle, cette fois, pas le plus léger tremblement quand elle me voit surgir tout à coup devant elle sur le trottoir (...)* »[1]. La « mutation » se poursuit et lorsqu'il la surprend avec son Père et Dumontet, c'est à peine si il la reconnaît. « *Elle surtout était presque méconnaissable. Costume gris. Echarpe de soie vive. Cheveux relevés à la dernière mode en grosses coques sur le sommet de la tête. Même un peu maquillée : son visage aux lignes arrondies - elle avait engraissé, ses joues s'étaient remplies - avait cet aspect lisse et net, cet éclat un peu figé que donnent les fards.* »[2]. Sur un signe du Père, le narrateur approche et prend place à leur table; la Fille retrouve sa gêne d'antan et présente son fiancé toute rougissante. Au cours de la discussion Louis Dumontet expose leurs projets

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 87
[2] Ibid., p. 198

(p. 202, le « on » a ici valeur de « nous »), et lorsqu'il évoque leur voeu d'installer une salle de bain, le Père réagit aussitôt en avare qui jauge les dépenses : « *Une salle de bains? Une salle de bains?* » (p. 202). Le regard que lui avait lancé la Fille était significatif, elle avait senti venir la question et « *quelque chose en elle a vacillé* ... » (p. 202).

Mais Dumontet n'est pas de cette race là (il est plutôt de celle des « innocents » au sens où Françoise Câlin l'emploie), et l'anxiété décelable dans la question du Père ne fait surgir aucune angoisse chez lui, au contraire elle l'amuse; il : « *le fixe tranquillement de son oeil froid. Il me semble voir comme une nuance légère d'ironie, comme une ébauche de sourire dans ce regard* ... »(p. 202). La Fille, à partir de ce moment, prend véritablement confiance. Dumontet saura la mettre à l'abri des tropismes, et le couple qu'ils forment constituera sa nouvelle carapace.

Le couple de Gisèle et d'Alain Guimier est différent dans la mesure où tous deux se ressemblent : les tropismes leur sont communs car ils font partie de la race « des écorchés vifs » (cf. Fr. Câlin). Au sein de ce couple, Gisèle et Alain donnent l'impression de se régénérer mutuellement. Prenons quelques exemples pour éclairer notre propos. Si Gisèle n'avait pas fait corps avec Alain, la bergère Louis XV ne leur aurait pas été offerte par sa mère; celle-ci désirait acheter des fauteuils en cuir, et Gisèle seule s'en serait contentée. Sa mère a plusieurs reprises tente de la ramener sur le chemin de la raison; dès qu'elles sont en tête-à-tête, la fille se laisse convaincre par la mère, mais sitôt rentrée auprès d'Alain, elle adopte ses conceptions et se range à son avis. Depuis le premier jour, Gisèle est consciente : « *(...) qu'ils étaient à eux deux ... (...) qu'ils formaient à eux d'eux quelque chose d'indestructible, d'inattaquable* ... »[1].

La situation inverse se produit quand Gisèle, cette fois-ci, incite Alain à relancer la tante Berthe, ou qu'elle lui assure que deux heures d'entrevue avec Germaine Lemaire prouvent qu'il est dans ses bonnes grâces.

---

[1] Le planétarium, p. 58

La « victoire » du jeune couple est éclatante et, dans les dernières pages du roman, ils emménagent dans l'appartement de Passy où trône la fameuse bergère Louis XV; comble de bonheur, G. Lemaire sera l'une des premières à visiter leur nouveau nid d'amour.

La Fille et Dumontet, Gisèle et Alain sont des couples neufs, dans la mesure où leur rencontre n'est pas encore si lointaine; ils n'ont pas subi l'expérience d'une quelconque séparation alors que Râhi et Dadou ont été très éprouvés, chacun dans leur vie de couple.

3.2.2. Le couple reformé

Certains personnages de romans négro-africains ont vu leur couple éclater car les événements ont séparé définitivement la femme du mari.

Râhi, l'héroïne de Tierno Monénembo, se retrouve veuve sans savoir qu'elle l'est, puisqu'elle ignore jusqu'à la fin du roman l'exécution de son mari. Le couple qu'elle formait avec Diouldé n'est plus, et la disparition de son mari la laisse toute désorientée. Dire qu'elle souffre dans son coeur de cette absence serait par trop s'avancer car il n'est pas sûr qu'il y ait eu beaucoup d'amour entre eux; ils passaient, de l'avis même du narrateur, pour un « *curieux couple* »[1]. Il semble que chacun d'eux ait trouvé son compte dans ce mariage. Effectivement Diouldé, présenté comme un homme sans succès auprès des femmes, n'allait pas laisser passer l'occasion de « se caser », avec une jolie femme de surcroît. En revanche, on peut se demander ce qui attira Râhi chez cet homme, car elle : « *(...) prenait mille précautions pour ne pas montrer la photo de son « chairri » aux curieux.* »[2]. Certes, Diouldé n'était pas beau, mais il serait en mesure, grâce à son diplôme d'ingénieur, de lui offrir ce qu'elle désirait, et cela valait bien des sacrifices. Dès leurs premières entrevues, elle s'était révélée matérialiste et

[1] Les crapauds-brousse, p. 34
[2] Ibid., p. 46

superficielle et ses questions se succédaient à un rythme tel que Dadou avait à peine le temps d'y répondre : « *Tu nous achèteras une voiture n'est-ce pas? (...) Et que sera pour moi ton premier cadeau de mariage? (...) Et ainsi de suite ... De la machine à laver à la vaisselle en or, de la machine à coudre aux sous-vêtements les plus soyeux, les plus moulants ... Comme si ces choses se cueillaient en levant le bras, comme lorsqu'on s'apprête à démunir de ses feuilles un champ de manioc (...).* »[1]. Râhi et Diouldé ont tous deux été victimes d'une illusion, chacun se croyant aimé par l'autre. Leur vie de couple est factice, creuse et ils comblent l'absence d'amour vrai en s'étourdissant dans les multiples soirées entre amis. Après la disparition de Diouldé, Râhi est donc plus atterrée que malheureuse et ne s'habitue pas au vide laissé par son mari.

Peu après, aux alentours du Tombeau, Kandia l'aborde et elle aura plaisir à revoir ce jeune homme; auprès de lui : « *(...) elle s'abreuvait de quiétude. Là, elle n'avait plus à la tête ce bourdonnement sans fin, ces picotements dans le dos.* »[2]. Avec lui, elle formera un nouveau couple où tous les deux seront tendus vers un idéal. Kandia vit dans un grand dénuement et il n'a rien à offrir à Râhi si ce n'est la fuite vers un ailleurs prometteur.

Dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi, Dadou va traverser les mêmes épreuves que Râhi. Son mariage avec Lola ne semble pas avoir été motivé par l'amour car le narrateur nous apprend : « *Il avait épousé une jeune institutrice neuf ans auparavant parce que, à son âge, dans cette société (...) les autres se mariaient bien* »[3]. Lola était attachante et « *bouleversante* » mais c'était une femme volage; Dadou déçu par le mariage tiendra les femmes en piètre estime. Après le suicide de Yavelde, le domicile de Dadou est envahi par une foule en furie qui décide de saccager la maison de l'assassin et ses occupants, en l'occurrence, Lola et leurs enfants.(La raison en est que « *Yavelde était assez jolie fille pour ne pas manquer de vengeurs* » p. 72). Ils trouveront tous les trois

[1] Ibid., p. 44
[2] Ibid., p. 151
[3] L'anté-peuple, p. 14

la mort dans cette attaque, la mère s'étant suicidée après le lynchage de ses deux enfants.

Dadou, arrêté et emprisonné ne supportera les quatre années de prison que grâce à la sollicitude aimante de Yealdara, qui ne l'abandonnera jamais. Plongé dans un insondable désespoir, Yealdara poursuit ses recherches, aiguillonnée sur une nouvelle piste; elle pense avoir aperçu et reconnu Dadou sous son masque de fou. Elle reste donc persuadée qu': « *Il n'est pas mort, marche, cherche, viens, va : tu finiras par le rencontrer. Il respire. Voilà pourquoi Yealdara n'arrêtait plus de courir les rues.* »[1]. Malgré les péripéties vécues par chacun d'eux, ils finiront par se retrouver et Dadou acceptera l'amour de Yealdara qui a prouvé qu'elle aussi avait un idéal de pureté.

La survie de Râhi et de Kandia, celle de Yealdara et de Dadou, font la démonstration que la cohésion au sein du couple, l'aspiration vers un même but permettent une victoire sur l'Autre. Le couple mixte n'échappe pas à la règle et nous allons à présent l'étudier.

3.2.3. Le couple mixte

Nous n'évoquerons pas dans cette partie le couple mixte en général car dans les romans négro-africains de notre corpus, il est inconsistant.

Dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, Sadio a épousé Josiane, mais après la disparition de son mari, elle est chassée du pays et séparée de sa fille. Diouldé, à Budapest, fera de vaines tentatives de séduction, mais ni Eléna, ni Vanina à : « *l'abondante chevelure de blé* » (p. 42) ne répondront à ses avances. Les contacts avec l'Etrangère sont donc réduits dans ce roman, et inexistants dans le livre de S. L. Tansi.

En revanche, dans celui de Mohammed Dib, Habel, le jeune héros succombe au charme « satanique » de la femme occidentale : Sabine et Lily.

[1] Ibid., p. 175

Le couple formé avec Sabine va se dissoudre car Habel sait que Sabine n'est pas celle par qui la libération passera, car : « *(...) oubliant son vrai nom (...) ne sachant rien de lui et décidée à n'en rien savoir, elle ne voulait savoir qu'une chose, leur amour et rien d'autre ...* »[1]. D'emblée, leur relation est présentée comme étant basée sur une attirance physique incontrôlable. La sensualité de Sabine et le besoin d'amour de Habel situent leurs échanges sur un plan charnel uniquement; ceci est explicite dès les toutes premières lignes du texte : « *Comme ils se sont abandonnés côte à côte sans force, ils restent, Sabine tournant les reins vers Habel, le pressant de ses hanches, toujours ces hanches dont la largeur n'aura pas fini de le surprendre si habitué qu'il soit à les voir, à les tenir, à les embrasser.* »[2]. Malgré le vertige dans lequel le plonge les instants passés auprès de Sabine, Habel a la tête pleine de Lily et s'adresse à elle en pensée : « *(...) oh, Lily, où es-tu? (...) Je te vois sourire de là où tu es - qu'as-tu fait de moi?* » (p. 9). Habel est prisonnier du corps de Sabine mais subjuguée par Lily. Toutes deux ont un rôle important à jouer car pour Mohammed Dib : « (...) la femme aide l'homme à se réaliser, car il demeure longtemps un enfant. Elle l'aide à sortir de son état d'infantilisme, survalorisé dans sa masculinité. »[3]; parmi les femmes, l'Etrangère a une place à part car elle apparaît au romancier : « (...) comme la femme complète, la femme réalisée (...) qui révèle l'homme à lui-même et le personnalise. »[4].

Entre Sabine et Lily, Habel sait intuitivement que la seconde est la plus apte à l'aider : « Elle (...) le libère et le sauve. En face d'elle, il n'a pas peur. (...) elle est aussi suffisamment maternelle, tendre et douce pour combler les aspirations du coeur. »[5].

Lily sauve-t-elle réellement Habel?

Que lui propose-t-elle en échange?

---

[1] Habel, p. 84 et 85
[2] Ibid., p. 7
[3] J. Déjeux, Mohammed Dib, écrivain algérien, Naaman, p. 38
[4] Idem, p. 41
[5] Ibid., p. 41

Pour Charles Bonn, cette fascination de Habel pour Lily a des accents mortifères car : « Son ambiguïté est celle de la séduction suprême. Séduction de la mort ou de la folie. (...) La fascination annule, certes, l'exil et la séparation, mais elle est elle-même lieu - écriture - désir de la perte de toute localisation comme de toute raison. »[1].

La fin du roman ne nous livre pas la clé de l'énigme et le lecteur reste libre d'imaginer le devenir de Habel. Pour notre part, nous pensons que le jeune homme fera siennes les paroles d'Omar Khayyâm, poète soufi du XI e siècle : « Limite tes désirs des choses de ce monde et vis content.

Détache-toi des entraves du bien et du mal d'ici-bas,
Prends la coupe et joue avec les boucles de l'aimée
car, bien vite,
Tout passe ... et combien de jours nous reste-t-il? (...) »[2].

*

La constitution d'un couple, comme nous venons de le voir, est un moyen efficace de lutter contre l'Autre, et il semble plus facile de préserver son intégrité lorsque l'on est deux. Le fonctionnaire boudjédrien est un cas isolé, l'exception qui confirme la règle, car sa misogynie est devenue légendaire.

Cette étude sur les personnages s'achève et il nous est possible d'établir des similitudes mais aussi des divergences entre les romanciers.

En ce qui concerne la typologie des personnages, Nathalie Sarraute et Rachid Boudjédra ne réservent pas une place primordiale à la caractérisation physique. Dans Portrait d'un inconnu, Louis Dumontet est un cas particulier et nous avons déjà eu à en expliquer les raisons; le regard, en revanche, est toujours

[1] Ch. Bonn, Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, 1985, p. 309 et 312
[2] O. Khayyâm, « Quatrains Rubô'yât » in Paroles d'Islam, textes présentés par Nacer Khémir, Albin Michel, 1995, p. 43

très expressif chez les personnages sarrautiens, laissant filtrer les émotions et tenant lieu de soupirail ouvert sur le monde souterrain des tropismes.

Chez Mohammed Dib, on note un net parti pris pour la valorisation physique des héroïnes (Sabine, Lily et la Dame de la Merci) alors que Habel est abandonné à sa « *transparence* ».(cf. Ch. Bonn). Cette présence du corps féminin dès le début du roman avertit le lecteur du rôle qui va être dévolu aux femmes dans la suite du texte.

Dans les deux romans négro-africains, les auteurs restent plus classiques et la description des personnages - qui en elle-même n'a rien de classique vu le vocabulaire et les tournures choisis - révèle l'archétype culturel local. En effet, nous avons vu comment l'obésité de Gnawoulata et ses dents en or étaient interprétées comme des signes de sa richesse; les descriptions féminines sont aussi significatives car elles sont visuelles et olfactives et indiquent les atouts de la vraie femme africaine : le teint de « *mangue mûre* » et « *l'odeur* ».

Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi se distinguent aussi par le grand nombre de personnages qui traversent leurs récits, et donc par la multiplicité des groupes sociaux; chez eux, l'opposition entre riches et pauvres est criante, et les propriétaires de belles villas ou de voitures aux marques prestigieuses ignorent : « *(...) la misère [qui] règne, reine impitoyable. Elle s'étale, elle est un vivier marécageux où baigne une foule grouilleuse de petites gens (...).* »[1].

Pour Nathalie Sarraute, le personnage romanesque pourrait ne posséder ni sexe ni profession puisqu'il est avant tout une conscience. Elle explique à Arnaud Rykner la raison de leur inactivité : « (...) parce qu'il est nécessaire pour saisir les tropismes que ceux qui les portent soient dans un état de désoeuvrement, de disponibilité. Lorsque vous travaillez, à l'usine ou derrière un bureau, (...) vous n'avez pas le temps de vous arrêter sur ces imperceptibles mouvements. Il faut pour cela être *vacant*. »[2]. La romancière reconnaît également que la bourgeoisie

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 12
[2] A. Rykner, Nathalie Sarraute, Seuil, Les contemporains, 1991, p. 179

est la classe la plus dépeinte dans ses textes, et elle justifie son choix comme suit : « (...) Il s'agit toujours de gens qui me ressemblent, par conséquent, d'un certain milieu d'intellectuels bourgeois comme sont les écrivains. C'est le seul que je connaisse, le seul ou j'aie jamais vécu. Je ne peux pas parler d'un autre. »[1].

Mohammed Dib et Rachid Boudjédra décrivent des cheminements plus personnels.

Habel, le jeune émigré maghrébin, ne rencontre pas de bourgeois si ce n'est la Dame de la Merci, pour qui - comme les ouvriers pour la tante Berthe - il ne sera qu'un objet, mais un objet de plaisir. L'origine sociale de Sabine et de Lily n'est pas réellement précisée par le texte et le romancier tient plutôt à mettre l'accent sur les relations du jeune homme avec les belles étrangères.

Le narrateur de L'escargot entêté joue le rôle du guide qui ouvre les portes de l'univers des fonctionnaires pour le lecteur. Ne voyant personne, hormis ses collègues, c'est le seul milieu qu'il nous sera donné de découvrir. Mais Rachid Boudjédra se sert aussi de ce narrateur névrosé pour bousculer les interdits et produire une fable politique à la hauteur de la mission qu'il assigne à la littérature algérienne; pour lui, elle ne peut-être qu'une littérature qui dérange en remettant en cause les fondements de la société.

Le romancier utilise la psychologie de son personnage pour illustrer ses conceptions littéraires, Nathalie Sarraute procède de même.

L'épaisseur psychologique des personnages sarrautiens a maintes fois été décriée, arguant du fait que la romancière française se livrait à des expériences formelles. Lucien Goldman prend le contre-pied des critiques en affirmant que l'oeuvre de Nathalie Sarraute : « (...) était née d'un effort aussi rigoureux et aussi radical que possible pour saisir, dans ce qu'elle a de plus essentiel, la réalité de notre temps. (...) elle démontre comment les habitudes psychiques, les structures

[1] Simone Benmussa, op. cit., p. 143

et les catégories mentales anciennes qui persistent dans la conscience de la plupart des gens les empêchent de saisir la réalité nouvelle (...) »[1].

La psychologie de Habel est aussi au centre du roman de Mohammed Dib et son angoisse existentielle face à sa « despatialisation » motive ses actes.

Nous ne relevons pas les mêmes préoccupations chez Tierno Monénembo et chez Sony Labou Tansi; leurs héros semblent vivre des « états d'urgence » (au sens où André Brink emploie l'expression), et leur psychologie est campée plus hâtivement.

Les personnages côtoient parfois le narrateur et peuvent entretenir avec lui des relations plus ou moins privilégiées. Le statut de ce narrateur fera l'objet du chapitre suivant.

[1] L. Goldman, Pour une sociologie du roman, Gallimard, 1964, p. 283 et 284

CHAPITRE II

LA SITUATION DU NARRATEUR

La première distinction à opérer est celle qui consiste à ne pas confondre l'auteur avec le narrateur. J. L. Dumortier et Fr. Plazanet nous précisent à ce sujet : « L'auteur est une personne concrète qui existe ou qui a existé; le narrateur est un rôle que l'auteur s'invente et qu'il joue, le temps de faire son récit, de raconter son histoire. »[1].

Le narrateur est une construction abstraite et il a pour fonction principale de raconter l'histoire. Néanmoins, il n'a pas le même statut dans tous les textes et pour définir celui-ci nous nous appuierons sur la terminologie de Gérard Genette; aussi serons-nous amenée à parler de narrateurs homodiégétique, autodiégétique et hétérodiégétique.

Nous ne perdrons pas de vue également que : « (...) tout point de vue intérieur soutenu, et quelle que soit sa « profondeur », transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée »[2], et nous nous pencherons donc sur l'alternance des modalités narratives.

---

[1] J.L. Dumortier et Fr. Plazanet, Pour lire le récit, Duculot, 1985, p. 111
[2] W.C. Booth, « Distance et point de vue » in Poétique du récit, Seuil, 1977, p. 110

I. LE STATUT DU NARRATEUR

1. Le narrateur homodiégétique

Dans le roman sarrautien Portrait d'un inconnu, le narrateur qui nous donne à voir les personnages en pleine action, est, lui aussi, un personnage de l'histoire : c'est donc un narrateur homodiégétique, encore appelé narrateur représenté ou narrateur-personnage. Le narrateur, dans ce roman, n'est pas une instance abstraite, mais participe réellement à la diégèse, car il est une connaissance du Père et de sa Fille. Il est vrai que les liens qui les unissent sont assez flous, cependant une idylle semble avoir réuni un temps la Fille et le narrateur, même si à présent leurs rencontres ne sont plus que fortuites. Ce que l'on peut affirmer en revanche, c'est que leurs rapports sont fondés sur une aversion et une répulsion qui semblent réciproques mais qu'il a besoin de les voir et de les « sentir » assez souvent.

Le narrateur ne se contente pas de nous parler des autres, il donne également au lecteur de nombreuses informations sur lui-même. Il évoque ses parents, certains de ses amis comme Paul, Jeanne, Germaine et son mari. Il confie aussi : « *Je suis si influençable, moi aussi, si suggestible. L'impression que les gens ont de moi déteint sur moi tout de suite, je deviens tout de suite et malgré moi exactement comme ils me voient.* »[1]; il sera amené à consulter un spécialiste pour y voir plus clair en lui.

