



HAL
open science

**(Dis)continuités des identités et imaginaires en
francophonie littéraire : étude comparée des nouvelles de
Sévérin Cécile Abéga et de François Mauriac**

Edith Bertine Medouane Ndafang

► **To cite this version:**

Edith Bertine Medouane Ndafang. (Dis)continuités des identités et imaginaires en francophonie littéraire : étude comparée des nouvelles de Sévérin Cécile Abéga et de François Mauriac. Littératures. Université Paris-Est; Université de Yaoundé I, 2013. Français. NNT : 2013PEST0084 . tel-01064028

HAL Id: tel-01064028

<https://theses.hal.science/tel-01064028v1>

Submitted on 15 Sep 2014

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

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

UNIVERSITÉ PARIS–EST

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I



ÉCOLE DOCTORALE "CULTURES ET SOCIÉTÉS"
LIS- Lettres, Idées, Savoir EA4395

**(DIS)CONTINUITÉS DES IDENTITÉS ET IMAGINAIRES EN
FRANCOPHONIE LITTÉRAIRE : ÉTUDE COMPARÉE DES NOUVELLES DE
SÉVÉRIN CÉCILE ABÉGA ET DE FRANÇOIS MAURIAC**

THÈSE DE DOCTORAT
(Co-tutelle entre l'Université Paris-Est et l'Université de Yaoundé 1)
LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Présentée par :

Édith Bertine MEDOUANE NDAFANG

Sous la direction de :

Francis CLAUDON/Marcelin VOUNDA ETOA

Composition du jury :

Anthony MANGEON	– Professeur	Université de Strasbourg	Rapporteur
Petr KYLOUSEK	– Professeur	Université Masaryk Brno	Rapporteur
Robert SMADJA	- Professeur émérite	Université d'Orléans -	Examineur
Marcelin VOUNDA ETOA	– Maître de Conférences	Université de Yaoundé I	Co-directeur
Francis CLAUDON	– Professeur émérite	Université de Paris-Est	Directeur de thèse

Date de soutenance : **le 20 décembre 2013**

REMERCIEMENTS

Toute notre gratitude à Francis Claudon pour sa disponibilité et pour ses nombreux conseils. Ses encouragements répétés, mais aussi la rigueur de ses observations ont été l'essence de notre propre motivation, surtout dans les moments les plus difficiles de la recherche.

Nous devons également remercier Marcelin Vounda Etoa pour ses précieuses suggestions et la bibliographie qu'il a bien voulu mettre à notre disposition.

Remercions particulièrement et chaleureusement "PEM", Paul-Émile Medouane Bisse, pour sa relecture patiente et pour tous ses sacrifices.

Remercions également toute l'équipe de l'école doctorale, ainsi que Ferdinand Njoh, Jean-Claude Abada, Alain Ekorong pour leurs remarques et critiques pendant la recherche.

Enfin, exprimons ici notre profonde reconnaissance à toute la famille Medouane pour son soutien de toute nature.

Nous ne saurions tourner cette page sans avoir une pensée pour Kenza et Kenan, nos deux anges, pour qui nous n'avons pas toujours été le soutien qu'il fallait ces derniers jours. Cette thèse est surtout le fruit de leur compréhension et de leurs tendres encouragements.

RÉSUMÉ

Produites dans une période de questionnement sur l'identité de l'homme et de l'écrivain, les nouvelles littéraires de François Mauriac et de Séverin Cécile Abéga présentent un imaginaire tantôt symétrique, tantôt non, mais éclairant du rapport entre l'écrivain, son espace et son identité. Le sujet, «(Dis)continuités des identités et imaginaires en francophonie littéraire : étude comparée des nouvelles de Séverin Cécile Abéga et de François Mauriac » pose le problème des modes de transfiguration des identités et de l'imaginaire dans la nouvelle littéraire francophone. L'hypothèse en est qu'en francophonie littéraire, la pluralité des lieux culturels se reflète dans la diversité d'un genre et implique une certaine cohérence. Cette étude interroge la représentation du cadre spatial et des personnages, les systèmes de valeurs de la société et du genre dans deux postures différentes. Les sujets de cette étude la destine à la critique des imaginaires, et cette approche est enrichie par d'autres lectures comparatistes. Ainsi, on constate que les périodes pendant lesquelles l'écrivain se trouve à la rencontre de tensions historiques, idéologiques et littéraires latentes sont celles où l'imagination créatrice de la nouvelle est réelle. On peut aussi établir que l'espace de la nouvelle est essentiellement celui des auteurs, mais qu'il s'agit d'un espace de désenchantement. Cet univers de déconstruction de l'être implique un univers idéal, un ailleurs qui est chez Mauriac en Dieu et chez Abéga est dans la justice sociale. Les personnages, empêtrés dans cet univers en épousent les valeurs, ce qui entraîne irrémédiablement leur chute. La seule planche de salut est l'humilité, l'ouverture vers le savoir nouveau (le modernisme par exemple) sans reniement de son ancrage identitaire. Abéga comme Mauriac sont donc pour une mixité décomplexée.

MOTS-CLÉS :

Identité, imaginaire, nouvelle, comparaison, Cameroun, France, Francophonie, complexité, savoir

ABSTRACT

Produced in the period when human and writer's identity is questionable, the novels of François Mauriac and Severin Cecile Abéga have a symmetrical imaginary (sometimes not), but always illuminating the relationship between the writer and his problematic identity. The subject, "*(Dis)continuities of identities and imaginaries in Francophone literature : a comparative study of the Novels of Severin Cecile Abéga and François Mauriac*" present the problem of modes of transfiguration of identities and imagination in the novels. The hypothesis is that in Francophone literature, the plurality of cultural aspect is reflected in the diversity of genres, and requires a coherent consistency. This study questions the representation of spatial context and characters, the value systems of society and genres in two different postures. The object of this study is intended to archetypal critics, but this approach is enriched by other comparative readings. Thus, we see that the periods during which the writer created goes on with historical, ideological and literary tensions. We can also establish that space of the novel is essentially the space of authors, but it is an area of disenchantment, in opposition with the construction a consistency by the school's knowledge. This world of deconstruction implies an ideal world, as is the case in Mauriac with supreme knowledge in God, and in Abéga with a word of social justice. The characters implanted in this context adopt the values of their reality, causing their irreparable loss. The only salvation is humility, openness to new knowledge (modernism for example) without denial of his identity anchor. All in all, Abéga as Mauriac are for uninhibited mixity.

KEYWORDS:

Identity, imaginary, novel , Francophone , complexity , Cameroon , France , comparison

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	4
Résumé	5
Abstract	6
Table des matières	7
Introduction	13
Prolégomènes	13
Le corpus	17
- Les écrivains et leurs contextes d'écriture	17
- Les nouvelles	23
État de la question	32
Problématique	33
Approche théorique et méthodologique	33
Plan	39
Partie I : Espaces d'écriture et écritures de l'espace : à la recherche de légitimité	41
Chapitre 1 : Tentatives d'invention de soi à travers l'écriture de la nouvelle	43
<p>L'imagination permet de comprendre l'écriture et d'établir le creuset de la convergence de deux imaginaires. L'histoire des écrivains est le premier outil de comparaison et de mise en exergue d'un conflit intérieur : Abéga est enraciné dans la culture pahouine de la forêt équatoriale. Il va à l'école où il apprend le français et entre en contact avec une diversité culturelle, il s'y confronte également à l'occidentalisation de la société. Il ne va jamais trancher entre les deux cultures, s'abreuvant continuellement de l'une et de l'autre. Les traces de ce contact sont permanentes dans la nouvelle. Mauriac est aussi écartelé « entre Dieu et Mammon », entre sa « nature » bordelaise, bourgeoise et chrétienne et la culture philosophique de ses lectures, son ouverture au monde. L'école est également ici le vecteur d'ouverture, non pas la structure, mais le savoir. Par ailleurs, Abéga et Mauriac sont des écrivains francophones : ils se rencontrent dans ce cadre d'échanges multiculturels.</p>	
1.1. De Mauriac à Abéga, écrire dans la pluralité d'une identité et des imaginaires ...	43

1.1.1.	Ancrage à un terroir et dynamismes	43
1.1.1.1.	Mauriac le Bordelais chrétien et Abéga le Pahouin francophone	44
1.1.1.2.	Dynamismes d'écriture et d'espaces d'écriture	52
1.1.2.	Multiplés facettes de l'inscription de la nouvelle dans la diversité de l'histoire littéraire	58
1.1.2.1.	Face aux crises identitaires de la littérature et de la société	58
1.1.2.2.	Face à la littérature militante	69
1.1.2.3.	Mettre l'homme au centre d'une écriture	72
1.2.	Mauriac et Abéga, écrivains et écritures francophones	77
1.2.1.	La littérature francophone africaine/camerounaise et ses modèles exogènes	77
1.2.2.	La francophonie, un espace de rencontres littéraires	83
1.2.3.	Pour une francophonie littéraire des lecteurs	89
Chapitre 2 : Représentations d'espaces de métamorphoses		93

Les références culturelles des nouvelles de Mauriac et d'Abéga ont une tendance à se présenter sous une forme binaire, autour de l'archétype de l'identité paradoxale. Le narrateur chez Abéga comme chez Mauriac n'est que celui qui rapporte les événements, la courroie entre l'auteur et le lecteur. Il semble abandonner l'univers qu'il présente à sa décrépitude, sans réel pouvoir sur l'action. En effet, l'ancrage des personnages dans un espace-temps de déconstruction et de perte de soi est une évidence dans les deux écritures. On a l'impression que l'on ne peut en sortir. Même s'il y a opposition entre le village et la ville, entre la province et Paris, on ne voit pas de transformation réelle du personnage dans ses mouvements à travers l'espace. Il n'y a pas d'intégration, mais superposition d'espaces. On transpose des expériences d'ailleurs dans les espaces nouveaux, ce qui n'en fait pas un adjuvant à la félicité. Toutefois, les espaces de félicité sont des espaces rêvés, tels la proximité du savoir en Dieu ou l'espace de justice sociale qu'est la maison familiale ou l'internat. Le temps tend aussi à renforcer cet étouffement, surtout lorsqu'il s'arrête sur un instant.

2.1.	Le narrateur, un regard de/dans l'histoire et l'espace	95
2.1.1.	Narrateur homodiégétique	96
2.1.2.	Narrateur hétérodiégétique	99
2.2.	Figures identitaires de deux espaces-nations	101
2.2.1.	L'onomastique ou la lecture « autobiographique »	102
2.2.1.1.	Les patronymes	102
2.2.1.2.	Toponymes et oronymes de l'écriture	106
2.2.2.	L'espace ou les territoires de la culture	108
2.2.3.	Espace éclaté ?	112
2.3.	La bipolarisation de l'espace	113
2.3.1.	Ruralité ou urbanité ?	113
2.3.2.	Espaces de pouvoir et de désespoir	115
2.3.3.	Espace euphorique/espace dysphorique	117
2.3.4.	Espace imaginaire et catharsis des personnages	119

2.4.	Un présent sans passé ? une temporalité problématique	120
2.4.1.	Temps de l'histoire, histoire de temps	121
2.4.2.	Symbolique des saisons	123
2.4.3.	Quand la narration rencontre l'Histoire	124

Partie II : Exister dans l'aléatoire d'une société de transition 128

Chapitre 3 : Types de personnages et postures identitaires 129

Les personnages épousent la réalité sociale des auteurs de la nouvelle. On a une diversité psychologique, mythiques, typiques (du type littéraire) de ces personnages. Le trait paroxystique caractérise le personnage, toujours un parfait modèle de lui-même. Ce sont des inadaptés sociaux, parangons du repli sur soi ou de l'asservissement de l'autre. Nul n'échappe à ce destin qui semble broyer l'individu, où son bourreau est lui-même un traumatisé. Il n'y a pas de pureté, pas d'innocence. Mais à travers l'exemple de la femme ou de l'enfant, les narrateurs montrent le chemin de la liberté et de l'accomplissement de soi : le savoir et l'humilité.

3.1.	Diversité sociales et instabilité typologique des personnages	130
3.1.1.	Troncation de l'identité professionnelle	131
3.1.1.1.	Folie de l'artiste et du conteur	131
3.1.1.2.	Stéréotypes de l'autorité politique	134
3.1.1.3.	Le religieux	136
3.1.1.4.	Le thérapeute	137
3.1.2.	Les sujets de la nouvelle : une opposition de types ?	138
3.1.2.1.	Le villageois et le citadin	139
3.1.2.2.	Thérèse Desqueyroux, le type littéraire	143
3.1.3.	Une question de substance ?	144
3.1.3.1.	Apparence et essence	145
3.1.3.2.	Déterminisme ou existentialisme ?	148
3.1.4.	Perceptions de l'altérité : solipsisme du sujet ?	153
3.1.4.1.	Le repli sur soi ou incommunicabilité avec l'autre	153
3.1.4.2.	Recours à l'absent : dialectique de l'invisible	157
3.2.	Acteurs politiques et jeux de domination	159
3.2.1.	Le président, les relais électoraux et l'idéologie politique	159
3.2.2.	Les intellectuels	163
3.2.3.	Le « peuple »	166
3.3.	L'enfance tragique	167
3.3.1.	Souffrances physiques	167
3.3.2.	Souffrances psychologiques	169
3.3.3.	Lieux et formes d'espérance	170
3.4.	Statut du personnage féminin	171
3.4.1.	Une crise d'identité du genre	171
3.4.1.1.	Le type de l'épouse	172

3.4.1.2.	L'amante	174
3.4.1.3.	Relations de famille	175
3.4.2.	Les symboles de l'émancipation	176

Chapitre 4 : Perte des repères structurels de l'identité : une crise de la norme sociale ?..177

L'observation de la société est l'occasion d'une remise en cause de la perte des valeurs sociales des temps anciens. Le travail, le génie permettent d'échapper à la médiocrité ambiante. Mais ces valeurs sont corrompues par les travers du modernisme, les réticences fallacieusement motivées et l'omnipotence du Mal et de l'être dominant. L'idéologie des auteurs est pour l'égalité et la justice, mais paradoxalement, ils s'arrangent à faire triompher les travers sociaux et ceux qui les incarnent. Comme pour signifier la fragilité de la conquête de la liberté et de son autonomie.