Le narrateur de ce roman est un Hypersensible souvent replié sur lui-même pour analyser, avec un certain recul, les situations qu'il vient de vivre. Il a aussi un besoin vital de chasser les tropismes chez le Père et la Fille, et faire son auto-analyse lui permet de mieux comprendre comment fonctionnent les autres. Le personnage du narrateur est un écrivain et cette mise en abyme n'est pas un choix

[1] Portrait d'un inconnu, p. 50

innocent de la part de la romancière. Cette information justifie son comportement : « ce narrateur-espion » ressemble par bien des côtés aux concierges, à l'affût de la vie privée des locataires. En effet, son souhait d'écrire un roman le force à observer le Père et sa Fille pour enregistrer le moindre de leurs gestes, la plus insignifiante de leurs réactions afin de s'en inspirer pour les personnages de l'oeuvre en devenir. La fin du roman signifie la fin du récit mais aussi celle de l'histoire, et comme le fait remarquer Jean Pierrot dans sa biographie consacrée à Nathalie Sarraute : « (...) le mariage de la Fille et de Dumontet rend évidemment impossible la poursuite de l'enquête de la part du narrateur. »[1]; nous sommes de son avis et nous envisageons Portrait d'un inconnu comme « le récit de l'échec d'un romancier. ».

2. Le narrateur autodiégétique

Ce type de narrateur ne se trouve que dans L'escargot entêté de Rachid Boudjédra; en effet, le narrateur boudjédrien est non seulement un personnage de l'histoire, mais il en est même le personnage principal. Tout le récit est mené à la première personne et le « Je » comme le dit Emile Benveniste désigne : « (...) celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » : disant « je », je ne puis ne pas parler de moi. »[2].

L'effet produit est ici comparable à celui d'un récit autobiographique. Il est vrai que le narrateur parle essentiellement de lui et de ce qui le préoccupe puisqu'il est la « vedette », mais il lui arrive souvent de rapporter les paroles de sa mère au style indirect.

Le narrateur autodiégétique est une variante de l'homodiégétique car les deux narrateurs ont une relation à peu près similaire à l'histoire, puisqu'ils font

[1] J. Pierrot, op. cit., p. 319
[2] E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Tome I, Gallimard, 1966, p. 228

partie des personnages romanesques. Une autre catégorie de narrateur existe, que nous allons voir à présent.

3. Le narrateur hétérodiégétique

Le narrateur hétérodiégétique n'est jamais représenté dans l'histoire, il lui est extérieur et il doit faire preuve d'objectivité en portant un regard neutre sur les événements qu'il raconte.

Dans Le planétarium de N. Sarraute, le narrateur tient à conserver son anonymat et le récit, la plupart du temps, est fait à la troisième personne. Cependant, nous relevons malgré le souci de neutralité, des marques de subjectivité, comme par exemple dans la phrase suivante : « *Il recule un peu comme pour mieux l'examiner et éclater d'un rire haineux.* »[1]; l'emploi de l'adjectif « haineux » prouve que le narrateur porte un jugement en qualifiant le rire. Nous n'avons cité qu'un exemple à titre d'illustration, mais nous aurions pu en relever de nombreux autres car ils sont très répandus dans le texte.

Dans Habel de Mohammed Dib, nous retrouvons un narrateur hétérodiégétique, qui se maintient à l'extérieur de la diégèse. Mais tout comme dans Le planétarium, il ne peut masquer totalement toute trace de subjectivité. Dans la façon de raconter les faits, il laisse souvent percer son opinion et semble adopter un regard critique. Lorsque nous lisons : « *D'autres voitures tapies le long des trottoirs dorment, d'autres bêtes de malheur ...* »[2], nous attribuons l'emploi du dernier groupe de mots à un narrateur subjectif; en effet, la comparaison implicite pose Habel comme le membre comparé et lui assigne une qualification dépourvue de toute neutralité et fortement connotée.

---

[1] Portrait d'un inconnu, p. 69
[2] Habel, p. 63

Dans Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo, le narrateur n'appartient pas à l'histoire racontée, en tant que personnage. Lui aussi, il tente de commenter les faits en tant que spectateur et de ne jamais se manifester, mais comme dans les romans ci-dessus cités, l'entreprise s'avère délicate. Quand, par exemple, le narrateur parle de « *l'inqualifiable président Sâ Matrak* »[1] après avoir développé un paragraphe sur les arrestations arbitraires, l'ironie transparaît à travers l'utilisation de l'adjectif « inqualifiable » qui peut être pris à double sens.

Dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi, le narrateur a aussi un statut hétérodiégétique, il ne participe donc pas aux événements qu'il nous raconte. Il ne reste toutefois pas dans l'anonymat et l'impersonnalité, et même s'il tente d'être objectif, ses propos sont nuancés. Après la mort de Yavelde, Dadou est informé par sa secrétaire que des gendarmes sont à sa recherche, mais il décide de ne pas fuir et de les convaincre de son innocence. Le paragraphe qui suit l'échange entre Dadou et Melle Sayou commence par les phrases suivantes : « *Ils sont aveugles comme la loi. Et comme elle, brutaux.* »[2]; le narrateur semble ici se ranger du côté du peuple et partager son peu d'estime pour les gendarmes. En effet, le lecteur s'aperçoit que, parfois, le pronom personnel « nous » est utilisé. Que désigne-t-il? Le narrateur affirme : « *Il voulut essayer un non bien dit -, un non comme nous savons le dire chez nous : bien posé puisque vrai -, un non en retard, hélas!* »[3]. Il revendique donc son appartenance au même monde ethno-géographique que les personnages dont il nous conte les tribulations. Il exprime sa connaissance des réalités qui les assaillent quotidiennement. Il ne peut donc pas être totalement étranger à l'histoire qu'il raconte, même s'il ne se met jamais en scène.

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 117
[2] L'anté-peuple, p. 65
[3] Ibid., p. 17

En résumé, on constate que les narrateurs hétérodiégétiques, tout comme les narrateurs homodiégétiques et autodiégétiques, usent de ce que Jaap Lintvelt nomme « le discours émotif » et qu'il définit comme : « un discours par lequel le narrateur manifeste les émotions que l'histoire suscite en lui. »[1].

Sans faire partie du groupe des personnages romanesques, le narrateur hétérodiégétique serait donc en mesure de compatir à leurs problèmes. Qui est-il réellement? Quelles sont les implications résultant des différents statuts des narrateurs?

A notre sens, le choix d'un narrateur homodiégétique relève de la volonté de Nathalie Sarraute de s'effacer complètement derrière ses personnages; l'existence de ce type de narrateur installe le récit dans une subjectivité totale, déclarant ouvertement « la mauvaise foi de l'auteur. » Ainsi donc, ce que dit le narrateur de Portrait d'un inconnu, le jugement qu'il porte sur le Père et sa Fille lui sont-ils propres, et le lecteur ne peut savoir ce que pense réellement la romancière; celle-ci peut choisir à tout moment de se désolidariser de son personnage. Bien souvent, ce narrateur revient, en partie seulement ou intégralement, sur ses opinions; il exprime les doutes qui l'assaillent et remet en cause, par là-même, « le contrat » passé avec le lecteur. Ce dernier est en droit de s'interroger : est-il fiable et peut-on lui faire confiance? A plusieurs reprises, le narrateur se reprend, et par exemple après une conversation avec le Père, il avoue : « *Je commence presque à douter ... Qu'ai-je donc été chercher?* » (p. 38) A la fin du roman son attitude est tout aussi hésitante, et l'emploi répété de « il me semble » prouve bien qu'il n'est sûr de rien; au cours d'une discussion avec Louis Dumontet, la Fille et le Père, il ne se prononce pas catégoriquement sur les réactions des uns et des autres, et il avance : « *Le vieux a l'air de s'agiter (...) Il me semble percevoir chez elle aussi, comme un trémoussement léger.* » (p. 205). Le narrateur se débat tout seul, abandonné à lui-même. En effet, le discours modalisant est omniprésent dans les textes sarrautiens; les narrateurs des autres

[1] J. Lintvelt, Essai de typologie narrative, José Corti, 1981, p. 65

romans du corpus produisent des énoncés dont le degré de certitude et de vérité est indiscutable.

Dans L'escargot entêté, derrière le « Je » employé dans le texte, se cache le narrateur autodiégétique et non Rachid Boudjédra. Il est vrai que la tentation est forte d'assimiler ce narrateur au romancier, mais même le plus naïf des lecteurs doit admettre que : « (...) le narrateur du roman n'est pas l'auteur (...) le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé. »[1].

Les narrateurs hétérodiégétiques marquent, comme les deux autres sortes de narrateurs, le désir des auteurs de ne pas être impliqués directement dans leurs textes; cependant, là encore, le narrateur n'ayant pas une « individualité propre. », le lecteur a tendance à se l'imaginer sous les traits de l'auteur surtout lorsque le narrateur développe un commentaire interne porteur d'idéologie.

A ce propos Jaap Lintvelt opère une distinction pertinente entre « auteur concret » et « auteur abstrait ». Pour lui, il existe un auteur et un lecteur concrets qu'il faut opposer aux instances abstraites : « Auteur et lecteur abstraits sont inclus dans l'oeuvre littéraire, sans qu'ils y soient pourtant représentés directement ... »[2]. Nous considérons que le narrateur quel que soit son statut représente l'auteur abstrait, car il exprime : « le sens profond, la signification d'ensemble de l'oeuvre littéraire ... »[3]. Le narrateur n'occupe pas le devant de la scène du début à la fin du texte (sauf dans le cas particulier du narrateur boudjédrien autodiégétique), car d'autres consciences se dévoilent. En ce qui nous concerne nous ne parlerons pas de narrateurs au pluriel, mais nous tiendrons compte de l'alternance des modalités narratives afin de déterminer plus exactement le rôle imparti au narrateur.

---

[1] W. Kayser, « Qui raconte le roman? » in Poétique du récit, Seuil, 1977, p. 72
[2] J. Lintvelt, Essai de typologie narrative, José Corti, 1981, p. 16
[3] Idem, p. 17

II. L'ALTERNANCE DES MODALITÉS NARRATIVES

1. « Les consciences omniscientes »

L'expression n'est pas de nous et nous l'avons empruntée à Françoise Câlin qui en fait usage dans son étude consacrée aux romans sarrautiens. Pour notre part, nous n'en limiterons pas l'emploi à ces seuls romans, car ces consciences omniscientes sont présentes dans tous ceux du corpus. Indépendamment du statut du narrateur défini plus haut, à un moment ou à un autre, le lecteur se trouve plongé dans les pensées d'un personnage. En effet, certains passages font penser que le narrateur est un être tout puissant, à qui l'on ne peut rien cacher.

Le roman de Rachid Boudjédra ne sera pas pris en compte dans cette partie car dans L'escargot entêté, il n'y a pas d'alternance de modalités narratives. Les citations des propos maternels ne sont pas à proprement parler des interruptions, et du début à la fin, le récit est en focalisation interne sur le héros-narrateur. Il est l'unique foyer de vision et c'est à travers lui que l'on découvre indirectement les personnages dont il veut bien nous parler.

1.1. L'omniscience sarrautienne

Bien que notre travail se doive synthétique, nous nous voyons ici dans l'obligation d'étudier à part le procédé de l'omniscience chez Nathalie Sarraute, car elle en fait un emploi particulièrement spécifique.

Dans ses romans, le narrateur, qu'il soit homodiégétique ou hétérodiégétique, n'est pas le seul apte à informer le lecteur; il partage la vedette avec la plupart des personnages.

Dans Portrait d'un inconnu, le narrateur, lui-même, semble parfois doué d'omniscience, quand, par exemple, il précise quelle attitude le père adopte

quand il attend sa Fille : « *Quand elle entre, il ne tourne même pas la tête de son côté. Penché sur son bureau, l'air absorbé, il fait semblant de chercher dans ses papiers. Il a son expression maussade, son visage fermé et lourd.* »[1]. Sur ce, la Fille entame la conversation et lui rapporte l'inquiétude du médecin qui lui conseille des massages à la vue des radiographies qu'il vient de lire. L'entrevue se déroule sans témoin. Comment le narrateur peut-il nous en rendre compte si fidèlement? Il est vrai que comme les concierges, il passe son temps à les guetter, blotti sous un porche en face de leur immeuble, ou s'enhardissant à occuper les recoins les plus sombres de la cage d'escalier. Rien ne lui échappe et il entend le bruit des assiettes rangées par la bonne; il assiste aussi à la gêne de la Fille, sur le palier, face à la porte fermée, mais aussi à sa satisfaction lorsqu'elle ramasse les billets jetés rageusement par le Père. On peut penser que le reste de la scène est entièrement reconstitué; en tant qu'écrivain, il doit jouir d'une imagination fertile, et de plus, sa connaissance des deux protagonistes lui permet de se figurer leurs réactions.

Le Père et la Fille ont aussi des points de vue à défendre et de nombreux passages nous les montrent. Par exemple, tout un paragraphe en focalisation interne sur le Père nous précise ce qu'il pense de sa Fille : « *(...) cette face plate, cet air déjeté, cet aspect de veuve éplorée ... Elle le fait exprès, c'est pour lui faire honte, il le sait, pour l'humilier, pour attendrir les gens à ses dépens (...)* »[2]. Dix pages auparavant, quelques lignes nous situent dans la pensée de la Fille; déçue de ne pouvoir prétendre à des séances de massages (comme son amie Renée), à cause de l'avarice de son père, elle s'en veut de sa crédulité naïve : « *(...) elle ne comprend pas par quel oubli stupide, par quelle aberration, elle a pu se laisser aller à croire un seul instant qu'elle était comme eux, de leur bord ... Si elles s'approchaient d'elle maintenant, les fées, Renée, elle ferait semblant de ne pas les reconnaître, elle détournerait la tête honteusement* ... »[3]. Le texte

[1] Portrait d'un inconnu, p. 159
[2] Ibid., p. 177
[3] Ibid., p. 168

regorge d'exemples similaires, mais nous nous limiterons à ces deux-là, les jugeant suffisants pour illustrer notre propos. Nous constatons, à la lecture de ce roman, que le Père est celui des personnages après le narrateur, dont les points de vue sont les plus fréquemment mentionnés; cette technique narrative justifie notre conviction quant au rôle prépondérant du Père par rapport aux autres personnages romanesques.

Les procédés de narration relevés ci-dessus se retrouvent dans Le planétarium. Ils semblent toutefois plus complexes vu le nombre de personnages, et le lecteur souvent embrouillé se demande : qui pense quoi?

Les deux personnages qui sont le plus souvent vus en focalisation interne sont Alain et sa belle-mère. Leurs points de vue respectifs, l'un sur l'autre, sont constamment confrontés. L'impression qui s'en dégage est celle d'une lutte acharnée mais latente, créant un climat de tension dû au fait que leur antagonisme n'éclate jamais au grand jour. L'hypocrisie sociale est ici de mise. Alain Guimier et la mère de Gisèle ne sont pas les seuls dont les points de vue nous sont donnés, tous les autres personnages subissent le même traitement. La tante Berthe, Pierre, Gisèle, Robert, Germaine Lemaire sont tour à tour des personnages focalisateurs. Nous ne citerons pas de passages concernant tous ces personnages, mais nous retiendrons pour exemple, ces quelques pages parmi les premières du roman. Il s'agit de la célèbre scène du dîner chez les beaux-parents, où la mère de Gisèle prie Alain de raconter l'une des histoires de sa tante pour amuser ses invités. Devant les réticences du jeune homme face à l'insistance de la belle-mère, les réactions sont diverses et Alain le premier est offusqué : « *Cette façon brutale qu'elle a de vous saisir par la peau du cou et de vous jeter là, au milieu de la piste, en spectacle aux gens ... Ce manque de délicatesse chez elle, cette insensibilité ...* »[1]. La mère de Gisèle à son tour s'étonne de ce refus peu coutumier : « *Mais quel air renfrogné tout à coup, quelle moue dégoûtée ... Quelle mouche le pique? ... Ce petit ton sec qu'il prend pour refuser, ce regard*

[1] Le planétarium, p. 20

moqueur ... Il est plus accommodant d'ordinaire, moins timoré ... Mais on ne sait jamais avec lui ... Il suffit qu'il sente qu'elle en a très envie ... »[1].

Enfin, face à cet « échange », le père de Gisèle ne peut s'empêcher de penser : « *Qu'elle laisse donc ce garçon tranquille (...). Maintenant il n'y a rien à faire, elle ne lâchera pas ce pauvre garçon. Elle voit bien qu'il rechigne, qu'elle le blesse, ou qu'il est mal luné; mais elle s'en moque ...* »[2].

Ces citations font la preuve que chaque personnage a son avis propre, et a percé la conscience de l'Autre. Ce procédé narratif repris tout au long du texte, rend difficile l'élection d'un héros, tant tous les personnages semblent avoir une grande importance au sein de l'intrigue; en effet, les angoisses et les déceptions de la tante Berthe valent bien les doutes qu'éprouvent Alain Guimier ou Germaine Lemaire.

1.2. Habel, narrateur à part entière

Tout comme pour les romans sarrautiens, Habel de Mohammed Dib doit être étudié séparément.

Dans ce texte, le narrateur ne nous livre que le point de vue de Habel, l'établissant ainsi dans son statut de héros. Il est très souvent décrit en focalisation interne, et le lecteur découvre les questions qu'il se pose : « *Qu'est-ce qui va se passer maintenant? Qui dévorera l'autre, l'avalera tout cru? Elle? Moi? Elle, au train où ça va.* »[3]. Ces quelques pensées concédées à Habel par le narrateur ne semblent pas lui suffire. Il se fait narrateur à son tour et prend en charge le récit de son histoire; ces nombreux passages sont visuellement repérables dans le texte car ils sont écrits en caractères italiques. Ils s'apparentent tous à la longue lettre adressée au Frère aîné, l'installant ainsi dans le rôle de narrataire, c'est-à-dire celui à qui le message du narrateur est destiné. Il y a de la

[1] Ibid., p. 21
[2] Ibid., p. 22
[3] Habel, p.85

part de Habel le souci de maintenir avec lui un contact, peut-être un dialogue, bien que cette lettre faite sur le ton de la confidence, n'attende pas vraiment de réponse. Dans les parties du texte où Habel s'empare du « Je », il se dévoile bien plus que dans n'importe quel autre passage textuel.

1.3. Le point de vue des héros

Dans les deux romans négro-africains, nous avons à première vue des narrateurs hétérodiégétiques, mais qui, en réalité, semblent dotés de capacités extralucides. Ils ne se contentent pas de raconter les événements dont ils sont témoins, et divulguent aussi le passé des personnages, ou d'autres informations les concernant.

Par exemple, dans Les crapauds-brousse de T. Monénembo, c'est le narrateur qui nous apprend les déboires sentimentaux de Diouldé en Hongrie. Ce narrateur est tout puissant et le récit n'est presque jamais focalisé sur un des personnages; Râhi et Diouldé ne sortent pas du lot. Leurs aspirations et leurs pensées ne nous sont jamais livrées avec la profondeur de détails et les circonvolutions de celles de Habel, d'Alain ou encore de sa belle-mère.

Après le meurtre du vieil Alkali, Diouldé croit vivre un cauchemar et son angoisse est traduite dans les trois premières lignes du chapitre 8 : « *Ce qui lui arrivait, il le réalisait à peine. Comme il souhaitait que tout cela fût un songe! Que le réveil se fît enfin pour le remettre dans la tranquille réalité qui était la sienne ...* »[1].

Nous n'avons qu'un passage sur l'émoi intérieur de Râhi, lorsqu'après la visite de Daouda elle envisage la situation de Diouldé détenu dans des conditions dont elle ignore tout. Son inquiétude affleure à travers ses pensées : « *Là-bas, comment dormait-il? Comment mangeait-il? (...) Il y aura une enquête : son mari*

[1] Les crapauds-brousse, p. 107

sera régulièrement condamné si sa culpabilité se vérifiait, sinon relaxé s'il s'avérait qu'il était innocent. Il n'y avait donc pas à s'en faire (...) »[1].

Dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi, le narrateur, en plus des événements, se raconte souvent et ses états d'âme ne nous sont pas étrangers; cependant quelques passages - plus nombreux que dans le récit monénembien - sont en focalisation interne sur les personnages, et Dadou surtout bénéficie de cette faveur. Nous prendrons comme exemple, parmi bien d'autres, des « morceaux » révélateurs de l'état d'esprit de Dadou, aux moments cruciaux de son existence.

Pendant sa période d'emprisonnement, il tentait de se donner du courage en se répétant les paroles suivantes au cours d'un long monologue : « *Tu es courageux, mon gosse (...). Courageux, héroïque. Cette carcasse, un autre ne l'aurait peut-être pas portée aussi loin. Un autre aurait échoué dès l'entrée. Mais toi, tu as franchi la vie et la mort (...)* »[2]. Pendant cette même durée, il s'interroge sur les raisons de son attitude avec Yealdara : « *Il pensait à Yealdara. Une fille qui méritait bien qu'une vie fût recommencée pour elle. Mais lui était allé loin, trop loin, plus loin que la vie (...). Il s'arrangerait, pensait-il, il ferait des pieds et des mains.* »[3]. Enfin, entre autres, Dadou est foyer de la vision quand il vit le moment fatidique. En arrivant à l'église, Dadou a envie de tuer immédiatement Mouyabas, le Premier, mais il se raisonne et : « *Il pensa à ceux qui tiraient dans la forêt, à ceux qui tombaient, à ceux qui allaient encore tomber.* »[4]. Le caractère exceptionnel de l'acte est marqué textuellement par les interrogations prêtées au chef des maquisards; nous ne citerons pas la partie, mais tout un paragraphe y est consacré à la page 182. La victime de ce meurtre, également, avait été vue en focalisation interne; en effet Martin Nzoma Mouyabas était resté songeur après la visite de Yealdara à son domicile, et le

---

[1] Ibid., p. 132
[2] L'anté-peuple, p. 97
[3] Ibid., p. 100
[4] Ibid., p. 186

lecteur comprend aussitôt, qu'émerveillé par sa grande beauté, le Premier est déjà esclave de la jeune femme.(p. 169).

Yealdara, beaucoup plus rarement que Dadou, se dévoile et lorsqu'elle le revoit après le suicide de Yavelde, elle le regarde en s'abandonnant à sa rêverie : « *Le corps était sain, frais, beau, étourdissant mais l'âme y était pourrie pensa-t-elle. (...) Elle était jalouse de Yavelde. Mais elle se persuada tout de suite qu'en amour les morts c'est des trous (...)* »[1].

Le régisseur de la prison de Dadou est un personnage important compte tenu qu'il va influer sur le cours des événements. Nous le voyons aussi, très brièvement il est vrai, face à face avec lui-même; il a du mal à regarder Dadou car il a mauvaise conscience : « *Ici, pensa le régisseur, tout le monde est coupable. De loin ou de près. Mais coupable.* »[2].

Il apparaît évident d'après ces quelques extraits révélateurs de l'ensemble des textes dont ils sont tirés que les consciences omniscientes sont très présentes chez Nathalie Sarraute et Mohammed Dib, mais beaucoup moins chez Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi.

Cependant, nous relevons une différence notoire entre N. Sarraute et M. Dib. Autant la romancière sollicite continuellement l'attention du lecteur - car le passage d'une conscience à l'autre ne se signale que par de petits espaces blancs - autant l'auteur maghrébin guide son lecteur par le biais des écarts typographiques.

Les romanciers négro-africains semblent avoir une pratique plus similaire, et dans tous les cas, très éloignée de celle de N. Sarraute et de M. Dib. En effet, leurs personnages n'ont que peu d'opportunités de réfléchir à leur condition, à leur destin, ou de s'interroger sur les motivations des autres protagonistes. Nous observons malgré tout que les personnages tansiens « ruminent » plus souvent que ceux de Tierno Monénembo . Dadou est celui dont les monologues intérieurs

---

[1] Ibid., p. 70
[2] Ibid., p. 83

sont les plus développés, mais d'autres personnages - en petit nombre soit - font connaître leurs réflexions; la place occupée dans le texte par ses « méditations » est fonction de leur rang dans la hiérarchie romanesque, et Dadou est donc bien le héros de cette histoire.

Les personnages de T. Monénembo sont victimes du temps et, rares sont les moments où ils s'appesantissent sur leur sort. Tout va trop vite. Certaines actions dramatiques les forcent pourtant à s'arrêter; il s'agit du meurtre commis avec sa complicité pour Diouldé, et de l'arrestation de son mari pour Râhi, qui lui laisse le temps de s'absorber dans ses pensées puisqu'elle vit en recluse. Le répit est pourtant de courte durée, et Râhi sera de nouveau happée par le tourbillon des événements.

En règle générale donc, les rares monologues intérieurs des personnages d'Afrique Noire nous fournissent des informations en nombre limité; en revanche, leurs échanges, leurs conversations sont très explicites quant à ce qu'ils ressentent.

Qu'en est-il pour les autres personnages?

Nous allons donc, à présent, tenter de répondre à cette question en nous intéressant à la place des dialogues dans les différents textes.

2. Les dialogues

2.1. La communication sarrautienne

Dans Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute, le narrateur accorde souvent la parole aux personnages, et des dialogues sont présents dans le texte. Cependant ils ne sont pas clairement signalés car la fonction déclarative chez N. Sarraute n'obéit pas aux codes usuellement employés. A ce sujet, Newman affirme que : « (...) la lecture des romans sarrautiens révèle, à côté du paradigme

codifié pour exprimer la fonction déclarative un paradigme non codifié dans la langue, mais motivé dans l'idiolecte »[1]. Nous ne notons jamais de reprise à la ligne suivie d'un tiret pour indiquer une prise de parole et, seule la double présence des deux points et des guillemets signifie nettement la situation de conversation. Ce procédé spécifiquement sarrautien implique une grande concentration du lecteur pour ne pas perdre le fil de l'histoire, car les paroles prononcées sont intégrées à la masse textuelle. En nous intéressant aux dialogues et aux conversations, nous sommes amenée à évoquer les sous-conversations et les rapports qui existent entre ces dialogues explicites et implicites.

Le dialogue, pour la romancière française, n'est pas une réelle communication, il n'est que : « la partie émergée de l'iceberg, manifestant en même temps qu'elle la dissimule une matière cachée, d'un volume beaucoup plus important. »[2], et l'échange véritable se fait au niveau de la sous-conversation. Dans un souci de clarté, nous prendrons un exemple, extrait de la première moitié du roman. Le narrateur discute dans un café, en compagnie d'un ami commun à la Fille et à lui-même; avec cet ancien camarade de faculté, ils se remémorent leurs années estudiantines, et inévitablement le sujet glisse au Père et à la Fille. Le narrateur veut faire partager son enthousiasme à son ami car il sent que ses recherches aboutissent. Sur ces entrefaites, la Fille pénètre dans le café et s'approche de leur table en leur lançant : « *De qui médisez-vous?* ». Cette simple petite phrase de quatre mots sera reprise trois fois bien que la Fille ne la prononce qu'une seule fois; la triple répétition indique les réactions en cascade du narrateur et de son ami. La question initiale posée par la Fille a un effet immédiat sur le narrateur : « *Cela vient de me lacérer tout à coup. Cela me transperce et me cloue là, sur ma banquette.* »[3]. La deuxième question (que le narrateur se répète à lui-même) est suivie d'un bref commentaire qui montre la rapidité avec laquelle

---

[1] A.S. Newman, « La fonction déclarative chez Nathalie Sarraute », in Poétique n°14, Seuil, 1973, p. 211
[2] J. Pierrot, Nathalie Sarraute, José Corti, 1990, p. 118
[3] Portrait d'un inconnu, p. 49

le narrateur a analysé la situation, et le caractère sournois qu'il prête à la Fille : « *Elle s'était approchée de nous, elle s'était glissée entre les tables sans que nous l'ayons vue, nous étions cette fois encore si absorbés, penchés l'un vers l'autre, en train de parler, tout excités, occupés à nos jeux favoris.* »[1]. Enfin, après la troisième reprise de la question, le narrateur décrit le réflexe qui fut le leur, à son ami et à lui-même, surpris en pleine conversation : « *Nous avons tressauté, nous avions fait juste quelques soubresauts légers, comme des grenouilles galvanisées, avant de nous pétrifier, cloués sur notre banquette, avec sur notre visage, un faible sourire figé.* »[2]. La suite du paragraphe ne nous donne pas à lire leurs éventuelles réponses, mais bien plus les répercussions de cette question en apparence anodine, sur leur être profond.

Les dialogues n'ont pas d'importance dans l'absolu car les paroles proférées n'ont de valeur que si elles apparaissent comme l'annonce ou le prolongement des sous-conversations; c'est pourquoi les paroles prononcées sont relativement brèves par rapport à l'immensité du non-dit porteur de sens, car celles-ci ne font que « résumer » les longs échanges souterrains. Pour Nathalie Sarraute, ces paroles sont souvent : « (...) sans que personne y trouve à redire, sans que la victime elle-même ose clairement se l'avouer, l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes. »[3].

Cette prépondérance de la sous-conversation sur la conversation se retrouve identique dans Le planétarium. La prise de parole des personnages se fait selon les mêmes modalités, c'est-à-dire qu'elle est désignée par les deux points et les guillemets qui, pour N. Sarraute : « (...) sont encore trop apparents, et l'on comprend que certains romanciers (...) s'efforcent de fondre, dans la mesure du possible, le dialogue avec son contexte en marquant simplement la séparation par une virgule suivie d'une majuscule. »[4]; dans ce roman, la complexité est accrue

---

[1] Ibid., p. 49
[2] Ibid., p. 49
[3] N. Sarraute, L'ère du soupçon, Gallimard, 1956, p. 103
[4] Ibid., p. 105

par le grand nombre de personnages, et le lecteur est véritablement assailli par la masse textuelle. Qui parle? Qui répond à qui? Où commence la sous-conversation?

Le chapitre 18 du Planétarium raconte le face à face entre Berthe et Pierre. Celle-ci a appelé son frère pour lui exposer ses griefs concernant l'attitude de son neveu Alain; la tante Berthe rapporte la conversation qu'ils viennent d'avoir ensemble, et son frère la tranquillise en affirmant qu'Alain : « *(...) sera bien forcé de comprendre (...) La vie lui apprendra comme à tout le monde.* »[1] car poursuit-il, il faut qu'il ne sache compter que sur lui-même. Le réalisme désabusé de Pierre alarme Berthe qui s'en veut d'avoir tant dénigré Alain; après une pause, elle cherche à rassurer son frère : « *Oh, écoute, là permets-moi de te dire que tu pousses au noir (...) Mais moi ce que je lui laisserai vaudra largement toutes les retraites qu'il pourra avoir. Ca vaut beaucoup plus, tu le sais ...* »[2].

Ces mots qui se veulent apaisants vont faire renaître chez l'un et chez l'autre d'anciennes frayeurs, de vieilles blessures mal cicatrisées. Pierre relève aussitôt l'allusion de sa soeur et établit un pont avec leur passé : « *C'est extraordinaire ce que tu peux ressembler à papa ... (...) Ça ne t'a pas servi de leçon ce qui est arrivé à la fameuse fortune, aux fameux placements qui occupaient tant ce pauvre papa ... tu as vu ce que ça a donné.* »[3]. Berthe avance pour sa défense que son mari Henri n'avait rien de commun avec leur père, et qu'elle a une entière confiance en son flair en matière de placements financiers. Mais le mal est fait; la sous-conversation s'instaure faisant revivre au frère et à la soeur des souvenirs douloureux; toute la fin du chapitre y est d'ailleurs consacrée.

Ainsi donc, chez N. Sarraute, les paroles échangées entre les personnages lors de leurs conversations servent-elles d'amorce à un dialogue implicite, lieu de la réelle communication.

---

[1] Le planétarium, p. 210
[2] Ibid., p. 211
[3] Ibid., p. 211

2.2. Le mutisme d'Habel

La fonction déclarative chez Mohammed Dib est plus traditionnelle et il continue à utiliser les formules jugées obsolètes par Nathalie Sarraute, comme « dit-il », « répondit-elle » ... Cependant, ce récit n'est pas meublé par les dialogues fort peu nombreux, car Habel est un jeune homme peu loquace. Dès le chapitre 2, Sabine l'apostrophe en ces termes : « *Dis quelque chose! Réponds! Défends-toi! Ne reste pas muet comme ça. On dirait un mur!* »[1].

Pour Habel comme pour les personnages sarrautiens, la véritable communication ne passe pas par les mots. Il considère : « *Ces mots, ces phrases de Sabine et se dit : avons-nous à craindre quelque danger, elle et moi? A quoi sert, sinon, de tant bavarder?* »[2]. La volubilité de Sabine aurait-elle pour but de masquer l'absence de communion authentique entre eux? Il semble que l'on puisse répondre à cette question par l'affirmative car Sabine reste fermée aux silences d'Habel, et le don mutuel de leurs corps demeure le seul échange qui existe entre eux.

La dernière conversation d'Habel dans « le monde des vivants » a pour sujet la guérison de Lily; Habel discute d'un éventuel emploi au sein de la clinique et le médecin qui le reçoit est d'abord étonné de sa requête, puis ses yeux « *(...) exprimèrent la compréhension.* »[3]. Le dialogue n'est donc pas toujours un dialogue de sourds, mais il faut qu'Habel fasse preuve d'une grande conviction pour imposer ses idées.

Habel est un personnage peu bavard, qui écoute surtout les autres; il intériorise ses sentiments et il monologue bien plus qu'il ne dialogue comme si sa perte d'identité s'accompagnait d'une « aphasie », la parole lui ayant été confisquée. Avec Lily, le dialogue est implicite, la compréhension est réciproque

---

[1] Habel, p. 12
[2] Ibid., p. 16
[3] Ibid., p. 187

et les regards en disent plus long que bien des mots; aussi vivre cloîtré avec elle ne l'effraie-t-il aucunement.

2.3. La volubilité des négro-africains

Dans les romans de Tierno Monénembo et de Sony Labou Tansi, les personnages sont beaucoup plus bavards que le jeune héros dibien. Les dialogues occupent une place importante, et ils sont systématiquement introduits par des verbes déclaratifs.

Dans Les crapauds-brousse, les dialogues renseignent le lecteur sur les drames personnels des protagonistes; ces derniers discutent de tout, aucun sujet n'est tabou.

Au début du roman, le lecteur est le témoin d'une altercation entre Râhi et Diouldé; rentrant d'une de leurs soirées, ils s'accusent mutuellement de trahison, et leurs propos sont acerbes:

« - *Ne crois surtout pas que ça va continuer comme ça dit Diouldé; je sais te lire enfin. Légère, tu es légère comme du coton (...)*

Il n'en faut pas plus pour que Râhi se redresse (...) avant de lancer de sa voix indolente (...) :

- *Porototo! Alors c'est moi qui suis légère* nê*! Et ton baratin avec la* patate *de Soriba? Apprends que je sais tout (...)* »[1].

Ces paroles sont explicites et libèrent la rancoeur accumulée; elles prouvent que même si aucun tropisme n'était décelable, tout ce qui a été vécu, a été enregistré et mémorisé.

La plupart des dialogues sont de cette nature : ils traduisent très clairement les sentiments des personnages qui s'expriment sans aucun détour.

Daouda, par exemple, n'a aucune retenue et prévient Diouldé de ce qui l'attend avec une franchise teintée de sadisme : « *Tu as goûté au fruit en quelque*

[1] Les crapauds-brousse, p. 31

sorte, Diouldé. Et qui y goûte une fois y goûtera toujours. Tu es devenu un témoin qui ne peut plus en rester là; à long terme, tu pourrais devenir dangereux. Alors, on ne peut plus te laisser en dehors. Considère-toi donc comme intégré »[1]. Il explique ensuite à un Diouldé de plus en plus terrorisé qu'intégrer a pour synonymes « exiler », « emprisonner », « exécuter ».

Nous ne voyons pas ici l'utilité de rapporter d'autres dialogues car cela risquerait de donner un caractère fastidieux au travail, mais ils ont tous les mêmes propriétés. Les dialogues, bien entendu, sont répartis inégalement dans le texte, car certains moments gravissimes imposent le silence. Face à l'incendie du Paradis de N'gâ Bountou, les langues se délient et tous ceux qui sont présents se désolent pour la propriétaire, alors que durant la traversée de la brousse pour atteindre Bôwoun-Tchippiro, chacun semblait être devenu muet.

Dans L'anté-peuple, les dialogues (contenu mis à part) ont des similitudes avec ceux du roman monénembien. Les paroles échangées entre les personnages se détachent du texte parce que Sony Labou Tansi fait usage de l'alinéa et du tiret, restant en cela aussi classiquement désuet que Tierno Monénembo.

Les personnages de L'anté-peuple ont besoin de parler, et pour eux, la parole a des vertus cathartiques; en se confiant à l'Autre et donc en extériorisant leurs émotions, ils pensent chasser « les mauvais esprits ». Cependant, certains dialogues ne sont que des échanges d'informations car les personnages se méfient des oreilles qui traînent. A son arrivée au village des pêcheurs, la vieille avertit Dadou : « *Ici, on ne parle politique qu'à la réunion. Après, ça s'appelle rébellion et c'est sévèrement puni. (...) Nous, ici, on parle du fleuve et des poissons. Après le fleuve, après les poissons, c'est la prison. (...)* »[2].

Yavelde dérogea à cette règle en restant muette face à Dadou; cette attitude peu conforme à la mentalité des jeunes filles africaines démontre que son silence

---

[1] Ibid., p. 109
[2] L'anté-peuple, p. 123

buté était de nature provocatrice. Dadou, en refusant de jouer le rôle d'interlocuteur dans ce dialogue implicite, l'a conduite à la mort.

Dans l'ensemble, les héros négro-africains sont très volubiles, et la communication verbale est importante pour ces personnages issus de peuples à civilisation d'oralité.

*

Nous remarquons qu'en ce qui concerne le statut du narrateur hétérodiégétique (les autres statuts prêtant, malgré tout, moins à confusion), une constante transparaît : la volonté de neutralité affichée par le choix des auteurs est atténuée par le commentaire interne; la création d'un univers d'objectivité totale est donc quasi-impossible.

Au niveau de la fonction déclarative, Nathalie Sarraute se démarque des autres romanciers. Son appartenance au groupe du Nouveau Roman se manifeste dans sa pratique, alors que Mohammed Dib, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi ont gardé les manies de « vieux auteurs ». La justification de cette différence, nous la lisons dans L'ère du soupçon, car N. Sarraute affirme que ces brèves formules déclaratives montrent que le dialogue surgit : « (...) devant un lecteur insuffisamment préparé qu'il est obligé d'avertir. »[1].

Ainsi se trouve posé le problème de la réception de ces textes : à qui s'adressent-ils? Qui sont les lecteurs visés?

Nous pensons que la romancière française est consciente - même si l'on n'écrit pas toujours pour être lu - d'avoir un public « à la hauteur », en mesure de comprendre l'expérience menée sur le texte par l'auteur.

Il n'en est pas de même pour M. Dib, T. Monénembo et S. Labou Tansi. Pour les écrivains d'Afrique, le premier obstacle auquel ils se heurtent, c'est un illettrisme généralisé; ils savent pertinemment que les quelques lecteurs qui

[1] N. Sarraute, L'ère du soupçon, Gallimard, 1956, p. 109

achèteront leurs livres, ne renouvelleront pas ce geste s'ils se trouvent face à un texte qui dépasse leurs compétences. Ces auteurs se sentent investis d'une réelle mission et veulent toucher avant tout leurs compatriotes respectifs; nous donnerons ici l'opinion de S. Labou Tansi qui s'exprimait sur ce sujet lors d'un entretien avec Tchicaya U Tam'si et Daniel Maximin : « Mais nous qui avons justement le moyen d'écrire nous essayons petit à petit de reconquérir la parole qui, de mon point de vue, paraît confisquée. Ainsi l'espoir n'est pas confisqué, je crois que l'espoir c'est ce qui nous reste de libre. »[1].

Les situations en Europe et en Afrique sont fortement dissemblables, le monde des lecteurs n'étant pas similaire. Dans cet écart de comportement face au livre, il ne faut pas oublier de prendre en considération le problème de la langue : pour les uns, le français est la langue maternelle, pour les autres, il est une seconde langue, qui plus est, imposée par la puissance colonisatrice. Il s'avère donc intéressant de comparer à présent l'utilisation que les auteurs font du français en étudiant les figures du discours employées; nous relèverons d'abord les images, puis nous analyserons les effets de sens produits.

[1] D. Maximin, « Tchicaya - Sony - Le dialogue interrompu », in Notre Librairie, n°92 - 93, Mars - Mai 1988, p. 89

CHAPITRE III

QUEL(S) EMPLOI(S) DE LA LANGUE FRANÇAISE?

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à la langue proprement dite et nous analyserons les effets de sens produits par les figures de rhétorique et certaines particularités lexicales.

I. LES FIGURES DE RHÉTORIQUE

Les figures de rhétorique, aussi appelées figures du discours sont : « (...) les traits, les formes ou les tours ... par lesquels le langage s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune. »[1]. Les figures de rhétorique sont des faits de style par rapport à la norme consacrée par l'usage; nous confronterons donc les pratiques des auteurs du corpus afin d'examiner quels sont les écarts qu'ils s'autorisent. Ces figures de rhétorique sont fort nombreuses, et notre but n'est pas d'en faire un repérage systématique, mais de noter celles qui reviennent le plus souvent dans les différents récits étudiés; c'est pourquoi dans un premier temps nous relèverons les images les plus fréquentes, puis nous tenterons d'analyser quel rôle nous pouvons leur assigner.

[1] P. Fontanier, Les figures du discours, Flammarion, 1977, p. 9

1. Les images

1.1. Les comparaisons

Les comparaisons présentes dans tous les romans du corpus sont innombrables dans les romans sarrautiens.