4.1.	Révéler les valeurs sociales par la satire	179
4.1.1.	Valeur du travail	180
4.1.2.	Une vision sceptique de la société de l'alcool	185
4.1.3.	Entre tradition et modernité	189
4.1.4.	Fracture des valeurs familiales, squelette de la socialité	194
4.2.	L'éthique textuelle de l'école	198
4.2.1.	École et brassage	198
4.2.2.	Savoir, développement ou prestige ?	201
4.2.3.	Attention, école !	203
4.3.	Champs de combats idéologiques et politiques	204
4.3.1.	Contre la corruption et les injustices sociales	207
4.3.2.	Contre la violence	210
4.3.3.	Engagement politique : pour la démocratie	214
4.3.4.	Modes d'action politique	217
4.3.4.1.	Les supports du message politique et idéologique	217
	▪ La radio	217
	▪ Les réunions et discussions	218
	▪ La lettre	219
	▪ La délibération	220
4.3.4.2.	Les actes politiques	221
	▪ La contestation	221
	▪ La subversion ou transgression	221
	▪ La distorsion	223
	▪ La sensibilisation	223
4.4.	Visions d'un adjuvant : la spiritualité	224
4.4.1.	Le recours aux forces supérieures	224
4.4.2.	L'engagement en Dieu : Mauriac et le personalisme	232

Partie III : Une esthétique de conflit 238

Chapitre 5 : L'infinie possibilité des formes d'une narration de crise 239

La nouvelle est un genre de la crise, répètent sans cesse les théoriciens du genre. Ce conflit est interne à un genre dont les formes s'inventent sans cesse. Mauriac refuse l'art du récit dans le sens balzacien du terme pour adopter les formes nouvelles d'appropriation du récit. Il se met en phase avec son temps, le récit psychologique, la nouvelle-instant lui permettant de fouiller plus loin les profondeurs de l'âme humaine. Il se trouve donc dans l'iconoclastie, enfreignant sa définition de la nouvelle comme un récit bref. Abéga, lui, enfreint les règles de la nouvelle moderne, en la plaçant, sur le plan de la forme, à la limite entre l'oralité du conte et la nouvelle. La malléabilité du genre, son ouverture à l'innovation le rendent apte à exprimer le désarroi de cette écriture à la recherche d'une empreinte, d'une identité.

5.1. Perspectives chronotopiques de lecture	240
5.1.1. Quand l'histoire du genre permet de signifier	241
5.1.2. Mauriac, l'écrivain aux confins de la nouvelle classique	244
5.1.2.1. La caractérisation paroxystique chez Mauriac	244
5.1.2.2. La structure antithétique de la nouvelle mauriacienne	247
5.1.2.3. De l'évidence de la pointe	248
5.1.2.4. Un univers connu	249
5.1.3. Mauriac à l'aube de la nouvelle moderne	250
5.2. Abéga, nouvelliste dans l'oralité	252
5.2.1. La nouvelle d'Abéga : un récit bref et réaliste	253
5.2.2. L'oralité africaine chez Abéga	256
5.2.2.1. Les proverbes et autres formules sentencieuses	256
5.2.2.2. Les autres formes d'intertextes oraux	260
5.2.2.3. Encore des « orosèmes » d'expressivité	261
5.2.2.4. L'interpellation du destinataire-lecteur	262
5.2.2.5. La théâtralisation discours : le comique	263
5.2.2.6. Le registre familial	264
5.2.2.7. Le fantastique africain chez Abéga	264
5.3. L'aléatoire des structures et métastructures du récit	265
5.3.1. Nouvelle-histoire/nouvelle-instant	265
5.3.2. Le jeu des séquences textuelles	267
5.4. Conteur écrivant des nouvelles ou nouvelliste ?	268
5.4.1. Un conte n'est pas une nouvelle	268
5.4.2. Tendances à la confusion du conte et de la nouvelle	269
5.5. Romancier écrivant des nouvelles ou nouvelliste ?	270
5.5.1. Romancier nouvelliste	270
5.5.2. Le nouvelliste n'est pas un romancier	272

Chapitre 6 : Le langage comme instrument du dépassement de soi 276

Le langage dans ce chapitre, c'est d'abord un discours. Un discours dialectique entre feinte et vérité, entre l'émotivité excessive et une froideur réaliste. La saturation du trait, l'analogie témoignent de ce que l'apparence dans ce récit primait sur le principal. La variation lexicale, principalement chez Abéga, vient montrer cet enracinement à la culture traditionnelle, à la culture camerounaise. Il faut tordre le cou au français, pour lui fait dire ce que l'on a envie d'exprimer. C'est aussi là l'expression d'une identité "mêlée", de la mixité sociale.

6.1. Rhétorique de conflit	277
6.1.1. L'expression de l'émotion : une esthétique pathémique	278
6.1.1.1. La dialectique d'Abéga et de Mauriac	278
6.1.1.2. L'obsession de l'amour	282
6.1.1.3. Feinte et vérité	287
6.1.1.4. Certitude et incertitude : ambiguïté de la représentation	290
6.1.2. L'analogie ou l'expression de la complexité culturelle	292
6.1.2.1. Saturation de l'image	292
6.1.2.2. L'analogie	294
6.2. Variation linguistique ou « écart différentiel » : français de référence face à la dialectisation	297
6.2.1. La variation lexico-sémantique	297
6.2.1.1. Rapport à la langue	297
6.2.1.2. Calques	299
6.2.1.3. Néologismes, emprunts et transferts	301
6.2.2. Incompétence coupable ou ancrage social ? Reflet des clivages sociaux et linguistiques	302
Conclusion	306
Bibliographie	309
Index des auteurs cités	324

INTRODUCTION

PROLÉGOMÈNES

Dans notre parcours de chercheur, nous nous sommes intéressées, en littérature française, à François Mauriac dont le roman *Thérèse Desqueyroux* était partie constituante de nos lectures essentielles de Licence. Le destin tragique de l'héroïne nous passionnait particulièrement. Nos mémoires de maîtrise et de DEA analysaient, dans une approche résolument structurale, l'esthétique des nouvelles de Mauriac dans leur organisation narratologique et thématique. Dans le cadre de notre recherche en thèse, nous avons l'intuition que, dans un cadre comparatiste, nous pouvions rapprocher les nouvelles de Mauriac de celles du Camerounais Sévérin Cécile Abéga, dont nous avons fréquenté l'œuvre recueil *Les Bimanes* en classe de 3^{ème}. Nous devons probablement ainsi concilier, d'une part deux univers qui nous sont propres, d'autre part notre expérience initiatique de lecture suivie du secondaire et nos lectures du supérieur... trouver une cohérence en somme. Mais notre intérêt se situait davantage dans les qualités du genre. En effet, en observant les pratiques courantes au Cameroun (médiatiques, scolaires, politiques...), la littérature et la culture apparaissent comme destinées à un public de privilégiés, le vadémécum de l'élite intellectuelle. Ce n'est pas pour les rendre plus attractives pour le vulgum, au contraire, la méconnaissance des œuvres artistiques et littéraires de l'/en Afrique montre bien l'éloignement de l'art et de la littérature des habitudes de consommation dans ce continent. Dans un certain sens par exemple, et sans vouloir rentrer dans un débat complexe sur la télévision, ce n'est pas tant le métalangage rébarbatif des émissions littéraires qui les éloigne du public, c'est plus le fait qu'elles lui parlent d'une culture, d'une littérature à laquelle il n'a pas accès. Ainsi au Cameroun, en dehors des contextes scolaires (et encore !), les romans d'auteurs sont très peu lus, les contes ne sont quasiment pas vendables. Nous sommes convaincues qu'il ne s'agit point d'un négationnisme culturel, puisque par ailleurs, ce qui est couramment appelé paralittérature (romans-photos, bandes dessinées, journaux...) fait partie des mœurs de lecture. Tout se passe comme si notre contemporain ressentait le besoin de se rapprocher de son actualité, de sa réalité, et donc des lieux et formes culturels, littéraires plus populaires et plus « concrets ». Les qualités similaires de la nouvelle en feraient la planche de salut littéraire au Cameroun. On ne peut plus cacher

l'appétence pédagogique de départ de l'enseignante soucieuse de permettre l'accès progressif de ses élèves aux textes littéraires. Seulement, nous étions sans ignorer que notre mission prométhéenne, pour exister, avait comme préalable la construction significative des œuvres.

Le sujet, « (Dis) continuité des identités et imaginaires en francophonie littéraire : étude comparée des nouvelles de Séverin Cécile Abéga et de François Mauriac », se propose d'analyser la nouvelle francophone sous l'angle problématique de l'identité et de l'imaginaire.

Certes, la question de l'identité est d'actualité, dans un contexte de mondialisation des cultures prenant la forme de repli sur soi, de rejet de l'autre ou d'impérialisme culturel¹. Dans son sens commun, l'identité est individuelle, elle est ce qui particularise un individu des autres de la même espèce, ce qui est permanent chez un individu indépendamment des variations contextuelles. Elle se trouve dans la perception de soi en tant que différent de l'autre et dans l'unicité de l'être, dans l'ipséité face à l'altérité. Mais cette identité apparaît collective lorsqu'un groupe social donné doit se distinguer des autres. L'identité collective n'est pas une association d'identités individuelles, elle réside dans l'homogénéité entre les individus autour de valeurs culturelles. La culture fait en effet le pont entre l'aspect individuel et l'aspect collectif de l'identité. Il est possible qu'il y ait conflit dans cette identité, à la fois individuelle et collective : Geneviève Vinsonneau (1999 : 46-47) montre ainsi que l'individu peut avoir un groupe d'appartenance et un groupe de référence. Le groupe d'appartenance est celui de l'affiliation effective, le groupe de référence est celui dans lequel le sujet cherche à se reconnaître, celui qui lui offre des normes et des valeurs à adopter, mais dont le sujet ne fait pas (encore) partie. L'identité est donc concrète, une réalité remarquable par des traits spécifiques, paradoxalement, elle est également dans les représentations mentales de l'être ou/et du groupe auquel on appartient. Elle est dès lors un imaginaire acquis ou espéré.

En psychosociologie, un imaginaire est la réflexion de représentations sociales perceptible à travers des attitudes, des stéréotypes, des croyances et des postures idéologiques, bref la réflexion d'une identité sociale, culturelle ou linguistique. Il est un va-et-vient permanent

¹ L'impact du récent débat sur l'identité nationale en France le montre à dessein.

entre la réalité d'une attitude et la réalité mentale : le terme se confond avec les représentations mentales ou les représentations sociales. Gilbert Durand (1992 : 26) affirme que l'imaginaire est un « dynamisme organisateur », celui qui crée l'homogénéité dans la représentation. Gilles Quinsat (1990 : 401) quant à lui évoque une évolution de l'imaginaire vers « un espace d'échange et de virtualité ».

L'imaginaire en littérature se définit comme l'objet et le lieu d'une imagination, d'une invention : on parle alors des « territoires » de l'imaginaire, fondés sur une connivence culturelle, et constituant le lien entre le rêve et la réalité. Il s'assimile au style propre à un écrivain,

au travail de l'imagination destiné à faire naître des œuvres de fiction (poème, conte, roman, épopée, pièce de théâtre, etc.) dans une démarche esthétique et poétique fondée à la fois sur la construction/déconstruction d'un produit de l'imagination (une histoire, des personnages, des actions, etc.) et sur la formulation/reformulation des moyens verbaux servant à exprimer l'œuvre de création littéraire. Son moteur c'est la muse ou l'inspiration et son produit la naissance d'une œuvre (Musanzi Ngalasso-Mwatha, 2010 : 14).

Somme toute, on a deux manières de comprendre l'imaginaire littéraire : d'abord il renvoie à un « ensemble organisé et hiérarchisé des jugements, des attitudes et des informations qu'un groupe social donné élabore à propos d'un objet » (Jean Claude Abric, 1994 : 11), c'est-à-dire à des représentations sociales. Ces représentations, nous les percevons à travers les discours de l'œuvre sur une réalité ou une notion, à travers des attitudes rapportées d'un personnage ou d'un autre par rapport à un objet. On parle également de stéréotypes. Ensuite, dans la perception extensive ou stylistique, l'imaginaire se rattache à un ensemble d'outils utilisés par l'écrivain, qui font la littérarité d'une œuvre. De toute manière, étudier l'imaginaire, c'est étudier le fonctionnement d'un univers, observer ce qui fait sa cohérence et sa cohésion. Par ailleurs, comment et pourquoi cet imaginaire dans l'œuvre d'un auteur (plus justement des œuvres de deux écrivains) permet de construire une ou des identités ?

L'imaginaire en littérature existe par l'acte créateur de l'écrivain et par la re-création du lecteur, il s'oppose au référentiel, et une œuvre imaginaire par principe est le contraire de l'œuvre réaliste ou mimétique. En réalité, l'espace littéraire est celui d'une rencontre d'imaginaires et d'identités : ceux que l'écrivain met en scène dans son œuvre et ceux que le lecteur mobilise pour appréhender l'œuvre. Ce qui nous lie à Abéga et à Mauriac, c'est en conséquence un imaginaire substrat de notre expérience et de notre culture : ces auteurs construisent en amont un imaginaire et le lecteur que nous sommes construit un imaginaire

de l'œuvre en aval. Cet imaginaire, consciemment ou pas, réfléchira des identités : trivialement, ce dont on parle dit qui on est. Plus simplement, des « actants » (auteur, personnages, narrateur) d'une œuvre peuvent avoir une identité « réelle » et leurs attitudes, croyances ou stéréotypes peuvent également construire leur identité, mais le lecteur, qui a ses propres croyances, sa propre histoire, son identité, peut lire/interpréter les œuvres à partir de ces schèmes filtrants. Il ne semble pas y avoir une hiérarchie dans le couple identité-imaginaire, il s'agit en principe d'une logique de réversibilité de sens : l'imaginaire commun entraîne une identité, et une identité produit un imaginaire commun.

Nous avons utilisé à dessein les notions d'identité et d'imaginaire au singulier, alors qu'en titre les deux mots sont pluriels. L'identité et l'imaginaire sont des concepts opératoires, ce sont des notions théoriques. Dans la réalité, il n'existe pas une identité absolutisée mais plusieurs : nous sommes Camerounaise, femme, mère, Bulu, francophone, la sœur de.... Bien qu'il soit possible de nous trouver plusieurs identités (d'appartenance ou de référence), il n'y a pas de rupture dans la perception de ce que nous avons une identité. Il n'y a pas de hiérarchie dans les composantes de cette identité. Amin Maalouf le théorise ainsi :

L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. Il y a, bien sûr, pour la grande majorité de gens, l'appartenance à une tradition religieuse ; à une nationalité, parfois à deux ; à un groupe ethnique ou linguistique ; à une famille plus ou moins élargie ; à une profession ; à une institution ; à un certain milieu social... (A. Maalouf, 1998 :19)

Il en va de même pour l'imaginaire, comme il l'a été dit, on en a plusieurs par rapport à l'objet saisi et par rapport aux contextes². Méryeme Rami (2010) affirme le caractère conflictuel de ces composantes : « L'art est l'occasion d'exprimer les contradictions, les antagonismes définissant l'être et probablement de réaliser ses désir paradoxaux. L'art matérialise ce "magma" de tensions à l'aide de cet ensemble d'images, de rêves et de projections que constitue l'imaginaire ». Sur quels « territoires » peut-on d'emblée légitimer une identité et donc un imaginaire commun à Abéga et à Mauriac ?