Elles apparaissent dès le chapitre 2 dans Portrait d'un inconnu, où le narrateur compare la Fille à un animal : « *Elle fait une sorte de bond de côté - juste ce que je redoutais (...) le derrière rentré comme une hyène - (...). Ses yeux comme des yeux de hyène fuient mon regard.* » (p. 32).Le narrateur poursuit et parle d'un de ses amis qui a une forte emprise sur les Hypersensibles : « *(...) il agit sur eux comme le moule de plâtre sur les os trop mous ...* » (p. 50). Le narrateur admet qu'il n'a pas cette force de caractère et que lorsque la présence des autres se fait trop pesante, il se cache : « *(...) comme un chien malade.* » (p. 52). Lorsqu'il rencontre la Fille, il constate, en marchant à ses côtés qu'elle a : « *(...) sa tête tendue en avant comme un poing.* » (p. 52). Pour lui, les mots sont : « *(...)lourds comme du plomb* » (p. 58) et le temps passe : « *(...) comme l'eau qui se fend ...* » (p. 85). Les vieux amis du père n'échappent pas à ces comparaisons, et ils se comportent : « *(...) comme des chevaux qui suivent, leurs oeillères sur les yeux ...* » (p. 91). Le narrateur est souvent victime en pleine nuit de crises d'angoisse et il sent : « *(...) un corps étranger (...) comme l'épine enfoncée dans la chair tuméfiée sous l'abcès qui couve.* » (p. 115); pourtant, la journée, il trouve que la vie est : « *(...) comme un jet d'eau intarissable* » (p. 115). La vieille bonne du Père et de la Fille est : « *(...) penchée, elle aussi, comme l'herbe sous le vent* » (p. 131), pendant que ses patrons sont : « *(...) comme des fourmis inlassablement occupées à consolider la fourmilière* » (p. 145). L'angoisse n'est pas l'apanage du seul narrateur, et le Père l'a aussi éprouvée face à la fuite d'eau dans sa salle de bain; la domestique très dévouée promet de s'occuper de tout et il retourne dans son cabinet le : « *(...) regard frais et chatoyant comme sont après la pluie*

ces toiles d'araignées étincelantes où tremblent et brillent au soleil, accrochées aux fils soyeux, des gouttelettes irisées. » (p. 152). Le Père évoque la petite enfance de sa Fille et affirme qu'elle était déjà : « *(...) comme une sangsue appliquée sur lui pour le vider, l'affaiblir.* » (p. 157). Cette présence gênante et désagréable pour lui, lui fait entrevoir les désirs de sa Fille comme des atteintes à sa personne; son envie de voyager est un crime qu'il lui reproche sans cesse et celui-ci devient comparable : « *(...) au liquide noir que la pieuvre répand autour d'elle pour aveugler sa proie.* » (p. 171). Cependant à la fin du roman, sa Fille est radieuse car elle a un fiancé et le mariage se profile à l'horizon, elle en est : « *Toute frétillante, toute arrondie, gonflée - comme un oiselet apprivoisé qui s'ébroue gentiment ...* » (p. 204).

Dans Le planétarium, les comparaisons sont moins nombreuses, mais elles sont aussi employées pour qualifier les attitudes des personnages et les décrire.

Ainsi dès la page 24, le père de Gisèle : « *(...) détourne les yeux comme un chien peureux (...)* » découragé par l'obstination de sa femme à vouloir ridiculiser Alain.

Tout comme lui, Alain et Gisèle ont du mal à s'opposer à la mère de celle-ci, mais dès qu'il la sente craintive : « *Ils sont comme les chiens qu'excite la peur, même cachée ils la sentent.* » (p. 43). Il arrive aux enfants de s'affronter aussi au père, Robert, et quand il leur répond, ils ont l'impression qu':« *il siffle comme un serpent ...* » (p. 102); Gisèle aussi est animalisée, et la convoitise la fait ressembler « *(...) à un jeune loup* » (p. 107), quant au père d'Alain, Pierre, il approuve de la tête les paroles de Berthe : « *(...) comme un boeuf qui chasse les mouches ...* » (p. 144). Alain appréhende la visite de Germaine Lemaire, mais surtout celle de ses amis car : « *(...) ils sont comme des chiens qui flairent dans tous les coins pour dénicher la proie qu'ils emporteront entre les dents ...* » (p. 168). Après cette incursion et l'obligation d'Alain de leur faire visiter son modeste logement, il est plus que jamais décidé à déménager; Gisèle et lui ne vont pas lâcher prise et Berthe le sait qui les attend : « *(...) comme le vieux*

sanglier quand il se retourne et s'assied fasse à la meute. » (p. 182). Alain n'est pas toujours aussi offensif et il éprouve de la lassitude lorsqu'il se rend compte que l'intérêt des Autres est fonction des relations dont on peut se glorifier; à ce moment-là, on sent chez eux : « *(...) quelque chose de flexible, de léger comme l'herbe que couche un instant un souffle de vent et qui se relève aussitôt et se tend vers le soleil.* » (p. 236)

Chez Nathalie Sarraute les comparaisons s'appliquent systématiquement aux personnages, ce que nous ne retrouvons pas forcément chez Mohammed Dib.

Dans Habel, dès la page 16 les « *rues sèches, plates, blanches comme un cauchemar* » donnent une idée des sentiments du héros vis-à-vis de cet espace citadin; pour lui, Paris est : « *(...) une ville abandonnée aussi morose qu'un cinéma sans spectateurs* »(p. 131) où le promeneur croise à chaque coin de rue, des : « *(...) parias (...) fagotés comme des épouvantails.* » (p. 176). Dans ce même espace, il rencontrera le Vieux dont le regard « *(...)ressemblait à un appel(...)* » (p. 30), et qui avance : « *(...) comme un bateau va toutes voiles dehors* » (p. 137). Souvent Habel pense à Sabine : « *(...) belle comme une Orientale* » (p. 86) et il se reproche de l'aimer : « *(...) comme lorsqu'on s'apprête à trahir une femme.* » (p. 91). Pourtant Habel aspire à un état de sérénité, à : « *(...) une paix comme un gouffre.* » (p. 90); il se sent heureux d'avoir connu Lily et, face à l'une des clientes du supermarché, il pense qu'il vit : « *Un bonheur comme il faudrait plusieurs existences telles que la vôtre pour le vivre et le supporter.* » (p. 95). Cependant face à la folie de sa bien-aimée, il se demandait parfois : « *(...) s'il devait hurler comme un loup blessé.* » (p. 120), pour extérioriser sa douleur, et, pour lui, l'amour était : « *(...) délié comme une ombre.* » (p. 161). Ses sentiments pour Lily ne l'empêchent pas de : « *(...) se trouver nu comme un ver ...* » (p. 166) dans l'appartement d'Eric Merrain, même si la jeune fille symbolise la Vérité qui : « *(...) le frappait comme une balle entre les deux yeux.* » (p. 184).

Chez Rachid Boudjédra, nous notons aussi beaucoup de comparaisons. Ainsi, à la page 27, le narrateur exprime-t-il sa satisfaction, car la journée tire à sa fin : « *Une journée de pliée comme une serviette usée* »Victime d'insomnies il se plaint le matin d'avoir les : « *Idées brouillées et emmêlées dans [sa] tête comme dans une pelote de laine grège.* » (p. 60). Il évoque aussi le chauffeur de l'autobus : « *(...) muet comme un conspirateur.* » (p. 65). Quand il est fatigué, le héros sent : « *quelque chose dans [sa] tête. Comme un rat qui grignote méticuleusement.* » (p. 74). Cet austère bureaucrate a des paroles poétiques quand il parle de sa ville qui : « *(...) porte sa lèpre comme une dentelle bleue* » (p. 79); une autre journée vient de s'achever, elle : « *(...) s'est dévidée comme une pellicule gélatineuse et grenue à la fois* » (p. 145); à la fin de ce sixième jour, il affirme : « *Je me débrouille à la manière des rats (...)* .» (p. 147).

Les écrivains négro-africains, également, sont « friands » de ces images et leurs textes fourmillent de comparaisons surprenantes..

L'auteur des Crapauds-brousse, Tierno Monénembo, n'est pas tendre quand il ironise sur l'attitude de Râhi avec Diouldé, au moment de son départ pour la Hongrie : « *(...) elle l'avait pourtant accompagné, collée à lui comme une verrue.* » (p. 45). Quelques années après, face au vide laissé par l'arrestation de Diouldé, les sanglots secouent : « *(...) son corps comme l'aurait fait un camion sur une mauvaise piste.* » (p. 139). L'ironie mordante de Monénembo s'applique aussi au boy de Soriba qui reste planté : « *(...) au milieu du salon comme un fromager dans un terrain vague* » (p. 61). Au cours d'une soirée entre amis, la discussion a pour sujet la situation qui prévaut dans le pays; certains préconisent l'usage de la violence et prédisent : « *Des fusils, je vous dis, et le pays se nettoie tout seul comme un arbre que la saison sèche dénude de son habit vert.* » (p. 57). Gnawoulata, non plus, ne sera pas épargné et : « *(...) il portait ses treize ans comme une poignée de coton sur le dos d'un mulet.* » (p. 67). Lorsque Karamoko Lamine arrive en ville, il se rend chez Râhi, et surpris par le vacarme de Mère, il : « *(...) dressa l'oreille comme un chien de chasse entendant le frou-frou du*

gibier. » (p. 124); installé chez Râhi, il agressera la jeune femme qui tentera tant bien que mal de se défendre en criant, mordant et griffant : « *(...) comme un insecte nocturne.* » (p. 139). Râhi fuira le plus souvent possible son domicile pour se rendre aux abords du Tombeau; désirant en savoir plus sur ce lieu de mort, elle sera renseignée par Bangaly : « *Un individu trapu comme un cep de fromager (...) volubile comme une veuve assiégée par des fauves* » (p. 144). A la page 146, ce sont les quartiers populeux qui sont décrits : « *(...) la vie giclait et glougloutait comme du bon lait en ébullition.* » (p. 146).

Au Paradis, Salè est une habituée et : « *(...) elle passa comme un courant d'air ...* » (p. 153).; Farba quant à lui, bâille : « *comme une tombe ouverte, en grinçant telle une vieille machine mal huilée.* » (p. 162).

Enfin à la fin du roman, le village de Bôwoun-Tchippiro sera aussi le lieu d'« *une bagarre de dinosaures tombant comme une foudre* » (p. 174).

Dans le roman congolais, les comparaisons sont tout aussi étonnantes. Dadou, par exemple, ne doit pas céder à Yavelde sous peine de ressembler : « *(...) à un gros cochon dans une grosse cochonnerie.* »[1], et il se refuse à suivre la jeune fille : « *(...) - délicieuse sans doute - à la façon des chiens.* » (p. 15). Obligé de rentrer à pied car le chauffeur est absent, il en veut à celui-ci de le : « (...) *faire piétiner comme un plouc.* » (p. 20). Un peu plus tard, pensant à Yavelde et à l'attirance qu'il ressent pour elle, Dadou se raisonne, mais la nature est souvent gagnante, car : « *Elle vous monte à la tête comme du vin.* » (p. 27); sous l'effet de l'alcool, le réel n'a plus de contours et Dadou est transposé dans un monde où : « *(...) la gamine nageait comme un poisson.* » (p. 28). Yavelde, ivre de douleur et de rage contenue, marche : « *(...) devant elle comme une folle.* » (p. 54), et s'endort : « *(...) comme un quartier de pierre à bâtir.* » (p. 55).

Dadou a une piètre opinion des femmes et considère que Lola, son épouse, est : « *(...) comme toutes les femmes du monde, elle mentait.* » (p. 59). En prison, le héros partage sa cellule avec Falodiati qui s'agrippe à lui : « *(...) comme à une*

[1] L'anté-peuple, p. 12

herbe. » (p. 78); cette image est reprise à la page 82, et Dadou estime que durant sa détention, son « *propre corps pousse comme de la mauvaise herbe.* ». Traumatisé par l'enfermement, Dadou, en plein délire onirique, s'imagine libre, et sollicité par une femme qui souhaite danser avec lui; son « oui » : « *(...) attendait. Comme un foetus.* » (p. 89). Dans l'espérance d'une proche délivrance, le temps est : « *Comme un troupeau de jours et de nuits.* » (p. 90), et les quelques rayons de soleil sont pris par Dadou : « *(...) comme des doses d'alcool de feuille* » (p. 94). Après de multiples épreuves, et l'assassinat du Premier, le héros fuit la ville où : « *Il y avait dans l'air comme une forte odeur de sang frais.* » (p. 187).

Nous constatons à l'issue de ces relevés d'expressions que les comparaisons qui émaillent les textes sont loin d'être des clichés et possèdent toutes beaucoup de piquant. Nous allons à présent vérifier si les métaphores employées par les auteurs sont du même ordre, et si comme les comparaisons elles visent à désorganiser notre confort intellectuel.

1.2. Les métaphores

Les métaphores sarrautiennes sont importantes et appartiennent au même registre que les comparaisons car l'animalisation des personnages est très fréquente.

Dans Portrait d'un inconnu, la Fille a une : « *tête crispée (...) d'insecte* » (p. 39), et elle fait : « *un vrai bond d'hyène, horrible* » (p. 44). L'opposition entre le Père et la Fille nous est ainsi montrée : « *Ils ne peuvent se décrocher (...) La lutte aveugle et implacable de deux insectes géants, de deux énormes bousiers.* » (p. 46).

La Fille est souvent une victime : « *(...) elle gît entre nous deux maintenant, déchiquetée, inerte et grise, une souris morte.* » (p. 49), mais elle peut aussi

attaquer : « *Il n'y a que sur lui qu'elle avance de cet air agressif - un serpent qui redresse la tête et mord.* » (p. 119).

Les jeunes filles dans les soirées : « *(...) frétillent légèrement des êtres exquis, tout d'instinct des abeilles des papillons* » (p. 126). C'est également au cours d'une soirée que le Père se fait menaçant, face à un jeune homme qui invite sa Fille pour les vacances : « *Le dragon ne bougeait pas, il se tenait immobile, un faux sourire bonasse sur sa gueule entrouverte.* » (p. 134). Finalement, aucun éclat ne se produira : « *Il n'y avait rien eu - à peine quelques craquelures légères un mince filet fugace de fumée décelant pour un oeil averti l'activité du volcan.* » (p. 135).

Les médisances des voisines n'effraient pas le Père et : « *Elles se casseront les griffes ... Il a, lui aussi, sa carapace solide ...* » (p. 160), et il continue de s'opposer farouchement à sa Fille : « *L'abcès a crevé, la croûte est entièrement arrachée, la plaie saigne ...* » (p. 179).

Sa Fille semble plus vulnérable et : « *Elle trotte, l'échine pliée, le long du couloir.* » (p. 139). Cette image de la Fille semble être celle qui s'offre au regard de Louis Dumontet, le fiancé, car le narrateur constate : « *(...) on dirait qu'il la flatte doucement de la main, qu'il lui tapote gentiment l'échine ...* » (p. 206).

Dans Le planétarium, les métaphores sont tout aussi remarquables. Dès le chapitre 2, Alain critique sa belle-mère qui aime : « *(...) vous saisir par la peau du cou et (...) vous jeter là, au milieu de la piste, en spectacle aux gens ...* »[1]. Malgré tout, il lui obéira et provoquera les « *rires, de doux gloussements, des roucoulements de colombe.* » (p. 27) des invités que ses histoires de famille amusent; puis soudain le décor change et Alain ne se sent plus drôle, il perçoit parmi les convives : « *(...) ce sifflement que fait le serpent au moment de vider sa poche de venin ...* » (p. 27) et Madeleine se moque des « *gestes d'autruche apeurée* » de la tante Berthe. La belle-mère d'Alain vexée par l'attitude de son gendre reproche aux enfants de penser qu' « *elle a une peau d'éléphant.* » (p.

[1] Le planétarium, p. 20

37), et elle réalise qu'ils sont tous par moments dominés par Alain qui : « *(...) les conduisait d'une main ferme - meute de chiens en laisse - (...)* » (p. 39). Pourtant quand elle sent les enfants attaqués par Robert, elle s'efforce de : « *les rassembler, caquetant, les plumes gonflées ...* » (p. 105).

Face au jugement désapprobateur de Germaine Lemaire, Alain « *est un insecte épinglé* » (p. 124), et il redoute son « *oeil immobile et luisant de chien à l'arrêt.* » (p. 125).

Pierre manque de reparties face à sa soeur, et en sa présence il se sent étouffé, « *(...) quelque chose de lourd s'est rabattu sur lui, une pierre tombale, une porte de caveau (...)* » (p. 223).

L'aisance fait défaut à Alain qui cherche à justifier la petitesse de son logement auprès du groupe de G. Lemaire; il se rend compte à leur comportement qu'il ne sert à rien d'être sur la défensive : « *Vaines alarmes. Rien dans les mouvements de l'ennemi ne révèle qu'il prépare une attaque. Tout est calme de son côté, paisible, des fumées s'élèvent, rassurantes, de ses bivouacs ...* »[1].

Les images sarrautiennes ont une valeur hautement dépréciative. Les métaphores chez N. Sarraute s'appliquent toujours aux personnages insistant sur leurs aspects négatifs.

Le texte dibien, Habel, tout comme le texte sarrautien foisonne en métaphores. A la page 15, Habel regarde : « *(...) les bagnoles ourdir, tisser de leurs navettes rapides une tapisserie qui ne monte jamais (...)* »; il observe du coin de l'oeil, le patron d'un café qui fait : « *(...) cliqueter (...), une vieille caisse qui entre en transe dès qu'on la touche, une espèce de vieille fille.* »[2]. Dans la rue, le jeune immigré rencontre un clochard, qui lui ouvre : « *Les bras de gorille* » pour, finalement, s'affaler sous : « *des ricanements de saxophone* » (p. 61 et 62). Au cours de cette même promenade, il arrive dans un square : « *(...) au fond duquel pleure une fontaine.* » (p. 63).

---

[1] Ibid., p. 232
[2] Habel, p. 18

Sabine, quant à elle, essaie d'oublier : « *(...) sa vie d'antan, toute une vieille soupe réchauffée.* » (p. 85); Habel la trouve belle et adore : « *les joyeuses pommettes de ses genoux.* » (p. 86).

La folie de Lily donne lieu à une métaphore d'ordre divin, et quand elle sourit : « *(...) c'est une déesse persécutée et enchaînée par des génies vindicatifs (...).* » (p. 119).

La ville est toujours évoquée métaphoriquement et elle est : « *(...) travaillée par les soubresauts d'une monstrueuse gestation, grondait, ricanait, hérissait de tous côtés (...), éjaculait par mille orifices (...), vomissait à la ronde en faisant trembler le sol un magma ni tout à fait humain, ni tout à fait mécanique et réitérait, chaos se reproduisant lui-même.* »[1].

M. Dib, comme N. Sarraute, a une prédilection pour les métaphores filées, et l'on peut se demander si ces auteurs n'ont pas en secret le désir d'introduire des procédés de poésie dans leurs textes romanesques.

Dans le roman de Rachid Boudjédra, les métaphores existent, aussi en citerons-nous quelques-unes.

Le narrateur évoque la nuit qui arrive et : « *(...) vient lui raser les joues.* »[2].

La ville : « *(...) dégringole du sommet de la colline ...* » (p. 61) et il aime par dessus tout les mots dont : « *(...) la chair (...) est pulpeuse.* » (p. 84). Il constate avec joie que les employés de son bureau sont moins unis car : « *(...) leur solidarité se lézardait.* » (p. 132), mais dans tous les cas, il ne craint plus personne car il est : « *Ripoliné, sec et inoxydable.* » (p. 137); même si : « *(...) les mots bullent dans [sa] tête* « (p. 146), il est convaincu de sortir vainqueur de son combat contre le gastéropode.

Dans le texte de Tierno Monénembo, les métaphores prouvent l'absurdité de la situation que vivent les personnages.

---

[1] Ibid., p. 136
[2] L'escargot entêté, p. 28

Ainsi Gnawoulata enfant, au comble du désespoir, s'interroge-t-il sur son existence : « *Etait-il donc une croûte de chiotte laissée au secret d'un bosquet (...)* »[1].

Diouldé, des années plus tard, parlera aux épouses de cet ami en ces termes : « *(...) votre mari et moi sommes les deux grains de maïs plantés ensemble (...). Seul le vent de la vie nous a séparés un moment.* » (p. 72). Les deux amis d'enfance garderont des contacts car : « *(...) pétrir dans le même mortier rêves et projets, rouler au bout de la langue la même consonance du mot, bouillir au coeur de la même passion.* » (p. 76) consolide une amitié.

Les allées et venues des clients au bar Le Paradis sont assimilées au roulement des vagues : « *Quel flux et reflux d'homme! (...). Ici la vie coulait sans demander son reste; qui pouvait dire si elle coulait en source joyeuse ou en égout, parfois honteuse de faire surface? Elle coulait.* »[2].

Certains consommateurs du bar ont l'habitude de tenir des réunions au fond du jardin; ces assemblées nocturnes avaient semé la panique parmi les dirigeants, mais ils n'ont pas agi aussitôt : « *(...)laissant encore le filet au fond de l'eau dans l'espoir de ramener plus de poisson.* » (p. 158).

Le mot de la fin appartient au fou qui justement ne dira rien, préférant : « *(...) garder sa calebasse à paroles.* » (p. 186).

Le romancier congolais use aussi de métaphores, comme celle où il évoque : « *(...) les gros crabes du grand large politique.* »[3]. Comme tous ses compatriotes, Dadou savait que : « *(...) les salaires mordaient, mais jamais mortellement. C'était gentil les crabes-salaires.* » (p. 53); il craignait bien davantage Yavelde qui : « *Lançait des fagots de sanglots.* » (p. 53), et la : « *(...) manière de prendre feu (...)* » (p. 59) de Lola.

Dadou est devenu un alcoolique et il réclame des alcools forts car : « *(...) la bière c'est l'urine des crapauds;* » (p. 103), et il ne lui trouve plus aucune saveur.

---

[1] Les crapauds-brousse, p. 67
[2] Ibid., p. 54
[3] L'anté-peuple, p. 52

Ce refuge dans la boisson lui permet de résister et d'arriver à vivre dans un monde où : « *Le fusil devenait un coeur (...) La gâchette était devenue un cerveau. Le canon une âme.* » (p. 154). Après son crime, Dadou est bouleversé, et Assabrou le rassure en lui affirmant que la vie vaut tous les sacrifices sinon : « *(...) toute la matière ne sera plus qu'une sourde folie*. » (p. 189).

Les comparaisons et les métaphores relevées sont toutes plus saisissantes les unes que les autres. Nathalie Sarraute, Mohammed Dib, Rachid Boudjédra, Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi utilisent toutes les ressources de ces images; mais le romancier congolais opte pour un discours plus diversifié et c'est la raison pour laquelle nous lui consacrerons une partie indépendante.

1.3. Les aspects allégoriques et hyperboliques chez Sony Labou Tansi

Dans L'anté-peuple, le romancier a un discours très allégorique et hyperbolique.

Les passages allégoriques s'appliquent en particulier à toutes les descriptions physiques, surtout celles de Yavelde, la jeune élève de Dadou. Dès le début du roman, le lecteur comprend que pour le héros tansien, Yavelde n'est pas différente des autres jeunes filles qui : « *(...) comptaient, à vingt ans, quelque centaine de petits messieurs dans les reins.(...)* » (p. 11). Le regard du directeur se fixe ensuite sur son visage, et nous avons un gros plan : « *Son visage avait éclaté, la peau, bien que belle et douce, y était devenue sauvage, amère au regard. Les yeux vivaient - débordant d'étincelles et d'ombres (...)* » (p. 12). Ce visage est encore décrit en détail à la page 24 où il : « *(...) s'ouvrait à lui comme les portes d'un univers inconnu : menton tendu, farouche, provoquant (...)* ». La passion de Yavelde peut se comprendre lorsque l'on sait que Dadou est un homme : « *(...) à vous donner de belles démangeaisons*. » (p. 34), mais lorsqu'il était en état d'ébriété, titubant, couvert de ses vomissures et qu' « *un diadème de mouches rehaussait sa silhouette*. » (p. 42), il n'était guère attirant. Pourtant

Yavelde est une belle jeune fille qui a : « *un corps au bord d'une étourdissante femme*. » (p. 52).

La verve allégorique de S. Labou Tansi s'applique aussi aux objets, par exemple, aux lampes : « *Elles vacillaient à ce rythme voluptueux qui secouait tous les corps.* » (p. 38).

Ces passages allégoriques (nous n'en avons cité que quelques-uns) voisinent avec une foule de parties hyperboliques.

Ainsi la saleté et la mort en ville toléraient-elles que : « *Les mouches fêtaient sur le cadavre*. » (p. 48).

Les problèmes pécuniaires assaillent l'homme de la ville, et : « *On disait que l'homme d'ici était cent fois plus malin que son salaire. (...) Il passait sa vie à le battre, à le bousculer, à le crever (...)* » (p. 53).

Les préoccupations de toutes sortes incitent les hommes à boire plus que de raison « *les blanconneries des Blancs* » (p. 61) (c'est-à-dire le whisky, le porto, le gin ...) et la bière insipide; heureusement que la plupart du temps : « *La boisson ne manquait pas d'identité.* » (p. 47). Ce penchant de Dadou, en particulier, pour l'alcool, semble liquéfier les impressions du personnage; au village des pêcheurs, la jeune Rita : « *(...) l'enivrait. Et autour de lui tout était devenu liquide (...). Tout fondait (...)* » (p. 127). Ses rapports avec l'espace carcéral se situent au même plan et son corps : « *(...) avait bu quatre ans de prison*. » (p. 81).

Les persécutions policières n'épargnent personne; cependant Aminadou, la patronne du Magistrat, s'étonne de voir que Dadou en est aussi victime : « *Je ne croyais pas qu'un citoyen de votre diamètre pouvait avoir ces insectes-là sous la veste.* » (p. 67).

Sony Labou Tansi détourne également de nombreuses expressions de leur emploi habituel. Sous sa plume alerte, certaines expressions idiomatiques prennent une nouvelle tournure, et « avoir gardé une dent contre quelqu'un » devient : « - *il lui avait gardé toutes les dents de sa bouche*. » (p. 20) pour

exprimer la colère de Dadou après le chauffeur absent; « il n'y a pas de quoi fouetter un chat » se transforme en : « *(...) chacun avait ses petits chats à fouetter* » (p. 31) pour rendre compte de la mésentente conjugale de Dadou et du fait qu'il n'était pas à mettre en cause. L'expression familière « çà chauffe » se transforme en son opposé « *çà caille* » (p. 121), et « crever comme un chien » se dit « *crever comme du chien* » (p. 171). L'expression toute faite « anguille sous roche » est celle que l'on retrouve le plus souvent dans le texte, tour à tour, déformée en « *anguille sous coeur* », « *anguille sous pirogue* » (p. 126), « *anguille sous béret* » (p. 143) et « *anguille sous natte* » (p. 175).

Dans ce pays où tout est possible Dadou ne veut pas devenir un « *médiocrate* » et il fuit la « *médiocratie* » comme la peste.(p. 105).

A travers les néologismes, mais aussi l'utilisation très personnelle des procédés de rhétorique, S. Labou Tansi fait preuve d'une dextérité linguistique hors du commun. Nous nous autorisons à placer dans cette partie sur les figures de rhétorique l'étude des proverbes et du lexique local pour les textes non français car ils participent du discours émis par les différents romanciers.

2. Les proverbes et le lexique local

A côté des multiples comparaisons et métaphores, nous trouvons dans les deux textes négro-africains, et à un moindre niveau dans le roman boudjédrien, des proverbes et un vocabulaire local spécifiques à chaque pays.

2.1. Les proverbes

Dans les romans d'Afrique Noire, les proverbes apparaissent dans le texte comme l'expression de la sagesse populaire africaine, et apportent une touche culturelle.

Ainsi, à la page 37 des Crapauds-brousse de Tierno Monénembo, Soriba invite-t-il ses amis à le suivre dans une soirée; à ce propos, le narrateur remarque : « *Le lion à jeun attend-il la prière des dieux pour avaler en un coup de gueule la biche qu'il trouve au détour du chemin*? » Alfâ Bâkar se fait le porte-parole de la coutume pour remercier son cousin de la femme qu'il offre à Diouldé : « *Même si on te crève un oeil, garde le bon sur la génisse que l'on t'a confiée, quitte à perdre ton troupeau entier*. » (p. 48). Malheureusement Diouldé passera outre l'engagement paternel en épousant Râhi, et son père le reniera en ces termes : « *(...) Diouldé, considère (...) que la parenté qui nous liait est devenue celle du singe et de la pierre*. » (p. 51).

Certaines sentences se transmettent de génération en génération, et l'un des amis de Diouldé, parlant d'un ministre, rapporte les propos de sa grand-mère qui aimait à lui dire : « *Il y a trois choses que tu ne verras jamais, même si, moineau tu allais au bout du monde : un chimpanzé blanc, la racine d'une pierre et un homme gras par les bienfaits du jeûne* (...). » (p. 55). Au cours de ce même dîner, une discussion à bâtons rompus est l'occasion pour Diouldé et ses amis de prouver qu'ils n'ont pas totalement rejeté la tradition; ainsi Diouldé leur explique-t-il sa conduite : « *(...) je préfère faire comme le caméléon : mettre mon pied sur un terrain dont j'ai pu d'abord m'assurer qu'il était stable*. » (p. 59). Tiéba conseille au groupe de ne plus parler de politique, et aussitôt l'un d'eux reprend : « *Oui, oui, c'est ça. Occupons-nous de ce qui nous regarde. Le fou qui t'a blessé prétextera toujours que tu as pris le même chemin que lui*. » (p. 59). Sur ce, un autre orateur enchaîne : « *Et le soleil n'assèche pas la peau de celui-là qui n'a pas quitté sa maison*. » (p. 60).

A la page 115, un communiqué à la radio annonce l'arrestation de Soriba, et conclut de la façon suivante : « *Mais, chers compatriotes, un proverbe bien de chez nous dit* : *On ne peut changer les longues oreilles du lièvre*. »; les dirigeants cherchent à prouver que Soriba s'est toujours comporté comme un rebelle.

A la page 129, l'efficacité des prières de Karamoko Lamine est remise en cause car la mère de Diouldé ne guérit pas et son état semble plutôt s'aggraver; croire aux vertus des incantations du marabout : « *C'était donner des ailes à un ver de terre* ».

A la page 162, le bon sens populaire s'exprimera encore comme suit : « *(...) mais avons-nous seulement une couverture pour rechercher l'oreiller*? » En effet, les fuyards (dont Râhi) deviennent de moins en moins exigeants face aux difficultés que pose leur départ.

Dans L'anté-peuple, les citations de proverbes sont infimes, mais ils mettent aussi en évidence le bon sens africain.

Dadou hésite à prendre Yavelde dans sa voiture car il ne voudrait pas qu'elle se berce d'illusions; il songe : « *Mais pourquoi donner un jour de paradis à quelqu'un qui a cent jours d'enfer?* » (p. 23). La même idée est contenue dans les interrogations du régisseur de la prison qui se demande si ses efforts ne sont pas vains. « *Mais à quoi peut servir un milligramme de justice dans une mer de merde?* » (p. 142). Le désenchantement est un sentiment connu de Dadou et bien avant son incarcération il avait lutté contre, en buvant « *des doses* »; le directeur général fut obligé de le convoquer pour lui faire la morale en lui démontrant que sa conduite pouvait entacher la réputation de son école : « *Quand le tuteur penche, il est vrai que la plante penche aussi.* » (p. 45). Dadou ne tiendra pas compte de ces conseils, et il aura aussi du mal à comprendre la philosophie de Yealdara : « *L'homme vient au monde pour aimer et passer : aimer tout en passant.* » (p. 91). En revanche, malgré son manque d'appétit à son arrivée au village des pêcheurs, il se forcera à avaler quelques boulettes de poisson car un vieux proverbe lui revient en tête : « *Qui mange le matin évite de bâiller à l'enterrement* » (p. 122). Le héros, sur son insistance, se voit confier la tâche d'exécuter le Premier; confiant, il rassure le chef des maquisards en lui disant qu'il croyait en sa chance; le chef du camp, sceptique, lui répond : « *Ne vantez*

pas le vagin de votre mère avant d'avoir tué votre homme. » (p. 185), et ils se sépareront sur ces paroles proverbiales.

Dans le roman de Rachid Boudjédra L'escargot entêté, le narrateur cite régulièrement les propos de sa mère et certains d'entre eux nous ont paru relever des proverbes.

Par exemple, à la page 16, il rapporte : « *Ma mère disait la nostalgie, c'est pour les femmes et les tuberculeux* », et à la page 17 : « *Ma mère disait le chameau ne voit pas sa bosse*. ». Tout au long du récit, les jugements de la mère seront exprimés ainsi et ils auront pour but de tracer la route à suivre à son fils. Il doit rester vigilant car : « *(...) les fréquentations sont mauvaises et la gale est contagieuse*. » (p. 43); ce narrateur, obsédé par le temps, apprécie le chauffeur de l'autobus de 8h30 car il a l'air convenable et conduit bien; sa casquette l'empêche de voir le crâne de ce conducteur hors pair mais il est persuadé qu'il est chauve, car : « *(...) la tête du chauve est proche de Dieu*. » (p. 53). « *On ne cache pas le soleil avec un tamis* » (p. 69) est une vérité bien acceptée par le héros; en revanche, il met en doute les propos suivants : « *(...) l'ivrogne sait retrouver la porte de sa maison*. » (p. 79), car il a beaucoup de difficultés, au réveil, à retrouver une poche secrète dans ses habits.

Certaines expressions chez S. Labou Tansi, et quelques-uns des propos de la mère chez R. Boudjédra tiennent plus du dicton, mais en majorité, ils ont les mêmes caractéristiques que les proverbes de Tierno Monénembo. Ils s'appuient sur l'expérience, et sont bâtis sur le jeu des images. Ils sentent « le terroir » et le vocabulaire employé en est la preuve; chez T. Monénembo, il y est question d'un chimpanzé blanc, d'un caméléon, chez S. Labou Tansi de la plante et du tuteur et chez R. Boudjédra d'un chameau et de Dieu.

A l'évidence le romancier guinéen est celui qui en emploie le plus et sa parole proverbiale est pure en ce sens qu'elle restitue au lecteur la culture des

générations précédentes. A ce titre les formulations des auteurs congolais et algérien sont d'ordre plus général, mais malgré tout, elles illustrent à souhait la situation vécue par les personnages et valorisent par là même le discours énoncé.

Les proverbes sont marqués culturellement parlant, mais souvent le fond de l'énoncé reste universel. Forts de cette donnée, les romanciers choisissent parfois d'introduire un lexique local comme surenchère, et dans leurs textes, des termes académiques voisinent avec un parler régional.

Voyons à présent la place occupée par ce vocabulaire bien de chez eux.

2.2. Le lexique local

Par « lexique local » nous désignons l'ensemble du vocabulaire (mots et expressions) couramment employé dans un pays. Ce lexique africain sera donc composé de trois types de termes :

- les termes non français.
- le vocabulaire local qui appartient à la langue française.
- les expressions hybrides dans lesquelles des idiomes français sont plaqués sur une syntaxe de langue locale.

2.2.1. Les termes non français

Les termes non français sont inexistants dans les romans maghrébins du corpus. Dans le roman de Mohammed Dib Habel, le jeune héros est un immigré qui à aucun moment ne parle sa langue; il a délaissé l'arabe au profit, semble-t-il, de l'argot français et il n'hésite pas à nommer ses habits « *des frusques* » et à reprocher à son Frère aîné de « *l'avoir flanqué à la porte* ».

Dans L'escargot entêté, le narrateur ne vit pas en exil, mais tout comme Habel, il ne s'exprime jamais en arabe. Au cours d'un entretien avec Hafid Gafaïti, Rachid Boudjédra justifie cet état de fait : « *En Algérie, l'argot arabe est*

impressionnant d'ingéniosité, de finesse et de poésie (...) cette langue parlée algérienne ne pouvait pas trouver sa place dans un texte écrit en français »[1].

Dans les deux textes négro-africains, en revanche, ces termes sont légions.

2.2.1.1. Les termes en langue peulhe

Dans Les crapauds-brousse de Tierno Monénembo, nous avons relevé plusieurs termes en langue peulhe. Dès la page 24, le travail au « *lougan* » (sorte de petit potager) est évoqué par la mère de Diouldé qui pense à rentrer au village. Diouldé ne l'entend pas de cette oreille car il en veut à son père de maltraiter sa mère, et en pensant à lui, il pousse un juron : « *Hâaa Môdi* »; sa mère n'accepte pas cette manifestation d'irrespect et lui intime le silence : « *Fankou* ».

Plusieurs interjections sont également données : « *Dèye* » (p. 18), « *Hèye* » (p. 50), « *Yettou Alla jarnâmo* » (p. 26) à connotation religieuse, « *Woï* » (p. 66) et « *Lâ ilâha ilallâhou!* » (p. 27), cris de surprise dont dérivent d'autres interjections équivalentes telle que « *Soubhânallâhi* » (p. 33). Le « *nê* » accompagné du « *Wous Was!* » (p. 31) de Râhi marquent son mépris vis-à-vis de Diouldé qui lui fait une scène de jalousie.

Certaines spécialités culinaires ou autres sont aussi désignées par ces termes. Les « *flacons de nassi* » (sorte de potion magique) (p. 27) sont cités ainsi que « *le latyiri* » (couscous de maïs) (p. 49), « *la sauce gombo* » (p. 69), « *le mâfé hôko* » (sauce à base de feuilles) (p. 73), « *le takoulata* » (boules de manioc) (p. 163) et « *le tamba-nanya* » (alcool) (p. 149).

Les fêtes locales, religieuses ou non, ne sont pas oubliées : à la page 49, nous apprenons que la petite promise de Diouldé possédait l'art de préparer des mets succulents lors des « *tabaski (...) touppal (...) hirdè* ». Nous découvrons qu' « *un catafane* » (p. 54) est une sorte de robe portée par les hommes et que les « *jangubè* » (p. 87) sont des intellectuels.

[1] Hafid Gafaïti, op. cit., p. 62

Au niveau des hommes, « *le souloukadjo* » (p. 70) est un Libano-Syrien; ces personnes étrangères tiennent pour la plupart des commerces. Le « *Karamoko* » (p. 84) est un nom propre substantivé et il s'agit d'un maître de Coran, appelé plus couramment un marabout; il est probable qu'à l'origine ces maîtres devaient appartenir à la famille des Karamoko, et par glissement de sens le nom propre s'est transformé en nom commun.

Quelques noms de lieux également sont typiques et ont un sens symbolique; il existe les montagnes aux lions : « *Pellè Ngayou* » (p. 67), et le « *Warouyoba* » (p. 69), pays de l'argent dont la traduction littérale est « *Tue-et-paie* ».

Vu leur nombre important, nous ne saurions citer ici tous ces termes; en revanche notre relevé des termes de L'anté-peuple n'aura pas de mal à être exhaustif car ils sont nettement plus rares.

2.2.1.2. Les termes en langue kongo

Nous n'avons relevé dans le roman de Sony Labou Tansi que trois expressions « *en langue* » (p. 106). Au chapitre 10, Yealdara interroge Dadou pour savoir s'il aimait Yavelde; il avoue l'ignorer lui-même et Yealdara en conclut : « *A mona nganga mpo na yo* » (Elle t'a ensorcelé) (p. 106). Dadou, au village des pêcheurs sera défendu par le jeune Henri qui se refuse à accepter la lâcheté de certains villageois; il les menace et devant sa hargne, un homme perdu dans la foule lance : « *Olum'a niama* » (p. 135) qui signifie « Fils de mâle », mettant ainsi en évidence le courage du jeune homme. Enfin la dernière expression se trouve au chapitre 16, l'avant-dernier, et c'est une sorte de formule rituelle qui n'est pas traduite à l'opposé des expressions ci-dessus, mais dont la prononciation est indiquée en bas de page : « *Kalack* - *Srita* » (p. 178); elle est proférée par Kaounsira et doit être répétée par Yealdara pour permettre son intégration au groupe des folles.

Les chansons également sont en langue locale; à la page 15, Dadou fredonne un couplet d'une chanson de Tabu Ley, et à la page 116, le jeune Henri actionne sa pagaie au rythme de la chanson de la marche du crabe.

Ces termes en langue peulhe pour Tierno Monénembo, et en langue kongo pour Sony Labou Tansi teintent leurs récits respectifs « d'une couleur locale », et prouvent leur attachement à leur « africanité ». Ces mots se retrouvent aisément dans les textes car ils sont marqués par une différence de typographie afin d'insister sur la particularité de leur emploi. Ils sont donc écrits en italique et complétés d'une note explicative en bas de page.

2.2.2. Le vocabulaire local appartenant à la langue française

Ce vocabulaire est différent des mots cités précédemment, mais il peut être qualifié de « local » car il renvoie à des réalités des pays des auteurs.

Dans L'escargot entêté, il n'y a que très peu de termes relevant du vocabulaire local. Cependant à la page 31, le narrateur rappelle le rôle du « *muezzin* » qui doit par son appel à la prière provoquer l'affluence dans « *les mosquées* » (p. 32). A la page 38, une description de la nouvelle mosquée signale que « *le minaret* » est devenu inutile puisque le muezzin lance son appel dans des haut-parleurs.

Dans Les crapauds-brousse, Tierno Monénembo emploie beaucoup de termes français qui appartiennent au champ lexical de la religion, c'est-à-dire, de l'Islam. Il évoque lui-aussi le muezzin, mais aussi « *l'imam* » (p. 17), « *les sourates* » (p. 33), « *les versets* » et « *les ablutions* » (p. 128) ainsi que « *le ramadan* » (p. 49).

Le fou, lors de ses crises, invective la foule et menace les hommes de leur prendre leurs femmes car, affirme-t-il, elles préfèrent : « *(...) mon pilon ferme (...)* » à « *(...) vos margouillats évanouis* » (p. 85); le pilon est un ustensile de cuisine et le margouillat une espèce de lézard africain.

Le pagne, la noix de cola, le boubou ... sont tous des termes qui reviennent fréquemment dans le récit et qui sont explicités par le contexte.

Dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi, le personnage du « *guérisseur* » est présent (p. 30), et a l'entière confiance de ses clients. Le lecteur apprend avec étonnement que le « *choquer* » (p. 35) est une nouvelle danse car l'explication en est donnée dans le texte. Les femmes aiment à parler de mode et de chiffons, et comparent la qualité de leurs pagnes; les plus aisées s'offrent le luxe d'acheter du « *super-wax* » (p. 43) car ce pagne de fabrication hollandaise coûte excessivement cher. Le romancier fait aussi référence à la pratique du totem; par exemple, à la page 68, Dadou, malheureux de la mort de Yavelde, ne veut pas s'apitoyer sur lui-même et se répète : « (...) *un Mukongo (...) du clan Kikwimba, totem singe, ça ne connaît pas les larmes* ». Le totem est identique pour tous les hommes d'un même clan; dans le cas de Dadou, il lui est interdit de s'attaquer au singe (donc d'en manger), car cet animal a peut-être sauvé la vie d'un des ancêtres du clan, et cette bête devient sacrée pour les descendants de l'ancêtre.

L'espace est sans conteste africain : les pêcheurs remontent le fleuve en « *pirogue* », habitent dans « *des cases* » et discutent sous « *le manguier* »; les nouvelles sont annoncées par « *Radio-Baobab* » (p. 134) en brousse et « *radio trottoir* » (p. 59) en ville.