² En psychosociologie on fait intervenir la notion de noyau et de périphérie pour expliquer le changement qu'il peut y avoir dans une représentation sociale (dans un imaginaire).

LE CORPUS

Les écrivains

Séverin Cécile Michel Abéga naît à Sa'a en novembre 1955. Son enfance, il l'a passée dans son village natal, ce qui aura une influence notable sur son devenir-écrivain, et sur son écriture. On se trouve à quelques kilomètres de Yaoundé (les routes étant très mauvaises, l'importance du nombre est relative), dans la zone linguistique eton-manguissa, groupe relevant de la famille Beti-Fang-Bulu, tout comme les Ewondo ou les Bene. La forêt équatoriale sert de biotope à ces populations, et donc de providence essentielle des ressources.

Ces peuples sont identifiés comme des Pahouins, un peuple à la culture orale, une « société de discours » dans le sens de Michel Foucault (cité par Éloïse Brière, 1993 : 23), c'est-à-dire un groupe de rhapsodes possédant la connaissance d'un corpus poétique protégé, défendu et conservé dans un groupe déterminé grâce à des exercices de mémoire fort complexes. Le mvet³ permettait de raconter les origines de l'univers jusqu'à l'histoire du groupe culturel pahouin : « cependant sa fonction n'est pas de transmettre l'histoire du groupe, mais plutôt de la transmuter en récit symbolique propre à nourrir l'identité des auditeurs, surtout celle des hommes » (Brière, ibid. : 24). Le lyrisme est l'expression de la cohésion sociale, de l'identité et des valeurs pahouines. Le mvet a certainement influencé la créativité esthétique des écrivains de cette région⁴ : Mongo Beti dit par exemple avoir entendu plusieurs fois dans son enfance au village des joueurs de mvet, Ferdinand Oyono aussi avoue avoir été influencé par ces aèdes.

Contrairement à ces illustres prédécesseurs qui se sont abreuvés aux sources des professionnels de l'art de la parole, Abéga avoue avoir eu comme maître-conteur sa grand-mère. Elle lui racontait des contes et fables de cette forêt, répertoire commun de tout le groupe culturel : « connaître une histoire est une chose, la raconter en est une autre, bien la raconter est encore plus compliqué. Or il fallait essayer de la raconter mieux que les autres »

³ Selon Eno Belinga (1978 :11), le mvet désigne tout d'abord un instrument de musique à cordes, ensuite une épopée, ou tout chant épique déclamé avec accompagnement musical de l'instrument évoqué, enfin un genre littéraire bien défini. C'est un drame antique, complet, associant la littérature épique, la musique et la chorégraphie traditionnelles. Au sens figuré, mvet désigne un récit imaginaire, fantaisiste, incroyable ou surnaturel. L'épopée du mvet est récitée, dansée et chantée.

⁴ Région qui fournit, selon David Ndachi Tagne (1986 :39), plus de 40% des romanciers camerounais.

(Sévérin C. Abéga, 2006). L'écrivain est donc très tôt baigné dans cette culture et avoue avoir participé aux veillées faites de contes, de chansons, de jeux et de devinettes. Il a d'abord été bon conteur avant d'être écrivain, mais il dit avoir également été initié à l'art du proverbe par son grand-père. L'art du proverbe étant celui de trouver une parole de sagesse à toutes les situations. L'initiation au raisonnement se fait par le grand-père, l'expression artistique (esthétique et émotion) s'enseigne par la grand-mère. Nous avons déjà là une perception des rôles sociaux fonctions du genre.

Néanmoins, l'écrivain a aussi vécu les mutations du milieu villageois : les urgences de la vie quotidienne et la croissance démographique exacerbent les tensions, l'école et la modernité créent des distances. Abéga est également riche de la multiculturalité camerounaise par les études qu'il a faites à Nkongsamba. Nkongsamba était un important centre du commerce du cacao et du café. La ville brassait les populations venues des montagnes de l'ouest Cameroun, du littoral et des régions forestières. L'écrivain n'a véritablement pas vécu la colonisation, mais il vit les conséquences du phénomène d'abord dans son village, ensuite dans ses études secondaires. En effet, la région du Moungo est parcourue par une guerre insurrectionnelle qui oppose des « maquisards » au pouvoir politique institué par les colons au moment des indépendances. Le pouvoir politique profitera de cette crise pour continuer une politique sécuritaire vive et un certain absolutisme politique. Cette iniquité politique se poursuivra jusqu'au début des années 1990, créant bien de frustrations et de drames. Les écrivains tels René Philombe ou Mongo Beti s'attacheront à la dénoncer. Littérature et politique sont donc intimement liées dans l'univers de Sévérin Abéga.

Le fils d'instituteur s'attache d'abord à réussir ses études. La seule rage qui l'anime dans son enfance est celle de la survie, l'écho politique étant lointain. Il préfère la lecture de ses bandes dessinées. Les héros comme Zagor, Tex Willer, Akim, Zembra, Estrellito le pistolero sont ceux qu'il fréquente : il explique cela par la mutité qui régnait quant à parler des personnages de la lutte pour l'indépendance et la libération. Ceux-ci étaient présentés comme des bandits dont il ne fallait pas parler, et leurs têtes fraîchement coupées étaient exposées pour frapper d'effroi les populations. Dans la nouvelle *Jean sans nom*, Abéga rapporte même qu'il était interdit de pleurer sur les « maquisards ».

Le premier contact d'Abéga avec un roman, ce fut la lecture des *Misérables* de Victor Hugo. Il rapporte que ce roman était tellement vieux qu'il se présentait dans un ordre improbable. Au lycée, il a lu *Le Vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono, lui qui croyait que l'histoire qu'engendre un roman se passait toujours ailleurs, déclare : « c'est peut-être ce jour-là que je me suis rendu compte que je pouvais écrire, puisqu'on pouvait mettre dans un livre des scènes qui ressemblaient à celles de mon village, et qu'il n'y avait pas de pays à roman et des univers hors écriture » (Abéga, 2006 : 9). Il n'a donc pas été dans une école pour apprendre à écrire, il n'a pas vraiment choisi ses lectures, du moment où il appréciait tous les textes qui lui tombaient sous la main, allant de découverte en découverte : « J'ai pris la littérature en concubinage, je ne l'ai pas épousée ! C'est mon amante. [...] Pour découvrir un texte, je le lisais attentivement, et des écrivains que l'on m'a présentés comme difficiles m'ont semblé limpides : Baudelaire, Kafka, Camus, Césaire par exemple » (ibid.). Le passage de l'excellent orateur-narrateur qui a appris l'art oratoire au village à l'écrivain n'a pas été délicat, puisque, fils d'instituteur, Abéga avoue n'avoir pas véritablement eu des problèmes d'expression française, encore moins à construire la trame d'une histoire. Le fils de la forêt est devenu écrivain.

François Mauriac quant à lui est né à Bordeaux le 11 octobre 1885, d'une famille bourgeoise, catholique et conservatrice. Il est élevé par sa mère alors que son père meurt très tôt quand il n'est qu'un enfant. L'aube de ce XXe siècle en France, appelée la Belle Époque, certes prolonge et conclut des débats douloureux du siècle précédent dont l'affaire Dreyfus et la séparation, en 1905 des Églises et de l'État, il reste indéniable que les progrès scientifiques et techniques, depuis la référence de l'exposition universelle (1889), diffusent un enthousiasme et un optimisme général. Le conservatisme familial éloigne Mauriac de ces débats, mais il avoue avoir été sauvé de cet obscurantisme par l'école.

Sur le plan littéraire, le jeune Mauriac s'inscrit dans la continuité du symbolisme. Le symbolisme, ce courant littéraire en décadence en ce débuts de XXe siècle, malgré le souffle nouveau que lui donnent Jules Romains, Paul Claudel ou Anna de Noailles et la fantaisie qu'apporte Paul Valéry ou Paul-Jean Toulet à la poésie : il ne s'agit plus du symbolisme de la délicatesse, du raffinement idéaliste mais d'un symbolisme empreint des tendances de ce nouveau monde dont les objets sont ceux de la ville et de la réalité quotidienne. Mais le

symbolisme de Mauriac se trouve encore dans son lien avec la nature. Il se justifiera plus tard, dans *Nouveaux mémoires intérieurs* (1965) :

Je recherchais des marques connues de moi seul, une initiale sur une écorce creusée en août, une pierre fossilisée enterrée en octobre au pied d'un pin, signes de mon passage à une certaine heure qui ne reviendrait pas. Ces repères ne pouvaient que m'ouvrir les yeux sur l'écoulement éternel de tout. Je commençais à me sentir emporté, je me raccrochais à des branches, je me retenais encore de crier : un poète était né. (Cité par Jean-Luc Barré, 2009 : 63)

François Mauriac des premiers jets d'écriture se fait connaître comme poète. Après *Mains jointes* pour lequel Maurice Barrès est élogieux, il va continuer dans la poésie par la publication de *L'Adieu à l'adolescence* (1911). De la poésie, l'écrivain dit qu'elle lui vient naturellement de ses lectures de Baudelaire, de Francis Jammes, lectures qu'il a partagées avec Jean de La Ville de Mirmont son ami poète dont il admire le talent. En plus, il est critique poétique dans la *Revue du temps présent* en 1909, lorsqu'il décide de se consacrer à l'écriture. Si le Bordelais est emporté par la poésie symbolique, il viendra toutefois au roman par son besoin de la représentation de drames humains. C'est du moins cette idée qui est représentée dans sa nouvelle *Conte de Noël* :

En même temps que je me sentais soulevé, non par les souvenirs de mon enfance, mais par mon enfance elle-même vivante et présente en moi, je reconstituais avec une aisance miraculeuse, l'histoire de Jean de Blaye. Si je suis né poète, c'est cette nuit-là que je devins romancier, ou du moins j'ai pris conscience de ce don, de ce pouvoir⁵.

Il écrit donc *L'Enfant chargé de chaînes*, son premier roman en 1913, paru chez Grasset et qui aura un fort écho dans la bourgeoisie bordelaise, puis *La Robe prétexte* en 1914. Romans d'un écrivain à la recherche de son style, romans à structure linéaire, héritage des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola ou de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac.

Par la suite, le fleuve tranquille symboliste se heurte à plusieurs cascades. Ainsi, Guillaume Apollinaire ou Jules Renard se font les chantres de la déconstruction du symbolisme en ajoutant à leur art de l'humour, de la fantaisie, une subversion des images symbolistes ou un néo-naturalisme. La Nouvelle Revue Française (NRF) sera créée en 1909 par des jeunes écrivains comme André Gide pour lutter contre le conformisme des écrivains anciens et

⁵ Mauriac, *Plongées*, p. 282.

majeurs⁶. On ressent comme un besoin de renouveler l'écriture, de lui donner le souffle du siècle naissant.

Les premières années de l'après-guerre sont celles des succès de Mauriac en librairie *Préséances* (1921) mais surtout *Le Baiser au lépreux* (1922). En effet, la guerre de 14-18, la « Grande Guerre », met fin à la Belle Époque. Le monde littéraire sera victime de cette guerre, aussi bien l'écrivain⁷ que l'écriture. La littérature de la période 1920-1930 sera une littérature de témoignage de l'effroi et du traumatisme des survivants de la Grande Guerre⁸, avec comme corollaire soit la désespérance, soit l'euphorie de la paix retrouvée⁹. Par ailleurs, avec le retour à la paix, l'expression est néanmoins à la légèreté, à la désinvolture et au rejet des normes sociales et des traditions littéraires et artistiques : c'est l'ordre des ruptures, et principalement des ruptures esthétiques¹⁰.

⁶ Ce n'est qu'en 1922 que Mauriac réalise son plus ardent désir, son idéal de la consécration, la Nouvelle Revue Française (NRF) publie ses poèmes *Le fleuve de feu*.

⁷ On connaît des pertes en vies humaines avec Alain Fournier ou Charles Péguy, Apollinaire décède lui d'une grippe en 1918, affaibli par ses blessures. Certains tels Blaise Cendrars restent meurtris dans leur chair par la perte d'un membre.

⁸ Des mémoires sont écrits raconter son histoire de la guerre. Ainsi, à côté de nombreux écrits du front que Jean Norton Cru présente dans *Témoins* (1929), des écrivains tels Blaise Cendrars *La Main coupée*, vont rapporter la manière dont ils ont vécu le conflit et les meurtrissures qu'elle a causées dans leur chair. *Les mémoires d'un rat* de Pierre Chaîne ou encore Henri Desagneaux, *Journal d'un poilu* d'Henri Laporte ou *Ceux de 14* de Maurice Genevoix sont des récits forts de l'héroïsme de combattants-écrivains. Certains souvenirs de guerre sont romancés, comme *Le Feu* d'Henri Barbusse (1916), *Les Poilus* de Joseph Delteil (1925), *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès (1919), *Vie des martyrs* de Georges Duhamel (1917), *Fin de Chéri* de Colette ou *Aurélien* d'Aragon. *Discours du grand sommeil* (1922) est inspiré à Cocteau par les nombreux morts de la Grande Guerre, c'est la descente vers le noir, on sombre... Jules Romains évoque aussi la guerre dans son œuvre *Les Hommes de bonne volonté*, surtout la bataille de Verdun, pour montrer les conséquences de la guerre sur toute une civilisation et pour prôner le pacifisme.

⁹ Les Années folles, c'est l'envie de retrouver l'enthousiasme de la Belle époque. Paradoxalement, la guerre a entraîné le goût de jouissance. « Pris dans l'effervescence des événements et des nouveaux modèles, l'écrivain est légitimement pris de doute face à la validité des idéologies- dont il voit les ravages. Il lui semble, dès lors, qu'il est moins urgent d'embrasser une option politique, religieuse ou philosophique » (X. Darcos, A. Boissinot, B. Tartayre, 1989 : 14). Henri Michaux ressent ce sentiment de mal-être, d'hostilité du monde et cette tension irrésistible vers le Rien. Il en arrive à s'insurger contre ce Dieu hypothétique, si éloigné, si silencieux, si sournois.

¹⁰ Guillaume Apollinaire répand le vers-librisme, intègre des images et un vocabulaire insolite à la poésie. Jean Giraudoux révolutionne le théâtre en modernisant les classiques, en leur donnant une certaine profondeur philosophique (*Amphitryon 38*, *Intermezzo* ou *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*). Selon Bancquart et Cahné (ibid. : 181), ces ruptures esthétiques et sociales montrent une envie de refaire le monde. Cette contestation focalise sur un élément important de la création, le langage. L'artiste veut passer du rôle de doux rêveur à celui de créateur d'un ordre nouveau par le langage : « L'œuvre littéraire devient alors une partition à déchiffrer, la poésie fait rendre gorge à la syntaxe, voire au mot, au risque de la dispersion et de l'impasse. L'idée même du message perd de son intérêt, puisqu'il s'agit d'un travail formaliste, d'un jeu plastique, où le lecteur pourra édifier des sens à son gré » (Darcos, Boissinot, Tartayre, op.cit. : 14).