Nous remarquons que ces termes ne sont pas écrits en italique mais introduits directement dans le texte car ils appartiennent à la langue française.

2.2.3. Les expressions hybrides

En ce qui concerne le texte de L'escargot entêté, il est vrai que certaines expressions sont particulièrement étranges et que le discours boudjédrien se fonde sur l'emploi d'un vocabulaire impropre par ses excès, son anthropomorphisme et ses rapprochements contre nature; le narrateur, par exemple, a « *le coeur gluant et (...) des poumons. En satin* » (p. 26), « *des yeux*

frileux » (p. 98) et il entend « *des voix à l'envers* ». (p. 28). Cependant l'auteur du roman ayant déjà spécifié que pour lui il y avait incompatibilité entre les langues arabe et française, nous ne considérerons pas que ces expressions pittoresques sont formées d'après la syntaxe arabe.

Chez Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi, les expressions hybrides apparaissent à plusieurs endroits dans leurs textes.

Dans Les crapauds-brousse, « *son même-âge* » (p. 65)désigne un homme de la même génération, et, par exemple, Gnawoulata et Diouldé sont des « même-âge ». Sur ce modèle, on lit également, « *un même-pays* » pour un compatriote, et « *un même-père* » (p. 67) pour un demi-frère de même père mais de mère différente. Les « *nés-ombres* » et « *les fouettés-sans répit* » (p. 156) peuplent aussi le récit monénembien. Certaines fois, il s'agit de parties entières d'une phrase constituée d'après la syntaxe africaine où l'élision de l'article est fréquente; ainsi, à la page 128 Râhi se plaint-elle de supporter Karamoko Lamine, avec « *ses ongles manière de griffes* ». Nous lisons quelques pages après que l'âme peut être « *plus molle que papaye mûre* » (p. 157), ou que Kougouri : « *(...) avait pu gagner chez N'dourou* » (p. 159).

Cet usage n'est pas spécifique au français parlé en Guinée, mais à de nombreux pays francophones d'Afrique Noire, aussi le relevons-nous chez S. Labou Tansi.

Dadou craint Yavelde et « *sa toujours même manière de sourire* » (p. 12). Pour la patronne du Magistrat, Dadou est un homme riche car son habit est « *le vêtement des gens-gros-billets* » (p. 28). Les gens qui vivent au bord du fleuve formulent leur angoisse comme suit : « *(...) faut pas qu'ils nous ferment dans les eaux.* » (p. 121); ce même fleuve peut parfois donner des idées noires aux désespérés, et Yealdara a songé plus d'une fois à : « *se donner le fond du fleuve* » (p. 159).

Ces expressions hybrides sont pittoresques et le lexique local en général, ainsi que les proverbes sont introduits par les romanciers dans les textes avec un projet bien précis et nous allons, à présent, dégager les effets de sens produits par ces emplois.

II. LES EFFETS DE SENS PRODUITS

1. Le rôle des images

Il nous faut rappeler que les comparaisons et les métaphores ne sont pas les seules images des textes étudiés, mais elles sont manifestement les plus nombreuses, ce pourquoi elles ont retenu notre attention. Il nous aurait été impossible, dans le cadre de notre présente étude, de relever toutes les images, car des personnifications, des euphémismes, des répétitions, des procédés antithétiques ... se trouvent également dans ces textes.

Les comparaisons et les métaphores sont donc en grande profusion dans tous les textes du corpus, et à travers le registre des images choisies transparaît chez tous les auteurs une nette volonté de rupture; cependant, elles ne sont pas toutes de même nature, et l'effet produit accuse des écarts.

1.1. La petitesse des actes humains

Les images sarrautiennes sont assez diversifiées, même s'il est vérifié que les animalisations des personnages sont les plus fréquentes et elles nous montrent des êtres réagissant selon leurs instincts. Nous avons constaté que les comparaisons et les métaphores sarrautiennes se rapportent à plusieurs domaines : celui de la géologie, de la médecine, de l'anatomie; il y a aussi des images d'ordre militaire ou d'autres qui renvoient à la nature.

Il semble évident que cet emploi abusif d'images illustre les desseins de la romancière. En effet, Nathalie Sarraute n'a pas pour objectif principal de nous donner à voir des personnages simples et immédiatement accessibles; le Père et sa Fille, tout comme Alain et Gisèle Guimier, la tante Berthe et les autres, ne sont pas présentés de façon nette et précise, car décrits par des images telle que la

métaphore qui opère des métamorphoses, ils échappent à l'emprise du lecteur. Ces personnages sarrautiens ne sont jamais figés et leurs pensées, par exemple, se dévoilent au fil du récit sous les yeux d'un lecteur qui se doit de rester en état d'alerte. Nous n'avons jamais de définition psychologique car les images choisies par la romancière sont toujours à même de traduire parfaitement les tropismes portés par chacun, et elles ont pour effet de prouver le caractère dialectique et incertain de la conscience de chacun.

Cette accumulation d'images et de procédés de rhétorique, en général modifie également la perception que l'on peut avoir de l'action romanesque. Elle semble moins cohérente et moins massive, et son unité se subdivise en une multitude de : « drames infimes dont le déroulement dans la conscience de quelques individus donnera au livre l'aspect oscillant, infini ... »[1]. En insistant sur « les actes » des personnages, sur les circonvolutions de leurs pensées, N. Sarraute met le lecteur dans l'obligation d'être face à face avec lui-même, créant parfois un sentiment de malaise chez celui qui refuse d'être lucide. Ses personnages, que nous jugeons souvent médiocres, expriment en réalité la mesquinerie Humaine, car les sensations qu'ils éprouvent : « (...) se dégagent d'une substance anonyme qui existe chez tous (...) »[2].

Cette impression que le récit piétine et s'enlise, cette lourdeur de la pensée émane aussi du récit de Rachid Boudjédra. Ici, tout comme chez N. Sarraute, les images assaillent la conscience du lecteur et créent un effet de surprise car elles sont peu communes. Elles nous placent directement dans la tête du héros, et elles ont pour rôle de rehausser la nature tortueuse de la pensée du narrateur. L'emploi de ces images participe à la formation d'un champ sémantique, et cette unité donne naissance à un redoublement de sens qui illustre parfaitement les limites mentales du bureaucrate. Son esprit, et à travers lui ses images, n'ont pas droit à l'évasion, tout comme le héros qui est confiné dans un espace réduit.

---

[1] M. Alphant, Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 456
[2] Propos de Nathalie Sarraute recueillis par Simone Benmussa op. cit., p. 201

1.2. La folie urbaine

Mohammed Dib, grâce à son texte riche d'images de toutes sortes reproduit bien la diversité et l'aspect cosmopolite de l'espace citadin. La plupart des métaphores sont surtout d'ordre auditif et visuel; elles semblent traduire l'agressivité du milieu environnant qui provoque et menace les hommes; quelques-unes manifestent malgré tout l'existence de havres de paix au sein de cette folie urbaine. Les métaphores dibiennes, tout comme chez la romancière française, sont peu courantes et elles désorganisent les habitudes mentales du lecteur; le trouble est donc présent chez lui, tout comme chez Habel à la recherche de son identité. L'errance du héros est rendue d'autant plus tragique que la ville est présentée métaphoriquement sous les traits d'un monstre sans pitié aucune.

L'écriture de M. Dib est très symbolique, et à la lecture de ses romans, on a parfois l'impression de parcourir un texte poétique. Les images telles qu'elles sont employées par l'auteur ne figent pas le sens et créent, au contraire, un effet de polysémie. L'auteur en procédant de la sorte favorise non pas une interprétation mais des interprétations et implique le lecteur qui a pour tâche de dévoiler le(s) sens caché(s) du texte.

Cette atmosphère de folie urbaine se décèle aussi dans les textes des auteurs d'Afrique Noire où les personnages sont agressés par l'espace citadin, mais les romans monénembien et tansien traduisent surtout le sentiment d'impuissance des personnages face à une réalité totalement extravagante.

1.3. Le règne de l'absurde

La profusion de figures de rhétorique dans le texte de L'anté-peuple, et surtout l'usage très personnel qu'en fait Sony Labou Tansi, réalise son projet. En

effet, certains de ces procédés nous surprennent par leur étrangeté, et nous obligent à leur concéder une attention plus soutenue; le lecteur, face à cet emploi « anormal » pour lui, s'interroge.

Ces procédés de rhétorique nous renvoient donc immédiatement au monde romanesque de S. Labou Tansi, caractérisé par l'étonnement de l'homme face à l'inutilité flagrante de ses actions, et face au règne incontestable de l'absurdité.

L'écriture de l'auteur congolais recrée donc à merveille la violence ambiante; cependant, bien souvent, nous sentons percer une légère ironie tournant en dérision la quête de Dadou.

Les effets de sens qui découlent des images utilisées par Tierno Monénembo nous rappellent fortement ceux produits par la rhétorique tansienne. Ainsi les images créées par les auteurs négro-africains ont-elles ici le même but : prouver (et à l'occasion s'en moquer) que les situations vécues par les personnages sont aberrantes et insensées. La moindre de leurs actions semble vouée à l'échec. Leur vie est une lutte perpétuelle : contre la faim et la misère, contre l'insalubrité de leurs quartiers, contre la névrose environnante engendrée par les forces de l'ordre toujours à l'affût, contre les marabouts, contre les paroles du fou...

Les textes reproduisent une atmosphère de suspicion en détournant de leur emploi premier certaines figures du discours. La représentation particulièrement imagée de leurs idées les rendent moins abstraites et le ton souvent emphatique accorde une dimension épique à leurs écrits. Les exagérations qui envahissent les textes laissent transparaître l'illogisme et l'irrationalité qui règnent sur ces territoires africains.

Cependant, ces images aussi inattendues soient-elles ne satisfont pas encore entièrement les auteurs africains, qui désirent pousser plus avant leur subvertissement de la langue française.

2. La fonction des « africanismes »

Nous entendons regrouper sous le terme « africanisme » tout ce que nous avons recensé comme mots ou expressions appartenant à la culture d'origine des auteurs, ou en dérivant. A travers l'analyse de ces africanismes, nous nous pencherons surtout sur les écarts de langue des romanciers négro-africains car il nous a semblé que les auteurs du Maghreb s'autorisaient moins de hardiesses qu'eux, et de plus notre méconnaissance de la langue arabe nous impose d'être prudente, nous interdisant de tirer des conclusions trop arrêtées.

Quelle fonction les auteurs reconnaissent-ils à ces africanismes, et surtout quels effets produisent « ces détournements »? Correspondent-ils aux objectifs visés par les romanciers?

L'effet direct engendré par la lecture des romans monénembien et tansien est, à l'instar des autres textes, un effet de surprise. Cependant, la verve exubérante de Tierno Monénembo et la truculence du discours de Sony Labou Tansi ont des résonances toutes particulières, et le lecteur comprend aussitôt qu'il déchiffre la Parole Africaine.

Les proverbes et le lexique local transmettent tout un fonds de culture et, dans le cas précis, celles de T. Monénembo et de S. Labou Tansi, restituant à ces textes, figés par l'écrit la verdeur du langage oral.

Ces deux romanciers ont toujours été très explicites quant au rapport qu'ils entretenaient avec la langue française, et se sont exprimés plusieurs fois sur ce sujet. Ainsi T. Monénembo, lors d'un entretien avec Maryse Condé (romancière guadeloupéenne) affirme-t-il : « C'est par le style que l'on peut essayer de communiquer à la langue étrangère une saveur africaine, un style africain. »[1]. L'écrivain guinéen avait déjà fait état de la frustration ressentie à écrire en français; pour S. Labou Tansi, le rapport à la langue française est identique, mais

[1] « Entretien de Maryse Condé avec Tierno Monénembo » in Recherche, pédagogie et culture, n°49, Septembre-Octobre 1980, p. 66 à 68

le romancier congolais tient des propos beaucoup plus virulents : « Il est déjà emmerdant pour un africain de lire un livre parce que forcément forme de mort. Il est plus emmerdant de le lire en français et il l'est davantage de l'écrire dans cette langue, à moins de passer le hic en faisant éclater cette langue frigide qu'est le français, c'est-à-dire en essayant de lui prêter la luxuriance et le pétillement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues (...) »[1].

*

La langue française est une mais les emplois qu'en font les romanciers francophones d'Afrique sont très diversifiés. Le fonctionnement d'une langue se fonde sur des structures mentales et adopter une langue c'est adopter un système de pensée, une civilisation. Les auteurs maghrébins et négro-africains refusent de plus en plus d'entrer dans un moule canonique et « leurs excès linguistiques » peuvent se lire comme leur désir d'imposer leur vision du monde. Ils vont créer pour cet usage une « nouvelle langue ou bilangue. »[2].

Pour Nathalie Sarraute, seul auteur français du corpus, s'exprimer en français ne pose pas de difficultés particulières, ce qui ne l'empêche pas d'être perpétuellement à la recherche d'une nouvelle formulation afin de mieux traduire les remous intérieurs de ses personnages.

Au sujet du personnage romanesque, nous notons des convergences dans les approches de Nathalie Sarraute et de Rachid Boudjédra. Tous deux délaissent la caractérisation physique au profit d'une grande richesse psychologique. Le romancier algérien n'a jamais caché le penchant qu'il avait pour les textes du Nouveau Roman et nous pouvons constater cette influence dans L'escargot entêté, mais aussi dans des textes plus proches tel que Timimoun où le narrateur

---

[1] Propos cités dans « Les « tropicalités » de Sony Labou Tansi », de G. Ngal, in Silex, n°23, 4e trimestre 1982, p. 134

[2] E. Sellin, « Signes migrateurs : approche transculturelle d'une lecture de la littérature maghrébine d'écriture française », in Poétiques croisées du Maghreb, L'Harmattan, 1991, p. 43

reconnaît : « Depuis le premier jour où j'ai vu Sarah monter dans le car, j'ai eu ce sentiment qu'un tropisme m'attirait (...) »[1].

Mohammed Dib également accorde une place de choix au Moi d'Habel, ne jugeant pas important de lui donner un visage, alors qu'il insistera sur la beauté de la femme étrangère l'installant sur un piédestal. Lily prouvera par la suite qu'elle était digne de cet honneur car elle est : « *Une femme, une raison de vivre*; »[2] et n'a rien de commun avec celles du frère d'Habel : « *(...) proies aussi faciles, aussi soumises et complaisantes qu'elles savent l'être (...)* »[3].

Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi sont restés plus proches d'une conception traditionnelle du personnage, et estiment qu'il se doit d'avoir une enveloppe charnelle et qu'ils ne peuvent le réduire à une conscience.

En ce qui concerne le statut du narrateur, nous avons noté que quel qu'il soit, il n'efface pas la présence de « l'alter ego romanesque de l'auteur » (cf Jaap Lintvelt). Ainsi dans les romans étudiés sentons-nous percer une critique sociale plus ou moins poussée selon les auteurs. La plume sarrautienne n'épargne pas les milieux bourgeois, M. Dib pose le problème de l'immigration et de la perte d'identité qu'elle occasionne, sans détour aucun, alors que R. Boudjédra s'attaque aux préjugés et aux tabous d'une société sclérosante. T. Monénembo et S. Labou Tansi, quant à eux, ont le souci de faire connaître les dérives des pouvoirs absolus installés en Afrique Noire après les indépendances.

---

[1] R. Boudjédra, Timimoun, Denoël, 1994, p. 111
[2] Habel, p. 94
[3] Ibid., p. 94

CONCLUSION

Les romans étudiés appartenant au grand ensemble du roman francophone contemporain s'inscrivent tous dans une perspective de rupture. En effet, le « nouveau roman » de Nathalie Sarraute, tout comme les textes de Mohammed Dib, de Rachid Boudjédra, de Tierno Monénembo et de Sony Labou Tansi déclarent leur indépendance sur tous les plans, aussi bien formels et stylistiques que thématiques. Ces textes ne sont pas le reflet d'esthétiques traditionnelles même si certaines influences sont parfois décelables.

Il nous paraissait donc judicieux de confronter ces romans afin de déterminer si une volonté commune de démarcation suffisait pour produire des textes similaires. Nous n'avons comparé ces romans que sur l'axe spatial en retenant un roman par auteur, sauf pour Nathalie Sarraute car nous avons travaillé sur deux de ses textes. Pour les écrivains maghrébins et la romancière française, le choix s'est opéré parmi une multitude de romans, ce qui ne fut pas le cas pour les écrivains négro-africains. En effet, notre étude a porté sur leur premier roman; nous considérons L'anté-peuple comme tel car il s'agit du manuscrit original de La natte qui sera repris quelques années après. Cependant les écrits qui suivirent

Un attiéké pour Elgass et Pelourinho pour T. Monénembo et Les yeux du volcan pour S. Labou Tansi confirmèrent l'impression laissée par leur texte initial.

La démarche adoptée nous a d'abord amenée à nous intéresser aux structures romanesques afin de vérifier dans quelles mesures la constitution des romans et les données spatio-temporelles pouvaient être porteuses de sens. Dans un deuxième temps, nous nous sommes penchée sur les problèmes de l'écriture et nous nous sommes attachée à montrer comment l'emploi d'une langue unique pouvait donner naissance à des écritures novatrices.

A la suite de l'analyse de la constitution des romans, il s'avère que les exergues forment bien un ensemble signifiant dans la mesure où leur étude nous a révélé de nombreux contrastes.

Au niveau du choix des titres, la pratique individuelle semble prévaloir et alors que Mohammed Dib et Tierno Monénembo optent pour un titre circonscrit spatialement, les autres romanciers semblent préférer laisser « le titre en suspension » comme dirait Jacques Derrida.

L'usage de la préface ne se retrouve que dans Portrait d'un inconnu, les autres auteurs n'y ayant pas recours. En déduire qu'il serait spécifique aux romanciers français ou à Nathalie Sarraute nous semble par trop hasardeux car la préface disparaît du Planétarium; cette première préface signée par Jean-Paul Sartre avait pour but essentiel de cautionner le texte sarrautien en expliquant les conceptions littéraires de la romancière.

Les dédicaces ne sont présentes que dans les deux romans d'Afrique Noire et nous paraissent riches de sens. T. Monénembo et S. Labou Tansi ont besoin de réaffirmer, à travers elles, la force des sentiments qui les lient aux leurs - parents et patrie confondus - leur prouvant ainsi qu'ils écrivent d'abord pour eux.

L'analyse du découpage textuel nous conduit tout pareillement à reconnaître que les chapitres ne seront numérotés que dans les deux romans négro-africains,

et titrés chez Rachid Boudjédra. Néanmoins l'objectif visé n'est pas le même; pour les romanciers d'Afrique Noire, la clarté et l'aération du texte semblent importantes, alors que pour l'écrivain algérien, il s'agit avant tout de renforcer le lecteur dans sa conviction de lire quelques pages d'un journal intime. A l'intérieur de ces chapitres, la masse textuelle subit un traitement particulier dans trois romans du corpus. Dans les deux romans sarrautiens, le chapitre est composé de paragraphes plus ou moins longs séparés par des espaces blancs qui rompent l'unité de perspective, introduisant les doutes du narrateur ou le point de vue d'un autre personnage. Chez M. Dib, les écarts typographiques font éclater cette masse textuelle; de très nombreuses parties en italique sont repérables et nous les avons lues comme les différents passages d'une longue lettre adressée au Frère aîné par Habel. Ces deux caractéristiques sont spécifiques à ces deux écrivains, puisqu'on les retrouve dans de nombreux autres de leurs textes.

En revanche l'usage de références intertextuelles est spécifiquement sarrautien et ne « contrarie » aucunement la lisibilité des autres textes.

Notre chapitre suivant portait sur l'étude de l'espace et du temps qui s'est avérée également intéressante à plus d'un titre, car elle fait certes apparaître des divergences mais aussi des similitudes.

Ainsi l'espace citadin n'est-il pas obligatoirement opposé à l'espace rural (ce dernier étant parfois absent des textes) - comme le font systématiquement T. Monénembo et S. Labou Tansi -, mais la ville est souvent décrite comme un lieu violent où l'homme est sans cesse agressé. Cette ville n'est pas toujours nommée explicitement mais le lecteur perspicace réussit tout de même à l'identifier.

La spatialité pour tous est référentielle mais S. Labou Tansi est celui qui accumule le plus de détails permettant au lecteur de dresser une topographie très précise des lieux.

Les remarques faites pour le traitement de l'espace valent pour la composante temporelle. La chronologie est floue chez N. Sarraute, M. Dib et T. Monénembo, et plus déterminée chez R. Boudjédra et S. Labou Tansi; pour

l'auteur algérien, elle participe toujours du projet initial à savoir donner à lire les pages racontant quelques jours de la vie de son personnage, alors que pour le romancier congolais, il est question avant tout de fournir des repères conséquents au lecteur. La linéarité du récit est remise en cause par N. Sarraute et en partie par T. Monénembo, alors que dans son ensemble M. Dib, R. Boudjédra et S. Labou Tansi y souscrivent.

Les auteurs étudiés nous semblent caractéristiques du roman contemporain car leur refus de structures romanesques conventionnelles ne permet pas d'isoler la pratique française de celle des auteurs maghrébins ou des négro-africains. Sony Labou Tansi, il est juste, se signale par des restes de conformisme formel, mais son roman marque malgré tout les prémices d'une émancipation et d'une maturation du roman africain.

Notre deuxième partie qui portait sur les problèmes de l'écriture nous a permis également de rapprocher et d'opposer nos textes.