Il faut toutefois nuancer, car la guerre de 1914-1918 ne fait que susciter la distorsion d'un mouvement commencé avant elle, elle n'est pas un renouvellement *ex nihilo*. On pousse juste à l'extrême les tendances littéraires entrevues avant et pendant la guerre : les mouvements de déconstruction de l'esthétique traditionnelle sont ainsi courants, comme on le constate de l'émergence d'un Frantz Kafka vers 1915 ; néanmoins, à la fin de la guerre, c'est le mouvement Dada qui sera l'épicentre de toute cette écriture de crise¹¹. Le surréalisme qui va lui succéder s'oppose principalement au dadaïsme, par la confrontation du rejet systématique et de la création systématique¹². Même si le dadaïsme et le surréalisme ont été vus en tant que modèles des mouvements de rupture d'avec l'ordre

¹¹ Dès 1916 à Zurich, Tristan Tzara (de son nom Samuel Rosenstock) organise un mouvement autour de poètes, peintres et autres artistes avant-gardistes dans le but de décloisonner les formes d'expression et de créer un langage total, spontané. **Le Manifeste Dada** (1918) dit : « Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est dada ; protestation aux poings de tout son être en action destructive : dada ; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse : dada ; abolition de la logique, danse des impuissants de la création : dada ; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets : DADA (...) ». Le dadaïsme devenait ainsi un art de vivre, qui serait un refus de vivre selon la raison et les principes de la morale laïque ou chrétienne. Dans l'art, il est resté le scandale de Duchamp présentant à New York en 1917 un urinoir comme objet artistique, ou présentant à Paris un casier à bouteilles signé : on extrait un objet utilitaire de son cadre fonctionnel pour lui donner une signification toute différente. Dans la littérature, on fait du « collage créatif », en associant textes journalistes, publicitaires... pour faire œuvre littéraire. André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard ou Philippe Soupault sont séduits par cet anticonformisme et deviennent les pionniers de Dada en France. En 1921, on fait le procès de Maurice Barrès, accusé d'avoir abandonné ses idées anarchistes pour un nationalisme naïf. On a reproché à Dada, et Breton le premier, d'être strictement destructif et de créer un nouveau conformisme par ses oppositions systématiques au passé et son exaltation du « n'importe quoi » et du « rien », mais pour Marie-Claire Bancquart et Pierre-Alain Cahné (1992 : 193) « Dada exprime une recherche de la respiration première de l'art. Ses trouvailles typographiques sont importantes. Picturalement, il a beaucoup donné au pop'art américain ».

¹² André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon, fondateurs de la revue *Littérature*, se feront figures de proue de ce mouvement. Dans le **Premier Manifeste du Surréalisme** (1924), André Breton définit le surréalisme comme un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». En leader du mouvement, il l'affirme, « le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime ». Une certaine instabilité règne parmi les écrivains dits surréalistes : on a certes l'autorité de Breton, mais certaines orientations sont fortement contestées. Au départ, avec **Les Champs magnétiques** (1919), l'écriture automatique est privilégiée, le rêve et la folie sont des moteurs de la création artistique. L'objectif de cette liberté artistique est de rompre avec l'ordre passé et d'aller à la découverte de la vie intérieure généralement refoulée, à la découverte du *cosmos*. La méthode prévoit que l'artiste se mette en rapport avec la spontanéité de l'univers pour exprimer « le fonctionnement réel de la pensée » (**Le Manifeste**). Toutefois, la révolution surréaliste n'est pas seulement une révolution intérieure : les écrivains s'engagent en politique. Breton devient militant du parti communiste.

social et littéraire de cet après-guerre, certains adjoignent aux écrivains des « ruptures » Pierre Reverdy, Jacques Cocteau ou même Blaise Cendrars¹³.

L'entre-deux-guerres se présente donc comme une période de bouleversement profond des valeurs humaines et littéraires. L'essor du surréalisme et de tous les mouvements philosophiques et littéraires illustre une volonté de déconstruire les normes d'une société qui sort d'une crise et qu'une autre crise guette, avec l'essor du fascisme et du nazisme. En fait, à l'orée des années 1930, les extrémismes montent en Europe, parallèlement à la prospérité des idées marxistes. La littérature s'aligne sur l'idéologie, surtout, chez Breton, Éluard ou Aragon, sur l'idéologie communiste¹⁴.

L'impact de cette nostalgie est l'exubérance du nationalisme et du catholicisme littéraires d'un François Mauriac proche de Barrès et des idées de l'*Action française*. Mais elle est également une noirceur de l'univers romanesque : « Un romancier venait de naître et ouvrait les yeux sur ce triste monde »¹⁵. L'exploration de nouvelles formes d'écriture dont le roman psychologique, la nouvelle montrent un Mauriac en avant-garde de la révolution littéraire, contrairement aux lieux communs sur l'écrivain et à l'immobilisme des idées catholiques de son époque.

Il serait dès lors d'un grand intérêt que l'on observe comment ces « territoires » historiques et littéraires à la croisée des chemins, sont matérialisés dans une production littéraire spécifique, la nouvelle.

Les nouvelles

L'écrivain et anthropologue Séverin Cécile Abéga, élevé dans les contes qu'on lui a racontés et qu'il a appris à son tour à raconter, dans les histoires qu'il a racontées pour tenir en

¹³ Pierre Reverdy qui veut dépasser les insuffisances du réel par la constitution poétique d'un « réel intérieur ». Pour lui, la poésie est fondée sur le refus du figuratif et du narratif. Plus il y aura de distance entre la réalité de l'esprit, la réalité littéraire et la réalité même, plus on aura une certaine « puissance émotive et de la réalité poétique ». La poésie est un effort de « transmutation du réel extérieur en réel intérieur ». Jean Cocteau a été néo-symboliste avant la guerre, mais après, il se veut, en réaction contre le dadaïsme, constructeur d'un modernisme sur « les lieux communs ».

¹⁴ Romain Rolland par son *A la Russie libre et libératrice* (1917) montre son admiration pour la révolution russe et pour le communisme et pense qu'ils peuvent réformer la structure de la société européenne d'après-guerre, créer un monde de justice et de paix. Il est cependant réservé sur la violence qui accompagne cette révolution et prône la non-violence comme modèle d'action.

¹⁵ Mauriac, *Plongées*, 282

haleine ses congénères, a ainsi acquis l'art de donner une peinture, de provoquer un sentiment assez rapidement. Paradoxalement, son amour pour la nouvelle lui vient de cette histoire avec le conte : « Et ce récit court que j'affectionne à travers la nouvelle, c'est peut-être le conte qui vit en moi » (2006). Il avoue avoir toujours raconté des histoires, mais tout commence véritablement en 1980, avec le concours radiophonique RFI de la meilleure nouvelle de langue française, pour lequel Abéga propose *La Papaye*. Il parle de la ville, de l'échec de ce villageois qui confond pour son plus grand mal les mœurs rurales aux mœurs urbaines. Ce récit remporte le troisième prix du concours.

Il va camper le rôle de nouvelliste en publiant en 1982 *Les Bimanes*¹⁶. Ce recueil de sept nouvelles le révèle au grand public de son pays : il demeure dans les programmes d'enseignement secondaire camerounais, la consécration¹⁷. Pourquoi les bimanés ? Dans sa présentation augurale de l'œuvre, il hiérarchise en trois catégories l'humanité : les bipèdes qui sont la classe supérieure, les quadrumanes sont en bas de l'échelle et au milieu les bimanés. Les deux mains des bimanés leur permettent de surmonter la falaise qui les sépare de l'homme moderne. En quatrième de couverture de l'édition 2011 d'Edicef, une qualité morale caractérise les bimanés, l'humilité : « les humbles, le petit peuple font partie de notre identité et c'est grâce à eux que les puissants sont là ». La première nouvelle, *Le fardeau* raconte les aventures de Tchakarias, vieux villageois en quête d'une carte d'identité et dont les misères ne prennent fin qu'avec l'intérêt du fonctionnaire pour sa fille. Celle-ci est éprise d'un jeune paysan lunatique Nomo. Cet intérêt du fonctionnaire pour Ana et son ignorance des subtilités de la vie courante au village seront justement les instruments de la vengeance de Tchakarias.

La deuxième nouvelle *Dans la forêt*, c'est la désillusion de Dany, un jeune bachelier en vacances au village qui pensait être le centre d'intérêt et le sommet intellectuel du village. Il affiche du mépris pour le mode de vie villageois et s'attache à sensibiliser avec condescendance Ambombo, qu'il croît villageois et attardée mais dont le physique l'attire,

¹⁶ Considérer désormais LB comme *Les Bimanes*, LFBW comme *Les Femmes ne boivent pas de whisky* ; VG comme *Entre le verre et le gobelet*, TR comme *Trois récits* ; PL comme *Plongées*.

¹⁷ L'éclairage de Pierre Bourdieu (1991 : 22) confirme le sens que nous donnons à cette présence dans les programmes scolaires : « L'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétique qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle »

aux bienfaits du modernisme. Il découvre à la fin qu'Ambombo, l'objet de sa pitié est ingénieur polytechnicienne.

Une petite vendeuse de beignets parle de l'aventure d'un jeune étudiant snob, Serge, épris d'une jeune fille. Le refus de cet amour à cause du statut social de la fille, vendeuse de beignets, est la trame de l'histoire. Raillé par un chauffeur de taxi et ami d'enfance, il retourne vers la jeune fille qu'il venait pourtant de fuir.

Le savon montre la fierté, l'orgueil d'un jeune homme, auquel les circonstances de la vie n'ont pas permis de faire des études, mais qui vit de la récupération. Son métier n'est certes pas valorisant, mais sa réussite sociale, pour autant qu'on la voie à son épanouissement, est certaine.

Comment sensibiliser les villageois à l'hygiène et à la salubrité ? C'est la difficile entreprise d'Ahanda dans *Un étranger de passage*, face aux représentations et à la logique du monde villageois. Après avoir obtenu son baccalauréat, il retourne au village éradiquer deux maux principaux, l'alcoolisme et la saleté. Il se fera élire chef du village, mais se fera battre systématiquement dans l'art oratoire par ses congénères. Une stratégie puisée de la mythologie de son village lui permettra de réaliser son objectif.

Mots d'enfant, c'est l'histoire d'Etoundi, cette loque humaine dont la vie se réduit à l'ingurgitation d'alcool et à la narration d'histoires fantastiques. Il entreprend de redevenir grégaire pour la fierté et l'amour de ses enfants.

Au ministère de soya est la dernière nouvelle, elle parle de Garba, un rôtiiseur de viande qui se coupe la main et se fait malmener par des infirmières à l'hôpital. Il aura sa vengeance lorsque les infirmières auront besoin de soya pour faire plaisir à leur nouveau médecin.

Il va publier *Entre terre et ciel* en 1986 et, après une longue pause, il publie un autre recueil, *Les Femmes ne boivent pas de whisky* (2004). Ce recueil est plus biographique, plus intimiste car on est comme dans une chronique des événements qui ont marqué la vie de l'auteur. Il a aussi sept nouvelles.

Un bon ministre raconte l'ubuesque vie d'un prince de la savane qui a décidé de servir l'État. Jéroboam Aka Assouka est un prince qui a fait des études et se voit proposer un poste de ministre de l'information. Son mode de vie est complètement différent de la vie citadine, car

il oppose le folklore du sang bleu tropical au caractère impersonnel du service public. Même s'il est un bon ministre, il perd son poste après avoir demandé à un albinos d'interviewer le président.

La scène de *Les femmes ne boivent pas de whisky* se déroule au village où l'on veut élire un chef parce que le précédent chef a été désigné avant le pluralisme politique. Un fonctionnaire, Nko Melounga s'oppose au père (instituteur) du narrateur. Ce fonctionnaire s'arrange à corrompre tous les acteurs de l'élection avec des bouteilles de whisky, alors qu'il rudoie sa famille, femmes et enfants. Ses deux femmes devenant ses premiers opposants, personne n'ose plus prendre son parti le jour des élections.

Dans *Les professeurs de littérature*, se rapportent des faits et événements illustrant l'extraversion de l'élite intellectuelle du Cameroun. Guillaume Oyono Mbia, dont une œuvre est au programme des lectures en faculté des Lettres est enseignant dans la même université, ce que l'un de ses collègues ignore. Il demande une mission en France pour aller l'interroger. La révélation de sa présence comme collègue de cet enseignant est assez cocasse, et on la soupçonne d'être le facteur du retrait de cette œuvre des programmes d'enseignement.

Le candidat et *Le vote* sont une satire des mœurs politiques, surtout des mœurs électorales dans des villages. D'un côté, un jeune effronté qui affronte le clan des anciens manipulés par un homme d'affaire puissant et véreux. De l'autre côté, la transcendance de la convivialité africaine sur les mécanismes électoraux modernes.

Jean sans nom est l'histoire de jeunes lycéens face à la pauvreté et à la répression postcoloniale. Le narrateur vient de la forêt équatoriale, il rencontre Jean, qui a échappé, avec son petit-frère, au massacre de sa famille par les belligérants de la guérilla. La nouvelle décrit les affres de la guerre dans les hautes terres (on présume de l'Ouest Cameroun), l'impact dans un milieu de brassage des ethnies et des conditions sociales les plus diverses comme l'école.

Enfin, *Deux hommes dans une voiture* aborde la question de l'ethnie en milieu urbain, surtout dans le contexte des tensions sociopolitiques issues de la revendication des libertés

politiques. Le chauffeur de taxi, dont la femme est de l'éthnie présentée adverse, confie le drame provoqué par ces tensions ethnico-politiques dans sa vie à son client.

En 2006, paraît une nouvelle fois aux éditions Proximité un recueil de nouvelles intitulé **Une Part de honte**. Ce recueil est constitué de trois nouvelles :

Une sur l'illogisme de l'univers politique et ses élections faussement démocratiques (*Le verre et le gobelet*). Le narrateur professeur de lycée arrive dans une petite ville : son contact avec une jeune fille dont il ignore le nom jusqu'à la fin de l'œuvre l'implique malgré lui dans les méandres de la politique, dans le parti au pouvoir.

Une autre, *L'affaire des papillons*, est l'histoire fantastique d'une jeune femme ayant perdu son père, et qui voudrait le ramener à la vie. Par sa rencontre avec un inconnu dans un bus, elle est dotée d'un pouvoir de vie et de mort sur les êtres et sur les objets. On voit ici des disputes autour de la question de l'héritage dans les familles polygames. .