Nous avons d'abord étudié les personnages romanesques et sur ce point précis une dichotomie apparaît. N. Sarraute en tant que « nouvelle romancière » conçoit le personnage comme une conscience qui porte des tropismes. Les auteurs du Maghreb sans adhérer à toutes ses thèses mettent en scène, eux-aussi, des personnages à la psychologie tourmentée dont l'aspect physique est secondaire, alors que les écrivains négro-africains font évoluer des personnages dont la présence physique est indéniable, mais qui s'interrogent moins que ceux précités.

Une similitude importante en revanche se manifeste quant à l'histoire de ces personnages. Les cinq auteurs nous proposent « des tranches de vie » et non une histoire qui va d'un point initial à un point final qui en marquerait la clôture; en effet, la fin du récit ne signifie pas la fin de l'histoire et ces romans se terminent tous sur une ouverture, l'imagination du lecteur n'étant jamais bridée. Les

personnages sont saisis dans une période de crise, individuelle pour le Père, la Fille, le narrateur, Alain, le narrateur boudjédrien, et collective pour Râhi, Kandia, Dadou, Yealdara et les autres.

Le récit est pris en charge par un narrateur plus ou moins impliqué dans l'histoire qu'il raconte, mais l'alternance de modalités narratives permet au lecteur d'avoir une prise directe sur les personnages. Soit il découvre leurs pensées les plus intimes grâce au monologue intérieur, soit il en est informé par les propos échangés entre eux.

A ce niveau, nous notons des oppositions car les protagonistes sarrautiens, dibiens et boudjédriens ont tendance à l'intériorisation alors que les personnages monénembiens et tansiens sont au contraire excessivement prolixes.

Nous avons en outre constaté que chez la romancière française et les deux auteurs algériens, certains de leurs personnages étaient attirés par l'écriture.

Effectivement dans Portrait d'un inconnu, le narrateur est à la recherche d'un sujet pour sa future oeuvre et dans Le planétarium, Alain est aussi tenté par la profession d'écrivain. Le héros dibien côtoie un écrivain, Eric Merrain dont l'oeuvre n'est pas en devenir - puisqu'elle existe déjà - mais dont le devenir de l'oeuvre pose un problème. Les feuillets subtilisés par Habel avant le suicide de l'écrivain et les interrogations qui surgissent semblent développer une question plus vaste : quelle est la finalité de l'oeuvre littéraire? Le narrateur boudjédrien, à un niveau moindre, puisqu'il s'agit de la rédaction de son journal, est sans cesse assailli par le doute. Que confier à la page blanche? Doit-il se livrer entièrement?

Ces auteurs semblent donc avoir à coeur d'aborder dans leurs romans le problème de la création littéraire. Nous ne retrouvons pas cette problématique dans les textes négro-africains de notre corpus car pour l'heure, l'Afrique moderne est la cible et l'enjeu de T. Monénembo et de S. Labou Tansi; cette Afrique où : « La violence et l'oppression exercée par le pouvoir, tout comme

l'exploitation éhontée des pauvres et des plus démunis par une poignée de parvenus sans scrupules (...) »[1] est au centre de leur oeuvre.

Enfin l'écart fondamental entre les textes étudiés est révélé par les emplois diversifiés d'une même langue, à savoir le français, même si à notre sens, une tendance générale se manifeste à travers la poétisation du langage romanesque.

En effet N. Sarraute adopte un discours où les comparaisons et surtout les métaphores de tous ordres se bousculent; les auteurs maghrébins recréent une langue riche d'images et leur violence verbale prouve que cette « bilangue » est avant tout un instrument de libération. On retrouve chez les romanciers négro-africains cette volonté de travestir la langue française et les clichés et les formes canoniques cèdent la place à une invention verbale sans pareille, à une « inflation des langages » (cf. S. Labou Tansi).

Ces romanciers du Maghreb et d'Afrique Noire enrichissent la langue française de leurs apports et s'enrichissent eux-mêmes de cet usage d'après M. Dib; pour R. Boudjédra, aucun compromis n'étant acceptable, il préférera écrire en arabe. Les lecteurs, tout comme ces auteurs doivent aussi faire l'effort d'assimiler la culture de l'Autre et pour M. Dib : « La traversée de culture à culture n'est pas d'une difficulté surhumaine, il suffit de vouloir l'entreprendre et l'on découvre que c'est une aventure passionnante. »[2].

L'essentiel semble-t-il reste de : « (...) sentir et de saisir (...) l'expression littéraire d'imaginaires différents, bien que transmis par une langue commune, apparemment commune, il est vrai. »[3].

---

[1] J. Chevrier, Anthologie africaine, Hatier, 1981, p. 5

[2] M. Dib, « Ecrire lire comprendre » in La Quinzaine littéraire, n° 665, du 1er au 15 Mars 1995, p. 5

[3] J. Mounier, « De l'enseignement et de la réception des littératures maghrébines de langue française : une double expérience; Grenoble / Abidjan » in Recherches et Travaux, Littératures maghrébines de langue française, bulletin n° 31, 1986, p. 6

BIBLIOGRAPHIE

(*) L’astérisque désigne les ouvrages lus ou consultés

CORPUS

BOUDJEDRA (R) : L'escargot entêté
Paris - Denoël - Collection Folio 1977 - 149 p.

DIB (M) : Habel
Paris - Seuil - 1977 - 188 p.

LABOU TANSI (S) : L'anté - peuple
Paris - Seuil - 1983 - 189 p.

MONENEMBO (T) : Les crapauds - brousse
Paris - Seuil - 1979 - 186 p.

SARRAUTE (N) : Portrait d'un inconnu
Paris - Gallimard - Collection Folio - 1956 - 212 p.
(1ère éd. 1948 chez Robert Marin)

: Le planétarium
Paris - Gallimard - Collection Folio - 1959 - 251 p.

I. OUVRAGES GENERAUX

1. OUVRAGES SUR LES THÉORIES LITTÉRAIRES ET LA MÉTHODOLOGIE

ACHIRIGA (J.J) : La révolte des romanciers noirs de langue française
Ottawa - Naaman - 1976 - 260 p.

ADAM (J.M) : * Le récit
Paris - PUF - Collection Que sais-je?
1984 - 125 p.

ADAM (J.M) et PETIT (J.A) : Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle
Paris - Nathan - 1989 - 239 p.

ALBERES (R.M) : Métamorphoses du roman
Paris - Albin Michel - 1966 - 270 p.

: Le roman d'aujourd'hui, 1960 -1970
Paris - Albin Michel - 1970 - 277 p.

ANOZIE (S) : * Sociologie du roman africain
Paris - Collection « Tiers-Monde et Développement » - 1970 - 269 p.

ARISTOTE : * La poétique
Paris - Seuil - Edition revue - 1980 - 465 p.

ARNAUDIES (A) : Le nouveau roman
Paris - Hatier - Collection Thème anthologie -1974
Tome 1 : Les matériaux
Tome 2 : Les formes

ASTIER (P.A.G) : La crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans
Paris - Debresse - 1969 - 349 p.

BACHELARD (G) : * La poétique de l'espace
Paris - PUF - 1981 - Edition revue - 214 p.

BAQUE (F) : Le nouveau roman
Paris - Bordas - 1972 - 146 p.

BARBERIS (P) : * Lectures du réel
Paris - Editions Sociales - 1973 - 304 p.

BARTHES (R) : * Le dégré zéro de l'écriture
Paris - Seuil - Collection Points - 1972 - 187 p.
(1ère éd. 1953)

: * S / Z
Paris - Seuil - Collection Points - 1976 - 278 p.

: L'aventure sémiologique
Paris - Seuil - 1985 - 358 p.

BENVENISTE (E) : * Problèmes de lingustique générale - I
Paris - Gallimard - Collection Tel - 1966 - 356 p.

: * Problèmes de lingustique générale - II
Paris - Gallimard - Collection Tel - 1974 - 286 p.

BERTRAND (D) : L'espace et le sens
Paris - Hadès Benjamins - 1985 - 213 p.

BOTHOREL (J) et : * Les nouveaux romanciers
DUGAST (N) et Paris - Bordas - 1976
THORAVAL (J) 256 p.

BOURNEUF (R) et : * L'univers du roman
OUELLET (R) Paris - PUF - 1985 - 250 p.

BREITINGER (E) et : Littératures africaines francophones
SANDERS (R) Bayreuth (RFA) - 1985 - 122 p.

BREMOND (G) : * Logique du récit
Paris - Seuil - 1973 - 354 p.

BRUNEL (P) et : * Qu'est-ce que la littérature comparée?
PICHOIS (C) et Paris - Armand Colin - 1983
ROUSSEAU (A.M) 172 p.

CHEVALIER (J) : * Dictionnaire des symboles
GHEERBRANT (A) Paris - Robert Laffont / Jupiter - Collection
Bouquins - 1982 - 1060 p. - Ed. originale 1969

DEPECKER (L) : * Les mots de la francophonie
Paris - Belin - Collection « Le français retrouvé »
1988 - 335 p.

DUCHET (C) : * Sociocritique
Paris - Nathan - 1979 - 223 p.

FALCONER (G) et MITTERAND (H) : La lecture sociocritique du texte romanesque
Samuel Stevens - Hakhert et Company Toronto
1975 - 314 p.

FONTANIER (P) : * Les figures du discours
Paris - Flammarion - 1968 - 507 p.

FREUD (S) : * Introduction à la psychanalyse
Paris - Petite Bibliothèque Payot - 1978 - 443 p.

GENETTE (G) : * Figures II
Paris - Seuil - Collection Points - 1969 - 294 p.

: * Figures III
Paris - Seuil - Collection Poétique - 1972 - 285 p.

: * Nouveau discours du récit
Paris - Seuil - Collection Poétique - 1983 - 119 p.

GOLDENSTEIN (J.P) : * Pour lire le roman
Paris - Gembloux - Duculot - 1986 - 128 p.

GOLDMAN (L) : * Pour une sociologie du roman
Paris - Gallimard - Collection Tel - 1964 - - 372 p.

HAMON (Ph) : * Texte et idéologie
Paris - PUF - 1984 - 227 p.

HALL (E.T) : * La dimension cachée
Paris - Seuil - 1971 - 254 p.

HENAULT (A) : Les enjeux de la sémiotique : introduction à la sémiotique générale
Paris - PUF - Edition revue en 1983 - 191 p.

JAKOBSON (R) : * Huit questions de poétique
Paris - Seuil - Collection Points - 1977 - 188 p.

: * Essai de linguistique générale
Paris - Editions de Minuit - 1963 - 260 p.

JANVIER (L) : * Une parole exigeante (Le nouveau roman)
Paris - Editions de Minuit - 1964 - 184 p.

JEUNE (S) : Littérature générale et littérature comparée : essai d'orientation
Paris - Lettres Modernes Minard - 1968 - 148 p.

LEROT (J) : * Précis de linguistique générale
Paris - Les Editions de Minuit
Collection Propositions - 1993 - 446 p.

LEMAITRE (H) : * Dicitonnaire de littérature fançaise et francophone
Paris - Bordas - 1985 - 840 p.

LINTVELT (J) : * Essai de typologie narrative (Le « point de vue »)
Paris - José Corti - 1981 - 315 p.

MAINGUENAU (D) : Nouvelles tendances en analyse du discours
Paris - Hachette Université - 1987 - 144 p.

MITTÉRAND (H) : * Le discours du roman
Paris - PUF - 1980 - 266 p.

NAAMAN (A) et PAINCHAUD (L) : Le roman contemporain d'expression française
Sherbrooke - Université, Faculté des Arts
1971 - 350 p.

OUELLET (R) : Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman
Paris - Garnier - 1972

O. COLLECTIF : * Poétique du récit
Paris - Seuil - Collection Points - 1977 - 180 p.

: * Littérature et réalité
Paris III - Seuil - Collection Points - 1982 - 181 p.

: * La recherche en littérature générale et comparée
Paris III - S. F. L. G. C. - 1983 - 416 p.

: * L'espace et le temps aujourd'hui
Paris - Seuil - 1983 - 303 p.

: * Théorie littéraire (Problèmes et perspectives)
Paris - PUF - 1989 - 395 p.

PEIGNOT (J) : * De l'écriture à la typographie
Paris - Gallimard - Collection Idées - 1967 - 242 p.

RICARDOU (J) : * Problèmes du nouveau roman
Paris - Seuil - 1967 - 208 p.

: * Pour une théorie du nouveau roman
Paris - Seuil - Collection « Tel Quel »" - 1971
265 p.

: * Le nouveau roman
Paris - Seuil - Collection Ecrivains de toujours
1973 - 192 p.

RICARDOU (J) et : * Nouveau roman : hier, aujourd'hui
VAN ROSSUM-GUYON (F) Tome I - Problèmes généraux
Paris - Collection 10/18 - UGE - 1972 - 440 p.
Tome II - Pratiques
Paris - Collection 10/18 - UGE - 1972 - 440 p.

ROBBE - GRILLET (A) : * Pour un nouveau roman
Paris - Editions de Minuit - 1963 - 147 p.

SARTRE (J.P) : * Qu'est-ce que la littérature?
Paris - Gallimard - Collection « Idées » - 1970
374 p.

SARRAUTE (N) : * L'ère du soupçon (Essai sur le roman)
Paris - Gallimard - Collection Folio / Essais - 1956
151 p.

: * L'usage de la parole
Paris - Gallimard - Collection Folio - 1980 - 150 p.

TODOROV (Tz) : * Poétique de la prose
Paris - Seuil - 1971 - 255 p.

TOUGAS (G) : Les écrivains d'expression française et la France
Paris - Denoël - 1973 - 269 p.

VIATTE (A) : Histoire comparée des littératures francophones
Paris - Nathan 1981 - 215 p.

WELLEK (R) et WARREN (A) : * La théorie littéraire
Paris - Seuil - Collection Poétique - 1971 - 397 p.

ZIMA (P) : * Manuel de sociocritique
Paris - Picard - Collection Connaissance des Langues - 1985 - 252 p.

2. OUVRAGES SUR NATHALIE SARRAUTE

ASSO (Fr) : Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction
Paris - PUF - 1995 - (à paraître)

BENMUSSA (S) : * Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?
Lyon - La Manufacture -1987 - 223 p.

CALIN (Fr) : * La vie retrouvée. (Etude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute)
« Situation » n° 35
Paris - Lettres Modernes - Minard - 1976 - 247 p.

CHAPSAL (M) : Les écrivains en personne
Paris - Julliard - 1960 - 261 p.

CLAYTON (A) : * Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture
Paris - Archives des lettres modernes - n° 238
1989 - 88 p.

CRANAKI (M) et BELAVAL (Y) : Nathalie Sarraute
Paris - Gallimard - 1965 - 263 p.

ELIEZ - RUEGG (E) : La conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute
Berne - Lang - 1972 - 135 p.

JACCARD (J.L) : Nathalie Sarraute
Zurich - Juris - 1967 - 95 p.

MICHA (R) : Nathalie Sarraute
Paris - Editions Universitaires - 1966 - 128 p.

O. COLLECTIF : * Nathalie Sarraute
(Actes du Colloque de Pontigny - Cerisy)
« Autour de Nathalie Sarraute »
Revue des Sciences Humaines - n° 217 - 1990
182 p.

PIERROT (J) : * Nathalie Sarraute
Paris - José Corti - 1990 - 476 p.

RYKNER (A) : * Nathalie Sarraute
Paris - Seuil - Collection « Les contemporains »
1991 - 206 p.

TISON - BRAUN (M) : * Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité
Paris - Gallimard - 1971 - 256 p.

3. LITTÉRATURE MAGHRÉBINE

ARNAUD (J) : Anthologie des écrivains français du Maghreb
Paris - Présence Africaine 1969 - 365 p.

: * La littérature maghrébine de langue française - Origines et perspectives - Tome I
Paris - Publisud - 1986 - 377 p.

ARNAUD (J) et AMACKER (F) : * Répertoire mondial des travaux universitaires sur la littérature maghrébine de langue française
Paris-L'Harmattan - 1984 - 64 p.

BALACHOV (V) : Fleurs de Novembre : Le récit algérien contemporain.
(Présentation et introduction)
Moscou - Edition de la Littérature d'art - 1972
272 p.

BRAHIMI CHAPUIS (D) : et BELLOC (G) Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionais d'expression française (de 1945 à nos jours)
Paris - Cilf / Delagrave - 1986 - 255 p.

BONN (Ch) : * La littérature algérienne de langue française et ses lectures
Ottawa - Naaman - Collection Imaginaire et Discours d'idées - 1974 - 251 p.

: * Le roman algérien de langue française
Paris - L'Harmattan - 1985 - 351 p.

: * Anthologie de la littérature algérienne 1950 - 1987
Paris - Le Livre de poche - Collection « Nouvelle approche » - 1990 - 255 p.

DANINOS (G) : Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française
Sherbrooke - Naaman - 1979

DEJEUX (J) : * Anthologie didactique des littératures de langue française hors de France
(de la F.I.P.F.) Gembloux - Duculot
1976 - 706 p.

: La littérature algérienne contemporaine
Paris - PUF - Collection « Que sais-je? » - n° 1 604
1975 - 128 p.

: * Mohammed Dib, écrivain algérien
Sherbrooke - Naaman - 1977 - 88 p.

: * Mohammed Dib
Philadelphia - Celfan - Monographs -1987 - 60 p.

: Littérature maghrébine de langue française
Québec - Naaman - 1980 - 3ème édition (1er éd. en 1973 - 2è éd. en 1978) - 495 p.

: Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française (1945 - 1977)
Alger - SNED - 1981

: Situation de la littérature maghrébine de langue française
Alger - OPU - 1982

: Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française
Alger - Khartala - 1982

DJAOUT (T) : Les mots migrateurs
Alger - OPU - 1984

: Ecrivains francophones du Maghreb
Paris - Seghers - Laffont - 1985

DOUIDER (S) : * Littérature maghrébine, littérature sub-saharienne de langue française. Similitudes et contrastes. Analyses textuelles
Thèse de doctorat - Université de Nice Sofia Antipolis - 1993 - 496 p.

GAFAITI (H) : * Boudjédra ou la passion de la modernité
Paris - Denoël - 1987 - 152 p.

KHATIBI (A) : Le roman maghrébin
Paris - Maspéro - 1968 - 147 p.

KHEMIR (N) : * Paroles d'Islam
Paris - Albin Michel - 1994 - 53 p.

MADELAIN (J) : * L'errance et l'itinéraire (Lecture du roman maghrébin de langue française)
Paris - Sindbad - Collection La bibliothèque arabe
1983 - 194 p.

UNIVERSITE D'ALGER : * Poétiques croisées du Maghreb
UNIVERSITE PARIS-NORD
Paris - L'Harmattan - 2ème semestre 1991
207 p.

4. LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE

BORGOMANO (M) : * Lecture de « L'appel des arènes » d'Aminata Sow Fall
Abidjan - NEA - 1984 - 79 p.

CHEMAIN (R) : * L'imaginaire dans le roman africain
Paris - L'Harmattan - 1986 - 422 p.

CHEMAIN (R) et CHEMAIN - DEGRANGE (A) : * Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine
Paris - Présence Africaine - 1979 - 237 p.

CHEVRIER (J) : * Les littératures négro-africaines
Yaoundé - CLE - 1978 - 39 p.

: * Anthologie africaine d'expression française : le roman et la nouvelle
Paris - Hatier - 1980 - Tome I - 160 p.

: * Littérature nègre
Paris - Armand Colin - 1984 - (1ère éd. en 1979) - 272 p.

COLIN (R) : * Littérature africaine d'hier et de demain
Paris - A.D.E.C. - Collection « Afrique Univers » 1965 - 192 p.

: * Colloque sur littérature et esthétique négro-africaine : Abidjan 1974
Abidjan - NEA - 1979 - 358 p.

CORNEVIN (R) : * Littérature d'Afrique noire de langue française
Paris - PUF - 1976 - 273 p.

DABLA (J.J.S) : * Nouvelles écritures africaines (Romanciers de la seconde génération)
Paris - L'Harmattan - 1986 - 255 p.

DAILLY (C) et KOTCHY (B) : * Propos sur la littérature négro-africaine
Abidjan - CEDA - 1984 - 276 p.

ELIET (E) : Panorama de la littérature négro-africaine
Paris - Présence Africaine - 1965 - 268 p.

GÉRARD (A) : Etudes de littérature africaine francophone
Dakar, Abidjan - NEA - 1977 - 233 p.

: Littérature africaine, poésie - romans : de 1930 à nos jours
Paris - Silex - 1984 - 672 p.

HASSAN (E.L.N) : Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française
Sherbrooke - Naaman - Paris / ACCT
1983 - 671 p.

HUGUES (L) et REYGNAULT (C) : Anthologie africaine et malgache
Paris - Seghers - 1962 - 307 p.

JAHN (J) : * Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine
Paris - Seuil - 1961 - 304 p.

KESTELOOT (L) : * Anthologie négro-africaine (1918 - 1981)
Belgique - Marabout 1987 - (Gérard et Cie 1967) 432 p.

: * Les écrivains noirs de langue française : Naissance d'une littérature
Bruxelles - Ed. de l'Université de Bruxelles - 1977 (1ère éd. 1965) - 344 p.

KOM (A) : * Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française : des origines à 1978
Sherbrooke - Naaman/Paris, ACCT - 1983 - 671 p.