La troisième nouvelle éponyme, *Une part de honte*, raconte les aventures d'un anthropologue qui se trouve impliqué dans la vie d'un village dont il étudie les mœurs culturelles, par l'entregent de son informateur, Le Palmipède.

Séverin Cécile Abéga aime bien représenter l'espace villageois, mais la ville chez lui est tout aussi anxiogène que l'espace villageois. L'anthropologue écrivain, selon la quatrième de couverture du recueil **Une Part de honte**, s'inspire de la société et du patrimoine culturel local. Il observe également le rapport de l'homme au milieu naturel et s'intéresse donc aux problématiques du genre et de la sexualité, à la question de la culture et du développement.

D'autre part, dans une époque du refus de l'uniformité esthétique, à la recherche des meilleurs moyens d'exprimer sa vision du monde, François Mauriac ne sera plus seulement poète puis romancier, il sera journaliste et nouvelliste. Il faut dire qu'il y a une étroite relation entre la nouvelle et le journal, celui-ci n'étant pas seulement un support d'informations mais également un support de récits plus ou moins fictifs :

Pour l'histoire de notre vie intérieure, le roman que parfois nous donnons à une revue avant même qu'il soit achevé, ne constitue donc pas un témoignage plus exact que telle nouvelle

depuis longtemps écrite ; et que nous avons peine à le juger, de sang-froid ! Son unique avantage sur la nouvelle est de fixer la limite de la plus récente marée¹⁸.

Trois récits se résume en trois nouvelles différentes des amours d'artistes (peintre, écrivain, intellectuel néo-écrivain) et des facteurs de compréhension de ces amours et leur lien avec l'art. Dans la préface à ce recueil, Mauriac commente ses œuvres, afin de présenter les intentions à l'écriture. Pour *Coup de couteau*, « j'aborde le « drame du couple » qui préoccupe singulièrement nos contemporains ». La thématique du mariage constitue la trame du texte, mais surtout la liberté de l'homme face aux contraintes des institutions sociales. « Le héros de *Coup de couteau*, étant un artiste, considère que rien ne l'oblige, tout lui est dû ». Louis est un peintre parisien dont le propos à Élisabeth, sa femme, résume l'intrigue : « quand je souffre, il faut que tu souffres »¹⁹. Il subit l'indifférence ou le mépris d'Andrée, apprenti-peintre bordelaise qu'il a initiée et introduite dans les galeries parisiennes. Cette souffrance, il la renvoie et l'exprime à Élisabeth, femme bourgeoise, complètement aimante de son mari qui se consume ainsi de le voir souffrir et de ne pouvoir exprimer sa jalousie. On est dans un système d'apparences (que méprise et) dont profite à l'envi l'artiste, au point d'écraser l'amour et l'humain autour de lui.

De la seconde nouvelle, Mauriac dit qu'elle « limite à *L'homme de Lettres* le problème : N'a-t-il aucune autre obligation que l'achèvement de son ouvrage ? L'œuvre est-elle une idole qui vaut le sacrifice d'une femme ? ». Après l'avoir « pétrie et repétrie » au point de la rendre « informe et tel qu'elle ne saurait plus s'insérer dans aucun autre destin »²⁰, Jérôme va tromper Gabrielle, son amante depuis bien des années qui va en souffrir. Le narrateur, clairement amoureux de Gabrielle, provoque l'expression des deux protagonistes sur leurs attentes de la relation amoureuse. En fait Jérôme vit à la quête de ses propres personnages, il se sert de la passion amoureuse de ceux qui l'aiment pour accéder à la compréhension des êtres et au génie littéraire : c'est de la tendresse et de la souffrance qu'il se crée des œuvres. Dans la dernière nouvelle est encore une œuvre sur le lien ombilical entre la création artistique et la souffrance des êtres chers.

L'auteur de *Le démon de la connaissance* avoue : « je n'ai su dépeindre que les échecs d'une âme visiblement appelée, qui résiste, se reprend, se refuse pour céder encore ». Maryan, le

¹⁸ Mauriac, TR, préface, p. 6

¹⁹ Mauriac, TR, p. 45

²⁰ Ibid., p. 56

personnage principal, partage avec Lange depuis leur enfance chez les missionnaires, d'être des esprits libres, férus de musique et de livres, qui ne s'intègrent pas dans cet environnement intellectuellement rigide. Maryan vit en plus une souffrance des moqueries sur son physique (il a des tics). Il va se découvrir la vocation d'entrer à l'Église pour aider au triomphe des idées nouvelles²¹. Son échec à réformer le système clérical n'en est pas un en réalité, puisqu'il a pu accéder à la connaissance : « La vie intérieure est la seule réalité ». Il ne répond pas aux normes du système et s'en écarte : « Je crois à la Vérité, non parce que les directeurs me l'enseignent mais parce que l'amour m'y pousse »²². Dévoré par des démons intérieurs (jalousie, doutes, orgueil, complexes), Maryan détruira son amitié avec Lange et se retrouvera seul. Cette solitude pour lui est un moyen d'accéder à son âme et à Dieu, mais aussi de créer des œuvres littéraires à partir de ses expériences et de ses espérances.

Plongées est un recueil de cinq nouvelles qui naît dans la maturité d'un écrivain ayant abandonné les mondanités des salons littéraires pour pourfendre la bourgeoisie provinciale tout en analysant les conflits entre la foi et la chair : le « catholique qui écrit » se fait analyste des âmes et écrivain politique afin de poursuivre son idéal chrétien socialisant.

La première, *Thérèse chez le docteur*, est la suite du roman éponyme **Thérèse Desqueyroux**. Catherine Schwartz, issue de la bourgeoisie a épousé le médecin Élisée Schwartz pour plusieurs raisons sauf l'amour. Elle a vécu sous le joug du docteur, à la fois condescendant, insolent et égocentrique. Il se présente à sa femme comme incapable de comprendre, d'avoir pitié des autres. Le suivi de l'entretien d'Élisée avec une bordelaise déséquilibrée (Thérèse ici appelée « l'inconnue ») a donné une autre image du docteur : affectueux, paternel, grave et tranquille. La vision qui finit par bouleverser et délivrer Catherine de l'autorité maritale est celle de son mari peureux et misérable devant le danger. En somme, la connaissance de l'autre est liberté.

Thérèse à l'hôtel est également une suite du roman Thérèse Desqueyroux. Thérèse est seule à ruminer, dans un hôtel, le suicide de Phili son amant et le départ de Bernard dont elle a cherché à provoquer lentement la mort. Malgré qu'elle avoue sa capacité à donner sa vie pour « un quart d'heure de tendresse désintéressée », elle intègre la fatalité de ne pouvoir vivre un amour vrai. On voit là un combat contre la désespérance qui lui fait aimer un enfant

²¹ Ibid., p.95

²² Ibid., p.101

de vingt ans. Elle se rapproche de lui, mais lorsqu'il se prend d'une passion amoureuse pour elle et se met à deviner le trouble de son âme, l'amour de Thérèse se transforme en détestation. Il ramène en lumière la femme qu'elle a été, celle qu'elle déteste et qu'elle essayait de fuir en venant dans cet hôtel. À la fin du récit, Thérèse est encore toute seule, avec un cœur brisé.

Insomnie, la troisième nouvelle raconte la vie intérieure de Louis, un véritable « cœur malade ». Elle relate une soirée dans laquelle Louis sort avec sa femme ; bien qu'il sache qu'elle l'a toujours fait souffrir en public, comme s'il se nourrissait de cette humiliation, il l'emmène. Elle l'ignorera toute la nuit, il va l'abandonner à ses flirts, pour se retrouver seul avec ses angoisses, ce qui ne la dérange pas. Louis entretient la douleur et la souffrance de son amour qui le consume lentement. Il trouve que l'objet de son amour a un plaisir particulier à le voir souffrir, c'est ce qui ravive la force de son espérance : « mieux vaut brûler que de ne rien ressentir ». Si l'objet de son amour revient à chaque fois, c'est parce que ce déséquilibre représente la stabilité de leur amour. Le drame intérieur de Louis est pitoyable, et bien qu'il trouve « surhumain d'accepter de vivre sur une terre glacée qu'aucun amour ne réchauffe plus », il sait le matin qu'un jour, lorsqu'il sera délivré de cet amour, il demandera des comptes de tant de souffrances.

La famille Bellade et la famille Duprouy sont cousines, mais la première est riche et fait vivre la seconde des rentes de leur héritage commun dans *Le rang*. On peut voir différents caractères de la bourgeoisie de la fin du XIXe siècle : Hector Bellade est lâche et sournois, il se laisse diriger par Hortense sa femme, radine et hypocrite. Auguste Duprouy hérite de sa famille un certain orgueil et la volonté de préserver les apparences. Auguste est cependant plein de rancune pour sa mère qui ne l'aurait pas laissé se marier avec Michelle, et qui a toujours été un poids pour son indépendance. Auguste va mourir de faim, et Hortense propose de lui réserver des obsèques grandioses, alors qu'elle refusait de lui verser quoi que ce soit. Hector semble laisser évoluer l'idée de rassembler la famille Duprouy, alors qu'il savait qu'Auguste souhaitait se détacher de sa mère.

Conte de Noël est l'histoire de Yves qui, enfant, se lie d'amitié avec Jean de Blaye. Jean de Blaye est victime de la persécution de ses camarades du fait de ses longues boucles de cheveux. Le drame surviendra lorsque les camarades de Jean vont stigmatiser sa croyance en

l'existence du père Noël. En découvrant la vérité, son âme pure ne supportera pas la trahison de sa mère. Quelques années plus tard, Yves découvre le suicide de son ancien compagnon d'école, et ce drame éveille en lui des envies d'écriture romanesque.

Ainsi, Mauriac et Abéga appartiennent à deux espaces géographiques différents, et les contextes dans leurs œuvres sont complètement différents. Ils relèvent de deux époques différentes et donc soulèvent des problématiques différentes. L'approche même de l'écriture est différente : le premier est un romancier écrivant des nouvelles et le second est un nouvelliste-anthropologue, qui s'est essayé dans d'autres formes d'écriture. Mais comme le dit Jean-Jacques Wunenburger (1995 : 49), « les images matricielles d'une culture connaissent des transformations internes avec le temps et peuvent circuler d'une culture à l'autre au prix d'hybridations imprévues ». Il défend donc l'idée d'une perméabilité des cultures à partir d'éléments matriciels à déterminer par l'analyse. Partir de ce seul principe aurait été aventureux, ce qui nous amène à souligner que notre corpus a une cohérence linguistique, car on est en francophonie littéraire.

Jean Derive (2008) pense qu'« une œuvre littéraire a une identité linguistique immédiatement visible qui tend à l'orienter culturellement dans la mesure où il est vrai qu'une langue est, parmi tant d'autres, un véhicule de la culture ». La langue est un succédané de la culture et de l'identité. Elle serait par conséquent un facteur de cohérence des représentations sociales, mais elle est également un outil de connexions interculturelles. À partir des orientations définitionnelles de l'identité de Paul Ricoeur (1988), il y aurait donc une identité en francophonie, correspondant à la continuité dans le développement d'une entité. Même si la francophonie sert à repérer un réel, il ne faut point la considérer comme une unité naturelle allant de soi : son identité évolue selon un processus continu. Chacun, dans cette communauté construira une identité multiple, complexe, fruit de ses interactions avec l'autre et de sa réaction à la réalité.

Pour Jean Derive (ibid.), la langue n'est pas une propriété suffisante pour conférer une identité culturelle indiscutable à une production littéraire : un ensemble linguistique peut correspondre à une unité plus vaste que celle de l'identité culturelle mise en scène. Il faut cependant lui opposer que l'identité dont on parle en francophonie n'est pas une *mêmeté*, c'est-à-dire les occurrences d'une même source absolue. Il s'agit de continuités dans un

espace, de permanences dans la diversité de cet espace. Ces permanences permettent d'opposer un *ipse* à l'*alter*.

Notre corpus a en outre une cohérence générique, la posture par rapport au sémantisme du genre étant un élément fondamental de compréhension. La nouvelle littéraire, selon Florence Goyet (1993 : 28) génère une tension entre les pôles de l'action, « préalablement chargés d'intensité ». Lorsque ces extrêmes opposés sont mis en contact, la tension se décharge : c'est la pointe, par laquelle on définit le genre. La nouvelle est alors le genre de la crise. Ces deux considérations ont une incidence sur la vision transversale et globale des univers manifestes chez les deux écrivains.

ETAT DE LA QUESTION

On ne saurait parler de la nouvelle francophone sans évoquer l'ouvrage de Guy Ossito Midiohouan et de Mathias Dossou, ***La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*** (1999), qui reste encore aujourd'hui le panorama à la fois chronologique et thématique du genre dans le continent. Les travaux sur le genre ne sont pas nombreux, surtout pas au Cameroun, la plupart sont des articles de nouvellistes comme Pabé Mongo ou Jacques Mariel Nzouankeu. Sur Sévérin Cécile Abéga, citons la thèse de Jean Cher Messasse, ***La Dialectique du prince et du peuple dans l'œuvre de Sévérin Cécile Abéga*** (2001) soutenue à l'université de Yaoundé. L'auteur articule son travail autour de la question du pouvoir entre deux forces principales dans les œuvres d'Abéga, forces qu'il nomme peuple et prince. Messasse ne recense que trois mémoires sur les œuvres de Sévérin Abéga. Marie-Rose Abomo-Maurin a publié « Sévérin Cécile Abéga, humaniste engagé, patriote révolté » (2008) dans le numéro 170 de ***Notre Librairie***. Elle a également publié « Sévérin Cécile Abéga. Entre nouvelles et contes pour la jeunesse, une leçon d'humilité » (2010) dans la revue ***Takam Tikou***. On a également une biographie de Sévérin Abéga par lui-même dans la revue ***Patrimoine*** n° 067, intitulée *Grand-mère, Estrellito le pistolero et mon bourreau* (2006).

L'ouvrage critique de François Mauriac ***Le Romancier et ses personnages*** (1994) est essentiel pour comprendre aussi bien les romans que les nouvelles de l'écrivain. Les ouvrages sur le Nobel littéraire foisonnent. ***Biographie intime*** (tome 1 et 2) de Jean-Luc Barré est encore l'une des plus complètes et récentes sur François Mauriac. Des études spécifiques sur la nouvelle de François Mauriac sont rares.