: Mélanges : littérature négro-africaine d'expression française
Rabat - Editions La Porte - 1984 - 112 p.

: Littérature de langue française hors de France : anthologie didactique
Sèvres F.I.P.F. / Duculot - 1976 - 704 p.

MAKOUTA-MBOUKOU (J.P) : * Introduction à la littérature noire
Yaoundé - CLE - 1970 - 164 p. (épuisé)

MATESO (L) : * La littérature africaine et sa critique
Paris - A.C.C.T. et Ed. Karthala - 1986 - 399 p.

MÉRAND (P) : Panorama de la littérature africaine d'expression française
Paris - L'Harmattan 1978

MOURALIS (B) : * Littérature et développement
Paris - Silex - 1984 - 572 p.

NGAL (M.A.M) : Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française
Kinshasa - Mont noir - 1973 - 125 p.

NGANDU-NKASHAMA (P) : * Comprendre la littérature africaine écrite
Issy les Moulineaux - Editions St Paul - Les classiques africains - 1981 - 127 p.

: Littérature de langue française hors de France : anthologie didactique
Sèvres F.I.P.F. / Duculot - 1976 - 704 p.

: * Littératures africaines
Paris - Silex - 1984 - 672 p.

PAGEARD (R) : Littérature négro-africaine
Paris - L'Ecole - (Le Livre africain - 1966) - 1979 192 p.

PARICSY (P) : Etude sur la littérature africaine contemporaine
Budapest - Afro - Asian Research Center - 1971
98 p.

SAINVILLE (L) : Anthologie de la littérature négro-africaine
Paris - Présence Africaine
Tome 1 - 1963 - 456 p. (épuisé)
Tome 2 - 1968 - 644 p.

TATI-LOUTARD (J.B) : * Anthologie de la littérature congolaise
Yaoundé - CLE - 1976 - 253 p.

II. LES ARTICLES

ALPHANT (M) : * « Un nouveau roman. Intérieur Sarraute ». in Libération ,28 septembre 1989, p. 21 à 23

BEKRI (T) : * « De l'étoile secrète au printemps blessé » in Notre Librairie, n° 82 - Janvier - Mars 1986 - p. 68 à 94

BLOT (J) : « Nathalie Sarraute. Une fine buée » in Nouvelle Revue Française - n° 188 - 1968 - p. 111 à 118

BONN (Ch) : * « La littérature algérienne après l'indépendance » in Notre Librairie - n° 85 Octobre - Décembre 1986 - p. 29 à 38

BRAHIMI (D) : * « La littérature algérienne avant l'indépendance » in Notre Librairie n° 85 - Octobre - Décembre 1986 - p. 23 à 28

BRULOTTE (G) : * « Tropismes et sous-conversations » in L'Arc n° 95 - 1984 - p. 39 à 54

CAGNON (M) : « Le Planétarium : quelques aspects stylistiques » in French Review XL 1967 - p. 620 à 626

CHAULET-ACHOUR (A) : * « Une littérature sur le qui-vive » in La Quinzaine littéraire, n° 665 - du 1 au 15 Mars 1995 - p. 7 et 8

CHEMAIN (A) : * « Chroniques, geste épique, récit symbolique : le roman, 1977 à 1987 » - p. 116 à 122

: * « Sony Labou Tansi, affabulation, critique sociale et ressourcement » - p. 132 à 133
in Notre Librairie n° 92 / 93 - Mars - Mai 1988 - (Littérature congolaise)

CHEVRIER (J) : * « Le roman dans tous ses états » in Notre Librairie - n° 78 Janvier - Mars 1985 p. 37 à 45

: * « Les crapauds-brousse » in Notre Librairie n° 53 Mai - Juin 1980 - p. 11 à 13

: « Mirages et réalités : l'emploi du français par les romanciers africains contemporains »
in Cahier du CER CLEF n° 2
2ème semestre 1984 - p. 4 à 11

: * « Grands écrivains d'Afrique Noire et du Maghreb » in Jeune Afrique Plus - n° 7
Mai 1984 - p. 21

CHITOUR (M.F) : * « Un fusil dans la tête, une coupe de champagne à la main : les intellectuels dans Les crapauds-brousse » de Monénembo
in Peuples noirs -Peuples africains
Paris-VII - Juillet - Août 1984 - p. 41 à 50

CONDE (M) : * « Entretien avec Monénembo, auteur des Crapauds-brousse » in Recherche, Pédagogie et Culture IX, 49 (Septembre - Octobre 1980) - p. 66 à 68

DERRIDA (J) : * « La double séance I » in Tel Quel - n° 41 Printemps 1970 - p. 3 à 43

DERIVE (J) : * « Littérature comparée : problèmes de méthode et positions idéologiques » in Littérature et méthodologie
Abidjan - CEDA - 1984 - P. 53 à 63

DÏB (M) : * « Postface » in Qui se souvient de la mer
Paris - Seuil - 1962 - p. 187 à 190

: * « Ecrire lire comprendre » in La Quinzaine littéraire n° 665 du 1 au 15 mars 1995, p. 5 et 6

DJAÏDER (M) : * « L'escargot entêté de Rachid Boudjédra » in Notre Librairie - n° 89 Janvier - Mars 1986 - p. 83 et 84

DUCHET (C) : * « La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de titrologie romanesque » in Littérature n° 12 - 1973 - p. 49 à 73

FINAS (L) : « Nathalie Sarraute ou les métamorphoses du verbe » in Tel Quel - n° 20
1965 - p. 68 à 77

FURET (F)
FONTANA (A) : * « Histoire et linguistique. Les titres d'ouvrages au XVIIIème siècle » in Langages - n° 11 Septembre 1968 - Socio-linguistique Didier / Larousse - p. 112 à 137

GADOFFRE (G) : * « Avant-garde ou troisième vague? » in La Quinzaine littéraire n° 102 - (du 16 au 30 Septembre 1970) - p. 10 à 12

GERARD (A) : « La francophonie dans les lettres africaines » in Revue de littérature comparée - n° 3/4 Juillet / Décembre 1974

GARCIN (J) : * « Nathalie Sarraute : quel bonheur! » in L'Evénement du Jeudi, du 21 au 27 septembre 1989, p. 123

GAUDEMAR (A de) : * « Le batailleur d'Alger » in Libération 23 mai 1991, p. 19 à 21

GRIVEL (C) : * « Puissance du titre » in Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870/1880), Un essai de constitution de sa théorie Paris - Mouton - 1973 - p. 166 à 181

HOEK (H.L) : * « Description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman » in Nouveau Roman n° 720 10/18 - p. 289 à 307

IRIÉ-BI (R) : * « Sony Labou Tansi : L'anté-peuple, une quête de l'Humain » in Le Normalien, Revue scientifique et pédagogique de l'ENS Série B. - Abidjan - n° 1 Octobre - 1987 - p. 41 à 69

JAFFRAY (P) : « Fiez-vous aux apparences ou les politiques de couverture des éditeurs » in Livres-Hebdo (revue des bibliothécaires) - n° 13 - 1981

KANE (M) : * « L'écrivain africain et son public » in Présence Africaine - n° 58 - 2ème trimestre 1966 - p. 8 à 31

LEENHARDT (J) : * « Mais que lisent (vraiment) les Français? » in L'express international - n° 1958 - 20 Janvier 1989 p. 46 à 52

MAGNIER (B) : * « Je ne suis pas à développer mais à prendre ou à laisser » - (entretien avec Sony Labou Tansi) in Notre Librairie n° 79 - Avril - Juin 1985 - p. 5 à 7

MAN JUSU (K.K) : * « Une figure de proue de la nouvelle écriture africaine. Hommage à Sony Labou Tansi » in Fraternité Matin, 20 juin 1995, p. 14 et 15

MARTIN-GRANEL (N) : * « Le crier - écrire » in Notre Librairie - n° 78 - Janvier - Mars 1985 - p. 47 à 55

MATTHEWS (J.H) : * « Un nouveau roman? Recherches et tradition » - Situation 3 - La critique étrangère in La Revue des Lettres Modernes n° 94, 1964 - p. 181 à 198

MEUDAL (G) : * « Monénembo, le tropicondriaque » in Libération, 14 février 1991 - p. 24

MINOR (A) : « Nathalie Sarraute : Tropismes, Portrait d'un inconnu, Martereau » in French Review - XXXIII 1959 - p. 107 à 115

MITTERAND (H) : * « Les titres des romans de Guy des Cars » in Sociocritique - Nathan - 1979 - p. 89 à 98

MONENEMBO (T) : * « La Guinée aussi » in Notre Librairie n° 88 / 89 - Juillet - Septembre 1987 - (Littérature guinéenne) p. 6 à 9

MOUNIER (J) : * « De la littérature des nègres » in Silex, n° 23 4ème trimestre - 1982 - p. 12 à 19

: * « De l'enseignement et de la réception des littératures maghrébines de langue française : une double expérience, Grenoble / Abidjan » in Recherches et Travaux. Littératures maghrébines de langue française. Bulletin n° 31 - 1986 Universisté de Grenoble - U. E. R. de Lettres p. 2 à 6

MOURALIS (B) : * « Pour qui écrivent les romanciers africains? Essai de titrologie romanesque » in Présence Africaine n° 114 - 2ème trimestre 1980 - p. 53 à 72

: « Pays réels, pays d'utopie » in Notre Librairie n° 84 - Juillet - Septembre 1986 - p. 48 à 55

MOUTOTE (D) : * « Prise en compte du lecteur dans le Nouveau roman (Butor - Sarraute - Robbe - Grillet - Beckett) » in Journal de Psychologie normale et pathologique n° 12 - Janvier / Juin 1983 - PUF p. 117 à 131

NEWMAN (A.S) : * « La fonction déclarative chez Nathalie Sarraute » in Poétique n° 14 - 1973 - Seuil - p. 210 à 234

N'GAL (G) : * « Les « tropicalités » de Sony Labou Tansi » in Silex n° 23 - 4ème trimestre 1982 - p. 134 à 143

PERRARD (O) : * « Le français se parle au futur » in L'express International n° 1976 - 26 Mai 1989 - p. 54 à 59

PINGAUD (B) : * « Le personnage dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute » in Preuves n° 154 - 1963 - p. 19 à 34

RICARD (A) : « La littérature africaine de langue française et ses problèmes actuels » in Année africaine 1977 Paris - Editions Pedrone - 1979

RIFATERRE (M) : « L'intertexte inconnu » in Littérature n° 41 - Février 1981

SAPORTA (M) : * « Introduction à la connaissance de Nathalie Sarraute » suivi de "Nathalie Sarraute et Marc Saporta, Portrait d'une inconnue" (Conversation biographique) in L'Arc n° 95 - p 2 à 23

SEBBAR (L) : * « Ecrire le croisement » in La Quinzaine littéraire n° 665 - du 1 au 15 Mars 1995 - p.6

SENNINGER (C) : * « Un parcours sociologique » in L'Arc n° 95 1984 - p.60 à 69

SOW (C.O.K.M) et DIALLO (A) : * « Tierno Monénembo » in Notre Librairie n° 88 / 89 - Juillet - Septembre 1987 (Littérature guinéenne) - p.106 à 109

INDEX DES AUTEURS

Alphant Marianne : p. 16, 18, 309
Arnaud Jacqueline : p. 21, 143
Bekri Tahar : p. 20
Benmussa Simone : p. 220, 259, 309
Benveniste Emile : p. 43, 44, 149, 263
Bonn Charles : p. 11, 192, 240, 249, 257
Booth Wayne C. : p. 261
Borgomano Madeleine : p. 177
Boudjédra Rachid : p. 10, 314
Brunel Pierre : p. 9
Câlin Françoise : p. 52, 96, 98, 161, 203, 230
Chemain Roger : p. 12
Chemain-Degrange Arlette : p. 12
Chevalier Jean : p. 81, 101, 118
Chevrier Jacques : p. 321
Condé Maryse : p. 26, 312
Dabla Séwanou : p. 12, 28, 39
Dejeux Jean : p. 20, 21, 42, 224, 256
Depecker Loïc : p. 108
Dib Mohammed : p. 321
Djaïder Mireille : p. 23, 37, 64
Dolto Françoise : p. 232
Duchet Claude : p. 30, 31, 32
Dumortier J L : p. 261
Fontanier Pierre : p. 284
Gafaïti Hafid : p. 23, 142, 239, 302
Gaudemar (de) Antoine : p. 24
Genette Gérard : p. 150, 157, 163, 166, 168, 171, 174
Gheerbrant Alain : p. 81, 101, 118
Goldman Lucien : p. 260
Grévisse Maurice : p. 40
Hoek Léo H. : p. 33
Irié-Bi Raphaël : p. 144, 176, 226

Janvier Ludovic : p. 36
Khaïr-Eddine Mohmmed : p. 240
Kayser Wolfgang : p. 267
Khayyâm Omar : p. 257
Le Baccon Jany : p. 225
Lemaître Henri : p. 18
Leenhart Jacques : p. 17
Le Huenen Roland : p. 203
Lintvelt Jaap : p. 266, 267
Madelain Jacques : p. 134, 142, 177
Maximin Daniel : p. 283
Meïté Méké : p. 88
Meudal Gérard : p. 25
Mitterand Henri : p. 45
Monémembo Tierno : p. 38, 49
Mounier Jacques : p. 321
Newman A S : p. 276
Ngal Georges : p. 313
Pichois Claude : p. 9
Pierrot Jean : p. 211, 263, 276
Plazanet Fr : p. 261
Robbe-Grillet Alain : p. 17
Rousseau André-Michel : p. 9
Rykner Arnaud : p. 35, 186, 258
Saporta Marc : p. 34
Sarraute Nathalie : p. 10, 17, 76, 223, 277, 282
Sellin Eric : p. 313
Todorov Tzvetan : p. 242
Warren Austin : p. 180
Welleck René : p. 180

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION **7**

PREMIERE PARTIE : LES STRUCTURES ROMANESQUES **15**

Chapitre I : Eléments de biographie et évolution des formes littéraires **16**

I. Nathalie Sarraute et la naissance des « tropismes » 16

II. Mohammed Dib et Rachid Boudjédra face aux manifestations novatrices de la littérature du Maghreb 19
1. Le double parcours de Mohammed Dib 19
2. L'itinéraire de Rachid Boudjédra 21

III. Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi : les représentants d'une orientation originale en Afrique Noire 25
1. Tierno Monénembo : le « tropicondriaque » 25
2. Sony Labou Tansi : une verve tropicale 27

Chapitre II : Constitution des romans **30**

I. Les exergues : un ensemble signifiant 30
1. Les titres 30
1.1. Essai de définition : historique et origine 30
1.2. Présentation du corpus 32
1.3. Interprétation de la titrologie 34
2. Les préfaces 42
3. Les dédicaces 46

II. Le découpage textuel : à quoi correspond-il? 51
1. Les chapitres 51
1.1. Les chapitres non numérotés 51
1.2. Les chapitres titrés ou numérotés 64
2. Les références intertextuelles 68
2.1. Les références à la littérature enfantine 68
2.2. Les références littéraires 70
2.2.1. Les périodiques 70

2.2.2. Les références historiques 72
2.2.3. Les références poétiques 74
2.2.4. Les références romanesques 75
2.3. Les références bibliques 80
3. Une typographie particulière dans Habel de Mohammed Dib 83

Chapitre III : Les données spatio-temporelles 88

I. L'espace 88
1. Les lieux géographiques 89
1.1. L'espace citadin 89
1.1.1. Vision panoramique de Paris et les éléments du décor parisien 89
1.1.1.1. Vision panoramique de Paris 89
1.1.1.2. Les éléments du décor parisien 91
- les logements (habités ou visités) 91
- le restaurant 96
- le café 97
- la librairie 99
- le supermarché 101
1.1.2. Alger 102
- le lieu d'habitation (et la cave) 103
- le bureau et le laboratoire 103
- l'espace de l'autobus 104
1.1.3. Cités d'Afrique Noire 106
1.1.3.1. Le coeur de la ville 108
- Kinshasa 108
- Brazzaville 108
- Conakry 109
1.1.3.2. Les lieux de divertissement 111
1.1.3.3. Les lieux de mort 112
1.2. L'espace rural 115
1.2.1. L'espace fluvial 116
1.2.2. L'espace villageois 119
1.2.3. L'espace sylvestre 122
1.3. Les espaces étrangers 125
2. Réflexions sur les espaces 131
2.1. L'« Ici » comme espace de l'enfermement 131

2.1.1. La pesanteur familiale 131
2.1.2. Un univers confiné 136
2.1.3. La pression sociale et politique 137
2.2. L' « Ailleurs » ou la liberté conquise par le voyage 139
2.2.1. La re-naissance de la Fille et du narrateur 140
2.2.2. Voyage au pays de la névrose et de la folie 141
2.2.3. L' « Ailleurs » comme espace porteur d'espoir 144
2.2.4. Un « Ailleurs » non revendiqué 146

II. Le temps 149
1. L'organisation temporelle 149
1.1. Le récit chronologique 150
1.1.1. Une chronologie floue 151
1.1.2. Une chronologie appuyée 155
1.2. L'importance des analepses et la quasi-absence des prolepses 157
1.2.1. La signification des analepses 158
- Les réminiscences 158
- La justification de la situation présente 163
1.2.2. L'absence de véritables prolepses 165
2. La vitesse narrative 168
2.1. La durée des événements 168
2.1.1. Une durée sans importance 168
2.1.2. Une durée mesurable 169
2.2. Le rythme du récit 170
2.2.1. Des récits lents 171
2.2.2. Des récits à rythme variable 173
2.2.3. Un récit rapide 175

DEUXIEME PARTIE : LES PROBLEMES DE L'ECRITURE 179

Chapitre I : Les personnages 180

I. Typologie des personnages 181
1. Visages de femmes 181
1.1. Les jeunes femmes et les femmes jeunes 181
1.1.1. Les jeunes femmes 181

1.1.2. Les femmes jeunes 184
1.2. Les femmes mûres 185
1.3. Les personnes âgées 189
2. Les personnages masculins 192
2.1. Les jeunes 192
2.1.1. Les jeunes gens 192
2.1.2. Les hommes jeunes 193
2.2. Les hommes dans la force de l'âge 194
2.3. Les hommes vieillissants 199

II. La peinture sociale à travers les groupes mis en présence 206
1. La bourgeoisie 206
1.1. La bourgeoisie aisée 206
1.2. La petite bourgeoisie 208
2. Une classe intermédiaire 210
2.1. Le milieu universitaire 210
2.2. Les fonctionnaires 212
2.3. Les employés subalternes 214
3. Le peuple 215
3.1. Le peuple des villes 215
- Les vendeurs 215
- Les domestiques 216
- Les concierges 216
- Les chauffeurs 217
- Les garçons de café et les tenancières de bar 217
- Les ouvriers 218
3.2. Le peuple des campagnes 218
- Les paysans 219
- Les pêcheurs 219

III. La psychologie des personnages inductrice des rapports humains 222
1. Une certaine épaisseur psychologique 222
1.1. Les introvertis 222
1.2. Les extrovertis 226
2. Les rapports humains 229
2.1. Les rapports entre les parents et les enfants 229
2.1.1. La figure maternelle 229
2.1.1.1. La mère dominatrice 229

2.1.1.2. La mère initiatrice 234
2.1.2. Le personnage du père 235
2.1.2.1. Le père tyrannique 235
2.1.2.2. Le père absent 238
2.1.2.3. Le substitut paternel 240
3. Le face à face avec l'Autre 242
3.1. L'Autre 242
3.1.1. L'Autre familier 242
3.1.2. L'Autre ennemi 245
3.1.3. L'Autre comme entité supérieure 248
3.2. Le couple victorieux face à l'Autre 251
3.2.1. Le « jeune » couple 251
3.2.2. Le couple reformé 253
3.2.3. Le couple mixte 255

Chapitre II : La situation du narrateur 261

I. Le statut du narrateur 262
1. Le narrateur homodiégétique 262
2. Le narrateur autodiégétique 263
3. Le narrateur hétérodiégétique 264

II. L'alternance des modalités narratives 268
1. « Les consciences omniscientes » 268
1.1. L'omniscience sarrautienne 268
1.2. Habel, narrateur à part entière 271
1.3. Le point de vue des héros 272
2. Les dialogues 275
2.1. La communication sarrautienne 275
2.2. Le mutisme d'Habel 279
2.3. La volubilité des négro-africains 280

Chapitre III : Quel(s) emploi(s) de la langue française? 284

I. Les figures de rhétorique 284
1. Les images 285
1.1. Les comparaisons 285
1.2. Les métaphores 290

1.3. Les aspects allégoriques et hyperboliques chez Sony Labou Tansi 295
2. Les proverbes et le lexique local 297
2.1. Les proverbes 297
2.2. Le lexique local 301
2.2.1. Les termes non français 301
2.2.1.1. Les termes en langue peulhe 302
2.2.1.2. Les termes en langue kongo 303
2.2.2. Le vocabulaire local appartenant à la langue française 304
2.2.3. Les expressions hybrides 305

II. Effets de sens produits 308
1. Le rôle des images 308
1.1. La petitesse des actes humains 308
1.2. La folie urbaine 310
1.3. Le règne de l'absurde 310
2. La fonction des africanismes 312

CONCLUSION 315

BIBLIOGRAPHIE 322

INDEX DES AUTEURS 351

TABLE DES MATIERES 354