La comparaison entre des écritures romanesques ou poétiques d'aires culturelles françaises et camerounaise est abondante. Mais celle de genres mineurs, narratifs ou pas, sont plus rares. Hélène Ntone Kouo, par la comparaison de contes-légendes *La Figure du héros dans les textes camerounais et français : Les Merveilleux exploits de Djéki la Njambè et La Chanson de Roland* (2010), fait figure de proue. Rares sont donc les comparaisons les nouvellistes africains et européens, plus rares serait une comparaison entre Mauriac et des écrivains africains, ou entre Abéga et des nouvellistes européens. Or il se trouve qu'en 2007, Marguerite Laure Souane Ndongo a rédigé à l'université de Yaoundé I un mémoire intitulé *Le Personnage féminin chez François Mauriac et Séverin Cécile Abéga. Une approche comparée de Thérèse à l'hôtel, Thérèse chez le docteur, Conte de Noël et Une Part de honte*, mémoire dans lequel elle s'attelait à montrer les divers visages de l'émancipation et du rôle de la femme dans deux univers différents.

PROBLÉMATIQUE

Comment et pourquoi se transfigure la pluralité des imaginaires et des identités francophones dans des nouvelles en français ? Puisque comparer, c'est partir « d'une expérience fondée sur le multiple pour mieux dégager les lois de fonctionnement de l'ensemble unique » (Souiller, 1997 : 2), quelles convergences esthétiques, thématiques dans la nouvelle en français, sachant que les auteurs viennent d'espaces nationaux différents, et appartiennent à des périodes différentes de notre contemporanéité ? Comment le langage rend-t-il compte de la complexité de l'épistémè ? Les représentations dans l'œuvre renseignent-elles sur des univers ethno-socioculturels dynamiques ? Plus généralement, quels peuvent être les outils de cohésion d'une diversité littéraire, cohésion que Souiller (ibid.) appelle *système*, que Carl-Gustav Jung (1966) appelle *complexes*, ayant son autonomie et ses lois de fonctionnement propres, même si on lui reconnaît un certain dynamisme ? Quelles valeurs significatives le genre imprime-t-il à des œuvres littéraires ? A-t-on par conséquent un déterminisme de l'œuvre littéraire ?

APPROCHE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

Proposer une analyse de deux écrivains relevant de littératures étrangères dirige notre lecture naturellement vers la comparaison.

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 à plusieurs cultures, fissent-ils partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter (Claude Pichois et André-Marie Rousseau, 1967 : 174).

Comparer, c'est d'abord une méthode : établir entre des éléments de même nature ou de nature semblable des ressemblances et des dissemblances. Comparer c'est aussi un objet, ici l'objet d'une forme de critique littéraire. Paradoxalement, d'un côté, l'exercice de la comparaison semble ontologiquement lié à la littérature (*lire c'est comparer*), puisqu'interpréter et affirmer son plaisir, sa préférence, est une activité de comparaison. De l'autre, que compare-t-on en littérature si chacune des œuvres d'un écrivain construit un univers propre, un univers cohérent dont les personnages, l'espace et le temps, la structuration textuelle et le langage sont des fils du maillage ? Les modes de rapprochement ne tendent-ils pas à ôter aux textes leur singularité, à les uniformiser à la fin de les objectiver et de les standardiser ? Autrement dit, si la littérature est une inspiration et une réception, peut-on comparer des inspirations, peut-on comparer plusieurs créativités ? L'hypothèse d'une généralité de la littérature est difficile à soutenir, et sa négation refuse de facto tout exercice de comparaison. Cela explique probablement que la littérature comparée se méfie de la comparaison, et Daniel-Henri Pageaux (1994 : 5) tranche : le comparatiste ne compare rien. De plus, dans sa préface au « Que Sais-je » ***La Littérature comparée*** (1951) de Marius-François Guyard, Jean-Marie Carré déclare : « La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire ». Ce qui signifie qu'elle n'est pas une juxtaposition d'œuvres littéraires étrangères, elle se veut un véritable outil heuristique avec une certaine autonomie et cohérence. L'explication en est que des comparatistes de la seconde moitié du XXe siècle veulent rompre avec la méthode historico-comparative qui veut faire remonter toute littérature à une dogmatique histoire littéraire générale. Le débat sur la « *coïncidence* » ou la « *dépendance* » d'une littérature à une autre, sur les influences d'une littérature sur une autre réifierait la littérature comparée, empêchant son évolution conceptuelle.

En fait, la comparaison est un exercice que l'on retrouve dans la rhétorique antique. Aulu Gelle, dans son « *Locurum quorudam illustrium collatio contentioque facta ex orationibus C. Gracci, M. Ciceronis et M. Catonis* », annonce comme méthode de comparaison un *collatio* (assemblage et mise en parallèle) mais aussi un *contentio* (opposition, antithèse). La

subjectivité dans l'assemblage des textes du corpus a été reprochée à Aulu Gelle et aux premiers « comparatistes » qui suivront : les textes devaient justifier un objectif de départ (dans la justification du prestige de textes différents, l'objectif est déjà évident dans le « prestigieux » !), on s'intéresse essentiellement à des textes prestigieux (d'où la distinction des genres majeurs et mineurs en littérature), avec dans l'esprit que l'autre est supérieur au connu. Pour Robert Escarpit (1966 : 349), un phénomène littéraire n'a pas forcément le même contenu et la même structure dans deux contextes nationaux ou historiques, même s'ils portent le même nom. Ainsi, le contexte générique peut être le même, mais du contexte français au contexte camerounais, de la décennie 30 à la décennie 80 du XXe siècle, le genre de la nouvelle peut ne pas renvoyer à la même réalité. De même Escarpit pense que l'œuvre importante n'est pas forcément celle que désignent les critères esthétiques (dont on sait d'ailleurs qu'ils varient d'une société à l'autre), mais celle qui a le plus de rayonnement pour le lecteur, celle qui est la plus riche en échanges humains de tous ordres. La littérature comparée doit prendre en compte et rendre cohérentes la dimension « étrangère », son altérité définitionnelle et sa dépendance à la culture.

En tant que méthode d'analyse, on voudrait la voir objective. L'objectivité est une valeur culturelle du scientisme, qui peut enfermer (objectivement, « orienter ») toute lecture dans des normes niant les inconstances des contextes. Le travail du comparatiste respecte des normes : il a une nature hypothético-déductive. L'approche hypothético-déductive, qui part d'une théorie que l'on va expérimenter dans un corpus pour aboutir à sa confirmation ou à son infirmation, va dans le sens de l'herméneutique. Elle est cependant sans rappeler la mise en parallèle de la comparaison littéraire. Même si ses observations sont rarement homogènes, ses méthodes et stratégies relatives, cela ne signifie pas que le comparatisme est une intuition : il est un moyen qui doit pouvoir se justifier dans ses détours par les littératures convoquées, les manipulations faites... L'examen du comparatiste réside dans la recherche, la confrontation d'ensembles de données, d'analogies structurelles ou de rapports systémiques que l'on pourra ensuite expliquer par l'histoire, par des principes de causalité divers. L'objectif est une lecture de *l'inter* et du *supra* (Pageaux, 1994 : 20). Autrement dit, il faut définir les lignes directrices permettant de passer d'un texte à un autre, mais aussi celles qui permettent de lire ces textes comme un ensemble.

La tension positiviste de l'analyse littéraire par le détour comparatiste ne connaît cependant pas l'unanimité. Hans-Robert Jauss prône la subjectivité d'une esthétique de la création. Les faits de comparaison doivent par conséquent relever d'une relativité des méthodes de mise en relation. Robert Escarpit voudrait, dans son ouvrage *Sociologie de la littérature* (1964), voir dans la littérature comparée une lecture ou un ensemble de lectures mettant en exergue le rôle du lecteur, à côté des dimensions « auteur » et « œuvre ». René Étiemble, dans *Comparaison n'est pas raison- La crise de la littérature comparée* (1963), affirme la nécessité de la prise en compte de l'humain et de la culture dans l'analyse.

Daniel-Henri Pageaux (2005) distingue 4 types d'analyses comparatives : la lecture d'un seul texte que l'on interroge à partir du principe d'intertextualité. C'est l'étude des sources : tout texte est un intertexte, ainsi que le posent comme principe Bakhtine, Genette ou encore Barthes. Le critique recherche les influences le plus souvent cachées d'un écrivain. Ces influences peuvent être avouées, l'auteur révélant ses sources d'inspiration. Passons à dessein au quatrième type d'analyse, proposé par Jean Rousset : la comparaison par l'élaboration d'un modèle. Le modèle est constitué d'unités que sont les invariants. Un invariant est une abstraction qui sert à un « dispositif triangulaire minimal » qui détermine donc un triple rapport de réciprocité. La méthode consiste à dégager des textes (sélectionnés au hasard) un certain nombre de traits constants et les constituer en structure cohérente, c'est le modèle. Il faut ensuite organiser un parcours de lecture commandé par les constances décelées sur une série de textes. Le modèle est une sorte de grille de lecture permettant de poser des « questions pertinentes » et d'organiser le développement de l'étude. Le modèle théorique permet d'isoler trois possibilités narratives : l'effet ou la soudaineté de l'effet, l'échange ou la communication d'un message manifeste ou latent, le franchissement ou l'annulation de la distance.

Nous voulons mettre en exergue le deuxième type d'analyse, qui concerne les analyses binaires ou parallèles et le troisième, concernant les analyses plurielles. Notre corpus nous rapproche en effet de ces types d'analyses, qui procèdent de la poétique comparée, c'est-à-dire que ce sont des lectures transversales, transtextuelles ou latérales. La comparaison passe ici par la construction d'ensembles, de sous-ensembles, de séries.

Cela suppose que par une série de glissements contrôlés et de similitudes identifiées et exploitées, un texte puisse en éclairer un autre. La lecture ainsi conçue est une écoute des textes,

la plus détaillée et la plus large à la fois. Elle s'identifie à un jeu de miroirs où se dessinent alternativement les principes organisateurs, les schémas fondateurs, les logiques et les dérives de l'imagination créatrice, les décalages et les surimpressions d'éléments, les motifs secondaires. Lectures à la fois oscillantes et croisées où le spécialiste de telle ou telle littérature peut ne pas reconnaître « son » texte, son auteur. Mais y a-t-il un sens, un texte ? Une lecture critique bien menée est toujours nouvelle. (Daniel-Henri Pageaux, 1984 : 7, cité par Pageaux, 2005)

Quand on parle d'imaginaire et d'identité, on voit immédiatement la perspective imagologique : « Toute littérature qui réfléchit sur les fondements de son identité, même à travers la fiction, véhicule, pour se construire et se dire, les images d'un Autre ou de plusieurs Autres : le spéculatif se change en spéculaire » (Pageaux, 1994 : 73). Il faut se comprendre à travers l'image de l'Autre : mais chez nos écrivains de la « mixité », qui est Moi et qui est Autre ? Nous ne suggérons pas véritablement de lire chez Abéga des influences de Mauriac, encore moins l'inverse : on n'a pas d'hypertexte ou d'hypotexte. Il est question d'une lecture de la réflexion de l'identité et de la différence (d'une culture autre [idéalisée] et d'une culture représentée dans ces écritures), pour voir ce qu'elles ont d'éléments structurants communs (et divergents). Cette lecture des imaginaires nous met au niveau de la construction archétypique, l'archétype entendu selon Stanislas Jasionowicz (dans Chauvin, Siganos et Walter, 2005 : 27) comme, « l'idée d'une tendance innée vers des concepts semblables et pour désigner les constantes du psychisme humain représentant des réactions psychologiquement nécessaires et adéquates à certaines situations typiques ». À ce niveau, le thématologique devient une variante de l'imagologique ou du mythologique.

La critique archétypale, selon Gilbert Durand (1996), se présente comme une tentative de rendre compte d'une « redondance différentielle » des productions de l'imaginaire à travers leur réception plurielle et à travers la pluralité des réceptions. Jasionowicz (ibid. : 32), dans sa synthèse de Jung, précise ainsi que la théorie des archétypes est fondée sur « l'intuition de l'unité fondamentale de l'expérience humaine et centrée sur une recherche des lois gouvernant les systèmes de représentation ». On va alors étudier notre corpus dans sa synchronicité, du concept de Jung (1988 : 43) : « coïncidence temporelle de deux ou plusieurs événements sans lien causal et chargés d'un sens identique ou analogique ». La structure apparaît à travers le groupement des images archétypes, car les archétypes se trouvent dans une « contamination mutuelle ». La synchronicité permet de rapprocher, sinon d'identifier le territoire de l'inconscient collectif avec la notion d'imaginaire. Dans notre lecture d'Abéga et de Mauriac, nous allons par exemple observer des représentations

de l'espace, et examiner, à partir de la trame qui est un conflit de l'identité, et à partir des variations culturelles, les archétypes dans lesquels ces représentations s'inscrivent : « les archétypes se lient à des images très différenciées par les cultures et dans lesquelles plusieurs schèmes viennent s'imbriquer » (Durand, 2002 : 63).

Il convient d'ajouter que les lieux préférentiels de cette littérature comparée vont de la structure générique aux différents thèmes développés, à la poétique, à la culture et au langage. L'entreprise de comparaison, malgré et à cause de sa relativité, nécessite donc une stratégie. Nous imbriquons dans cette étude des imaginaires les trois niveaux de saisie de la littérature comparée de Pageaux (2005) : le champ littéraire ou niveau social, historique et culturel ; le niveau imaginaire, qui est aussi théorique en ce qu'il justifie la caractéristique essentielle de la littérature et de toute la création, sa dimension symbolique ; et enfin le niveau esthétique et formel, celui du système littéraire.

Face à cette approche critique de la littérature à la diversité à la limite chaotique, postulons pour ce corpus tout aussi éclaté d'œuvres venant d'époques et d'espaces différents, un équilibre à trouver entre la lecture des imaginaires, la lecture thématologique et les analyses du langage littéraire. Pageaux (ibid.) affirme que cette synthèse sera « d'autant plus riche et variée qu'il y aura une réflexion non seulement sur les textes regroupés, mais de façon abstraite, théorique, sur des questions plus générales soulevées par le sujet retenu et qui ressortissent à la thématique, au mythe, au genre, à la poétique... ». L'essence de l'acte de comparaison étant une lecture, c'est au lecteur de trouver une cohérence aux textes qu'il rassemble : « l'auteur a abandonné son texte à des contextes sociaux inconnus de lui » (Escarpit, ibid.). Effectivement, Aron Kibédi Varga suggère la socialité de la nouvelle : « une nouvelle n'est jamais autonome, n'en déplaie aux défenseurs de l'autotélisme littéraire, elle est socialement contextualisée par ceux qui sont censés la préférer, par le "message" qu'elle véhicule et par les autres "messages" qui, à l'intérieur d'une société donnée, demandent à être narrativisés » (dans Engel et Guissard dir., 1997 : 12). Alors, bien d'approches subjectivistes (archétypale, thématique, sociologique....) du texte permettront d'associer la pluralité de l'*inter*, pour atteindre le *supra*. Kazaro Tassou (Engel dir., 1995) confirme ainsi que l'exclusivité d'une lecture ne va plus actuellement de soi : dans la nouvelle, l'approche méthodologique peut se faire à partir des textes seuls (d'où la notion de jouissance textuelle), ou par référence à l'histoire du genre et du public des lecteurs.

PLAN

Ce travail, nous l'avons segmenté en trois parties de deux chapitres. La première partie intitulée *“Espaces d'écriture et écritures de l'espace : à la recherche de légitimité”* voudrait présenter les influences culturelles et littéraires qui légitiment la nouvelle d'Abéga et de Mauriac. L'enjeu est, dans le chapitre1, de voir naître des passerelles dans l'entreprise d'écriture, dans cette déconstruction (pour emprunter le terme à Derrida) que constitue l'écriture de la nouvelle. On envisage ainsi les rencontres et les écarts dans l'imagination d'Abéga en rapport avec les littératures camerounaises, et dans celle Mauriac au regard de l'entre-deux-guerres littéraire. Il est important de situer les nouvelles dans leur(s) territoire(s), et de voir comment des fulgurances de ces territoires littéraires, historiques, psychologiques, idéologiques bouillonnants valident ontologiquement l'écriture et une écriture de la nouvelle. Partie du micro pour le macro, nous envisageons que cette écriture a des liens fusionnels avec un champ historique et littéraire plus large, celui de la France et de la francophonie. Le chapitre2 étudie l'espace comme élément symbolique d'une identité dans la nouvelle. Il examine l'espace géographique et temporel comme un cadre d'enfermement et d'asphyxie. Comment se construit ce cadre et comment y évoluer ?

La deuxième partie intitulée « Exister dans l'aléatoire d'une société de transition » montre que les caractéristiques de l'espace social et des personnages se rejoignent dans la déchéance identitaire et dans la permanence de la complaisance et du factice. Dans le chapitre 3, apparaissent des personnages « décentrés », si on les juge avec les normes de notre société, mais qui sont ou qui tendent en/vers la parfaite cohérence avec une logique de perception de leur espace. La nouvelle fonctionne autour de cette dichotomie de perception entre deux personnages ou deux groupes de personnages. L'autre du personnage est probablement la source de son déchirement, mais il représente aussi le meilleur moyen d'expression de la vérité de soi, une vérité de la relativité, du paradoxe, de ses convictions. Le chapitre quatre est l'étude des prises de position sur les problématiques sociales dans les œuvres : Pierre Bourdieu (1992) pense qu'il faut étudier l'ensemble structuré des manifestations des agents sociaux engagés dans le champ littéraire. Nous voyons comment le bouleversement des valeurs entraîne le chaos social. La salvation de cette société textuelle viendra-t-elle de l'idéologie et /ou de la politique ?

La troisième partie insiste sur la forme et est intitulée "une esthétique de conflit". Le chapitre cinq étudie les modes d'appropriation du genre et surtout les valeurs sémantiques qui en découlent. Il observe les torsions faites, les reconstructions d'un genre littéraire pour le mettre au service d'un tempérament, d'une histoire, d'une singularité. Le dernier chapitre analyse le fait de langue dans le corpus, il examine les figures du discours littéraire et s'arrête sur la langue d'écriture, pour mettre en exergue la complexité de l'identité dans l'œuvre, qui est également une complexité de l'auteur.

Partie I

**ESPACES D'ÉCRITURE ET ÉCRITURES DE L'ESPACE : À LA RECHERCHE
DE LÉGITIMITÉ**

Chapitre 1 : TENTATIVES D'INVENTION DE SOI À TRAVERS L'ÉCRITURE DE LA NOUVELLE

« Une réconciliation entre histoire et poétique est possible »
(Daniel-Henri Pageaux, 1994 : 77)

L'écrivain est toujours le produit de son temps, même s'il écrit pour marquer ce temps et inverser le cours de l'histoire. Connaître cette histoire devient un impératif pour comprendre la portée d'une esthétique, d'une posture thématique. Comment et pourquoi des conditions épistémologiques d'une production déterminent-elles la compréhension des « lieux de sens » ?

Il faut nous placer délibérément dans ce que nous appelons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social [...], nous postulerons une fois pour toutes qu'il y a genèse réciproque qui oscille du geste pulsionnel [l'écriture] à l'environnement matériel et social, et vice versa [...]. Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet" au milieu objectif (G. Durand, 1963 : 31).

Partons alors d'observations empiriques du milieu objectif pour remarquer que François Mauriac et Séverin Cécile Abéga ont vécu dans un espace-temps correspondant à un renouvellement de l'histoire. Ils sont à cheval entre deux siècles, le Français a vécu le passage du XIXe au XXe siècle, l'autre est contemporain du Cameroun du milieu du XXe au début du XXIe siècle. Ils devraient être en conséquence porteurs d'une culture historique et témoins ou acteurs de mutations artistiques ou politiques, ils ont la possibilité d'un double regard sur l'univers et d'être doublement regardés.

On peut aussi constater que, chez François Mauriac, la période de productivité des nouvelles est celle de l'entre-deux-guerres, pour quelle(s) influence(s) ? Abéga écrit ses premières nouvelles entre les décennies 1970 et 1980, période de mutations lentes, après plusieurs années de conflits postcoloniaux et de rigidité politique. Il écrira encore des nouvelles après les violentes transitions « démocratiques » vécues au Cameroun dans les années 1990.

On remarque que nos nouvellistes se laissent marquer en silence par l'histoire dans les moments de crise aiguë, et se laissent peu emporter par l'enthousiasme des périodes de

calme apparent : ils ne s'attardent pas sur les remous de surface. L'écriture se veut d'une certaine profondeur, à la confluence de plusieurs mouvements historiques, sociaux, idéologiques et littéraires, une écriture de « territoires » hétérogènes : « Car, dit Mauriac, nous nous sommes servis d'éléments divers : les uns furent imposés par l'hérédité, par l'éducation, par le milieu, mais les autres sont nés du vouloir et du désir »²³. Quels jeux de déterminations entre la période, des thématiques, des modes littéraires, des écrivains et leur appropriation d'un genre donné ?

1.1. De Mauriac à Abéga, écrire dans la pluralité d'une identité et des imaginations

L'identité naît dans le rapport, dans la définition de soi à un évènement extérieur. Selon Jean-Claude Kaufmann (2004 : 99), elle est

Ce par quoi l'individu se perçoit et tente de se construire, contre les assignations diverses qui tendent à le contraindre de jouer des partitions imposées. Elle est une interprétation subjective des données sociales de l'individu, se manifestant par ailleurs souvent sous la forme d'un décalage. L'instrument par lequel un ego reformule le sens de sa vie.

Lorsque l'altérité, c'est-à-dire les données sociales, se présentent de manière chaotique, on est en droit de penser que la perception de cette identité se complexifie, l'individu et son image se trouvant entre de multiples assimilations et détachements, souvent contradictoires. S'impose la nécessité d'une cohérence face au chaos. Plus spécifiquement, si l'expression littéraire de François Mauriac ou de Séverin Cécile Abéga est le miroir d'une identité de chacun, cette identité littéraire est à lire dans l'inscription ou la distance d'avec des champs socio-historiques ou littéraires, et dans la variété des influences du parcours de chacun. Cette relation pose le problème de la hiérarchisation de cette identité : quelle que soit la manière dont est examinée la valeur de la littérature, la question de sa socialité par rapport à son auteur restera de premier ordre. Le champ littéraire d'appartenance détermine l'inspiration et la réception de l'œuvre littéraire, et cette dernière marque ladite société de façon plus ou moins précise.

1.1.1. Ancrage à un terroir et dynamismes

La question de l'auteur a été polémique dans les études littéraires, surtout lorsqu'il fallait promouvoir l'autotélisme en littérature. Or, la théorie littéraire peut-elle réellement se passer des conditions et des présupposés de la création, puisque celles-ci fondent la

²³ Mauriac, TR, p.6

critique ? Connaître l'auteur, c'est connaître les motivations psychologiques, idéologiques, historiques de tel ou tel fait de l'œuvre. Nous envisageons décrire les motivations éclairant un faisceau important d'éléments signifiants des nouvelles. Comment lire Mauriac sans envisager ce lien tissé avec son Bordeaux natal ? Les images entêtantes de la forêt équatoriale peuvent-elles se comprendre si l'on ne suggère pas une lecture de la relation de Sévérin Abéga avec cet espace ? L'un des premiers nœuds de la complexité de l'écriture de ces auteurs est la diversité des empreintes d'enfance et de jeunesse, bien que l'on reconnaisse à ces empreintes de se greffer principalement à un attachement au terroir.

1.1.1.1 Mauriac le Bordelais chrétien et Abéga le Pahouin francophone

Le rapprochement qui se fait généralement entre François Mauriac et Maurice Barrès est l'attachement que l'un et l'autre ont pour la terre ancestrale. Les référents de Mauriac ont un lien avec les paysages des Landes et de la Gironde de son enfance. La nature landaise s'assimile à un mystère : « Mystère des sources, des arbres, des chemins sans issue, de la rumeur du large, du feu qui couve au plus secret de la lande. Mystère d'un monde primitif, souterrain, toujours menacé d'être consumé et sans cesse renaissant... » (Jean-Luc Barré, *ibid.* : 59). Ce mystère des horizons insaisissables incline au rêve et à l'imaginaire. Une relation quasi mystique se noue entre les bois de Saint-Symphorien, les eaux de la Hure, cette nature d'essence divine : les vieux chênes et les pins centenaires du parc de Jouanet sont des « symboles fraternels d'une humanité qui souffre et se cherche entre terre et ciel » (J.-L. Barré, *ibid.* : 62). Les images de la société, les personnages rappellent les différentes couches de la société bordelaise : « François Mauriac n'aura jamais besoin de parcourir le monde pour forger son œuvre romanesque. [...] Il suffira, pour l'accomplir, d'exploiter jusqu'au bout le « magma confus », le vivier inépuisable de secrets, de souvenirs, d'impressions, de sentiments amassés depuis l'enfance au contact de son seul milieu originel » (Jean-Luc Barré, 2009 : 52). En fait, comme le dit Edmond Jaloux (dans Mauriac 1994-a : 11), François Mauriac écrivain n'a jamais perdu le contact « moral » avec ce Bordelais qui demeure sa source constante d'inspiration. Mauriac (1994-a : 100) théorise ceci en affirmant que l'artiste, inconsciemment, puise pour créer, dans ses immenses réserves d'images et de souvenirs que la vie a accumulés en lui. Même lorsque l'espace d'action est l'espace parisien, Mauriac convoque des gens d'un monde superficiel, qui servent surtout à faire valoir ces figures provinciales, creusées en plein relief, solides, rudes,

d'une vérité tenace et puissante : « chacun de nous creuse à l'endroit où il est né, où il a vécu » (Mauriac, 1994-a: 140). Dans une nouvelle comme *Coups de couteau* dont le lieu de la scène est Paris, Louis a connu sa femme dans le Sud-ouest, Andrée l'amante vit à Bordeaux.

Ces paysages du Sud-ouest sont admirables, mais ils peuvent constituer une prison pour des personnages, surtout pour ceux qui sont curieux du monde : Mauriac perçoit instinctivement la torpeur et l'emprise de cet univers clos, « où rien ne nous détourne de nous-mêmes »²⁴ et dont on se sent captif. Cela a une certaine influence sur la construction du personnage mauriacien. « Mais moi, j'étais d'une autre race d'esprit ; je n'avais pas cours à Bordeaux ; tous mes défauts m'y paraissaient irrémédiables ; et ce par quoi je valais échappait au regard » (Mauriac, 1994-b : 11). Le départ est la solution, le départ pour Paris qui représente l'effervescence, les contacts et rencontres d'artistes, d'idées. « Un garçon de mon espèce, dans une ville comme Bordeaux, peut succomber à la solitude et au désespoir » (Mauriac, 1994-b : 15).

Tout ce qui l'a éloigné de sa ville natale à partir de l'adolescence, c'est tout ce qui ferait de lui l'écrivain qu'il est devenu : la conscience d'une appartenance inexorable et le refus de s'y conformer au point d'abdiquer le « sentiment obscur » de sa différence (Jean-Luc Barré, 2009 : 28).

On peut par ailleurs se poser la question de savoir pourquoi Mauriac ne se sent pas poussé, dans ses nouvelles, à la revendication de l'appartenance à la bourgeoisie alors même que son ancrage dans un territoire en a fait un écrivain particulier. Il faut remarquer que nombre d'écrivains de cette époque s'unissaient autour de la critique et même détestation de la bourgeoisie.

Cette tendance à montrer, dans des romans fleuves, les archétypes de la classe bourgeoise dont l'inertie et l'étouffement sont les traits marquants, s'observe chez Georges Duhamel dans sa *Chronique des Pasquier* (1933-1945). En fait Mauriac a très tôt pris conscience d'une opposition catégorique entre la morale bourgeoise et la morale cléricale. Malgré la perte des privilèges de la bourgeoisie depuis 1789, le jeune Mauriac perçoit dans ce milieu un regard hypocrite vis-à-vis de ceux qui ont moins d'argent : selon Barré, Mauriac voit dans le milieu de son adolescence (la bourgeoisie) l'inculture et le pharisaïsme d'une classe « pétrifiée dans ses calculs, ses routines et ses superstitions ». Il présume que l'écrivain épris de justice, de charité trouvait là une cause et un symbole de ses blessures et de ses désillusions, ceci

²⁴ François Mauriac, « Spiritualité des Landes », dans *Revue des jeunes*, 10 mai 1929

expliquant son avidité de s'inventer une voie hors de cet espace. La bourgeoisie serait dès lors assimilable au milieu bordelais de son enfance.

En somme, l'enracinement de François Mauriac dans son enfance se présente comme un paradoxe : comme tous les sujets mauriaciens, il s'y reconnaît une identité mais la renonciation à cette identité est l'indispensable de l'éclosion du talent et de la liberté. La solitude devient le risque encouru dans cette soif de se détacher du destin convenu, des conventions en général. Quand l'espace de son enfance est vu comme une prison dont il faut sortir physiquement, l'inaltérable essence de l'écrivain est la foi. Cet ancrage au territoire de son enfance, on peut également le voir chez Séverin Cécile Abéga, dans sa relation avec la forêt équatoriale camerounaise. Ce lien à la terre natale pose un problème de hiérarchie des influences en rapport avec l'espace géographique de la création : c'est la question de la nation littéraire.

À la recherche de paramètres d'analyse objectivables, l'on adjoint très souvent à la littérature des lieux sociaux cadres de lecture avec lesquels elle entretient des relations logiques : texte littéraire et contexte, environnement littéraire, l'espace littéraire, littérature et nation ou littérature nationale. Il existe toujours une nuance dans la référence de ces mots cadres d'analyse. Toutefois, la nation apparaît comme la référence la plus maîtrisable, portant l'idée de frontières physiques, d'un fini, d'une circonscription naissance objectivable. Qu'est-ce que la nation ?

La notion de nation vient du latin *natio* qui a le sens de construction, d'agrégat. Le terme va désigner un groupe d'individus, puis une communauté tribale. Georg Kremnitz (2001 : 24) rappelle ainsi qu'en 1249, la nation anglaise à la Sorbonne comprenait les étudiants originaires de l'Angleterre et donc que le terme désigne des gens qui ont la même origine géographique. L'origine commune n'est cependant pas le seul critère de référence à la nation : avant la révolution française, l'appartenance à un certain *status politicus* déterminait son appartenance ou non à la nation (Schulze, 1994 : 117). Suzanne Citron (2003) évoque ces deux tendances en les mettant en lien avec le contexte politique : le mot nation désignait « une entité ethnique, culturelle, ensemble de gens se reconnaissant des ancêtres communs, une généalogie commune, marqués par une langue, une religion, des coutumes ». En France, le fait que les nobles et les évêques des États généraux se soient

proclamés nation (d'où "assemblée nationale") viendrait simplement de ce que, dans la royauté, les référents symboliques de la nation étaient le roi, les symboles religieux, l'unité et l'indivisibilité du territoire. Avec la proclamation de la République, un lien plus étroit sera établi entre l'État, la nation et le territoire. Ainsi la nation est géographique et se fonde sur le principe de la souveraineté et de la continuité du territoire. La nation est historique car elle est la construction d'une mémoire : une nation, proclamait Ernest Renan, est donc une grande solidarité, constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore. Elle suppose un passé. Elle est une représentation : « La véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et entreprend de la prouver » (Anne-Marie Thiesse, 1999 : 11). Elle est une identité et donc une culture.

Le problème est que, dans les États neufs, récemment colonisés, les entités territoriales ne correspondent pas toujours à la réalité des nations : certaines nations ethniques se retrouvent à travers plusieurs frontières nationales. Les Pahouins par exemple, groupe ethnique dont est issu Sévérin Cécile Abéga peuplent plusieurs pays : il partage donc plus d'affinités culturelles avec une écrivaine gabonaise telle Justine Mintsa qu'avec un Jean Baptiste Baskouda, écrivain camerounais issu d'une autre aire culturelle. Par ailleurs, si la nation est associée à l'idée d'un peuple, certains de ces États peuvent ressembler à une juxtaposition de peuples différents, l'identité ethnique prévalant sur celle de la nation. Le Cameroun par exemple est-il une nation ?

Ce que l'on appelle aujourd'hui Cameroun est une partie des territoires de l'empire colonial allemand. Il s'agit de peuples différents qui ont été sous le protectorat, ou plus réellement sous le joug de l'Allemagne, et le souvenir de cette histoire commune est le point de départ de la construction d'un État-Nation. Ces peuples ont par la suite subi la quasi colonisation française et anglaise après la Grande Guerre d'abord sous la forme de territoires sous-mandat, puis de territoires sous-tutelle. À l'indépendance, le Cameroun est un chaos culturel avec presque 270 langues locales et ethnies, des frontières qui, comme dans toute l'Afrique, ont séparé des peuples, des communautés culturelles (dans le sens de la culture traditionnelle et historique). Le continuum Beti-Fang-Bulu s'est par exemple retrouvé au Gabon, en Guinée équatoriale espagnole, au Congo, le continuum Gbaya se trouve partagé entre la Centrafrique et le Cameroun, les peuples se retrouvent de part en part du Cameroun,

du Nigéria, de l'Afrique de l'ouest, et les historiens recensent une kyrielle d'autres cas similaires. En d'autres termes, on ne saurait dire que ce Cameroun est une nation, mais une « nation en devenir », expression politique consacrée. Aujourd'hui, les politiques ont pour matrice déclarée la construction nationale, le temps passé ensemble a nécessairement créé une histoire et des représentations communes aux Camerounais. Il serait fallacieux de penser que le « devenir » national de départ soit dans l'actualité un fait, tant que l'ethnicité a une transcendance sur le sentiment national. Quelle incidence sur la littérature ?

Le point de vue sur la question de la nationalité littéraire montre assez souvent un a priori négatif par rapport à une unité continentale recherchée. Pour caricaturer, disons qu'elle éloigne du nationalisme « continental » qui à la mode actuellement, notamment en Europe. En Afrique où l'idée du panafricanisme a séduit bien d'intellectuels et d'utopistes, la perspective nationale exclusive d'une littérature continentale ou même raciale signifiait la validation de la réussite de l'œuvre de division du colon. Marcelin Vounda Etoa (2004) met cette question au centre de son introduction (intitulée « *Nationalités littéraires* ») dans un ouvrage collectif sur la littérature camerounaise : « Toute revendication nationaliste ne consacre-t-elle pas le triomphe du colonialisme ? ». Toutefois, note Patrick Corcoran (2007 : 75), la diversité est inhérente au contexte africain et se reflètera dans la littérature :

Such diversity in climate, landscape, population and traditions argues against any attempt to present the region as a single unit when considering its literature. Even when approached as individual countries each with a supposedly 'national' literature, the question of diversity remains problematic. (...) So in many cases the notion of nationhood began as an aspirational label rather than as an accurate description of any underlying political unity.

Bernard Mouralis (dans *Notre Librairie*, 1986 : 51) pense que le phénomène des littératures nationales africaines constitue un premier degré du processus de l'analyse littéraire : « Le recours à la catégorie de la nation permet ainsi de regrouper des éléments jusqu'alors hétérogènes et de leur conférer des significations nouvelles liées justement à leur insertion dans l'ensemble national ». La nation serait structurante de la pratique littéraire, ce qui rejoint la définition que Priscilla P. Ferguson (1991 : 24) donne de la nation littéraire en France : « un complexe d'idéaux et de pratiques, de comportements et de certitudes, de codes et de discours caractérisant l'activité littéraire en France ». Pour David Simo (2001), il s'agit d'une co-construction : « La littérature n'est pas seulement liée à la nation en ce que cette dernière lui fournit un cadre organisationnel dans lequel elle se développe et s'épanouit, la littérature est même considérée comme ayant contribué grandement à

l'émergence de la nation ». Autrement dit, la nation, tout comme la littérature intègre un ensemble d'objets hétérogènes, parfois antagonistes dont le rapprochement, le regroupement dans la recherche d'un équilibre peut être un début de construction de sens. Le travail du littéraire donne une réalité à la nation, même si ce n'est pas son objet intrinsèque.

En réalité, Daniel Maximin, dans un débat en 1985 sur le thème « *Écritures ethniques, écritures nationales ou écriture tout court* », déclarait :

parler de littérature antillaise, de littérature africaine, ou de littérature russe, ne signifie pas dire que ce sont des gens qui ont essayé d'écrire ensemble, mais veut dire simplement qu'à un moment donné, ils ont eu certains projets qui dépassaient leur propre écriture et qu'ils ont pu se rencontrer au niveau de la littérature, sans l'avoir décidé au départ. (cité par Notre librairie, n° 84, 1986 : 6)

Il indiquait ainsi qu'une littérature nationale était un concept et pas une institution : le départ d'une écriture n'est pas une conscience nationale mais que la transcendance de la nation sur l'homme en fait une évidence en aval, à la réception. La tendance par conséquent est de lire une œuvre avec les fourches caudines d'une donnée politique et géographique alors que la référence vraie, celle de l'histoire de l'écrivain est celle de son peuple. Si nous entérinons le postulat qu'au Cameroun, il n'y a encore que des peuples, de la précellence du sentiment d'appartenance ethnique sur celui de l'appartenance nationale (de l'État-Nation), on pourrait parler de la littérature d'un peuple²⁵ plutôt que de la littérature nationale.

Éloïse A. Briere (1993 : 10), analysant le roman camerounais, semble avoir perçu la difficulté de parler d'une littérature nationale, et elle propose une hiérarchisation intéressante : on parlerait d'un macro-ethnos camerounais et d'un micro-ethnos sud-camerounais par exemple. Certains parlent de littératures régionales pour ces micro-ethnos, les rattachant à une réalité géographique caractéristique de la région : littérature du sahel, littérature du (fleuve) Congo... Quant au sud camerounais, on pourrait également parler de littérature de la forêt, identité géographique majeure de la région désignée. Mais la forêt équatoriale africaine est très grande et diversement peuplée, par conséquent l'on ne saurait sans hérésie considérer ses habitants comme appartenant à un seul peuple.

²⁵ Les modèles culturels pahouins, on les retrouverait également dans les règles de mariage, dans la gestion des conflits...

L'un des micro-ethnos du sud-camerounais, celui auquel appartient Sévérin Cécile Abéga, est le groupe Beti-Fang-Bulu. Ce groupe a une histoire commune et surtout un imaginaire, une culture artistique commune. Dans *L'Esthétique romanesque de Mongo Beti* (1985 :12), Jacques Fame Ndongo rappelle que Pierre Alexandre et Jacques Binet²⁶ désignaient comme Pahouins, le groupe ethnique constitué des Béti, Bulu, et Fang. Un groupe parlant des dialectes, des langues de même nom, des langues apparentées, un groupe situé entre les fleuves Sanaga (Cameroun) et Ogoué (Gabon). Pour Fame Ndongo (ibid. : 370) l'œuvre de Mongo Beti est largement « générée par la *pahouinité* originelle ». Cette pahouinité peut également se lire chez Ferdinand Oyono, Guillaume Oyono Mbia ou René Philombe, elle réside dans le substrat de certains mythes fondateurs. Les images signifiantes qui témoignent de cet ancrage à la tradition, nous les empruntons à Brière (ibid. : 35), elles sont dans le lien à la nature (arbres, eau), on peut ajouter la récurrence des animaux dans ce champ symbolique. L'écriture d'Abéga est-elle une écriture pahouine ?

Certaines nouvelles d'Abéga, comme *Dans La forêt, Mots d'enfant, Un étranger de passage, LFBW, Le candidat* ou *Le vote* se déroulent bien dans la forêt équatoriale. Ainsi la forêt fournit l'essentiel de ses ressources à l'homme : le bois de chauffe, les éléments de construction des habitations et des ponts, certaines ressources alimentaires. Cet écosystème, dans lequel le villageois abégien évolue, donne l'impression d'isoler de tout, surtout du savoir : « Même une boussole, il en était sûr, aurait perdu le nord en cherchant à s'orienter là-dedans », mais dans LFBW, le narrateur montre que la dissémination des habitations dans la forêt n'isole pas les habitants les uns des autres, il le confirme d'ailleurs dans *Dans la forêt* : « il n'y avait que les villageois pour retrouver infailliblement les sentiers, cordons ombilicaux qui les reliaient au reste du monde »²⁷. En réalité, la sensation d'isolement des habitants de la forêt est un point de vue exogène, du moins le narrateur de *Jean sans nom* l'affirme : « J'y étais moins seul qu'au milieu de mes camarades de classe »²⁸, tout est une question d'initiation, car le père du narrateur arrive à se faufiler dans la forêt dès lors qu'il veut éviter ses co-villageois.

L'eau est un autre symbole de la pahouinité. Le fleuve Ngala, dans *Le candidat* est le lieu de rencontre des peuples de cette région, et donc le témoin de leurs conflits et de leurs

²⁶ Pierre Alexandre et Jacques Binet, 1958, **Le Groupe dit Pahouin**, Paris, PUF.

²⁷ Abéga, LB, p.44

²⁸ Abéga, LFBW, p.97

discours secrets. L'eau, c'est aussi le bonheur par la pluie : « chaque fois qu'il pleuvait, Ahanda était aux anges. Il souhaitait alors avoir les narines grandes comme des cavernes, assez larges pour respirer au maximum ces senteurs [celles de la forêt] »²⁹. Il est à remarquer toutefois que les milieux et objets sylvestres et aquatiques ont perdu, dans les nouvelles de Sévérin Abéga leur importance culturelle mais ces éléments ont gardé, malgré la modernité, une valeur sémiotique dans le système social et culturel des populations pahouines de l'actualité des œuvres.

Les animaux, dont la valeur symbolique transparait dans les proverbes et fables fournissent à l'homme des références de la vérité des situations, de l'expérience de la vie. Pour que l'individu soit en harmonie avec la nature, il se doit de comprendre le fonctionnement du système animal.

Éloïse Brière (ibid. : 110) ajoute à ces hiérophanies le personnage-clé de l'orphelin comme central dans la tradition pahouine : « vu sa grande extension dans la littérature orale bété, l'orphelin constitue un personnage-type autour duquel s'établit tout un réseau d'associations propres au monde pahouin ». La réflexion sur la condition humaine des Pahouins qu'en tire Brière (ibid. : 111), c'est que « l'homme est condamné à errer sur terre en proie à son inquiétude généalogique » : cette philosophie éclaire l'irréversible destin de Mbah, le jeune orphelin de *Le savon* : lutter contre ce destin, telle semble se définir la grandeur de l'homme.

Les rencontres, les rassemblements des hommes renvoient encore à cet imaginaire de la forêt, où le groupe précède l'individu. L'être humain est un être essentiellement communautaire. Dans l'univers villageois, aucun événement, heureux ou malheureux, ne se déroule dans l'intimité familiale : la communauté doit être au courant de tout, on partage tout avec elle. On comprend alors pourquoi, lorsque Tchakarias reçoit le ngomna chez lui, son « frère » est inquiet de ce qu'il n'ait pas encore partagé les bénéfices de cette assiduité avec le village. On verra que le travestissement de cette tradition, sera la corruption.

Chez les autres écrivains pahouins aussi (Guillaume Oyono Mbia, Ferdinand Oyono ou Mongo Beti), l'espace dans lequel se déroule l'histoire est la forêt équatoriale. On est encore dans les premiers contacts entre l'univers pahouin traditionnel et la civilisation occidentale.

²⁹ Abéga, LB, p.93

Les lieux isolés de cette forêt parlent à ces écrivains qui vivent (et quelqu'un parlait d'*un rendu émique*) ce rapport particulier de l'homme à son espace naturel, cette philosophie particulière de la vie. Mais la littérature aujourd'hui observe le phénomène d'urbanisation, et d'occidentalisation, qui ont fortement modifié les modes de vie en forêt. La nouvelle d'Abéga rentre aussi dans le paradigme des œuvres de pahouins de la rencontre des mondes tels Bernard Nanga montrant la superficialité du modernisme urbain. Tous ces écrivains francophones font le constat de bouleversements de la réalité sociale et morale de leur milieu originel. Néanmoins, que l'espace soit imaginaire ou « réel », le lecteur camerounais retrouve assez facilement les éléments du contexte : les problématiques de la colonisation, de l'école et du modernisme, des nouveaux fléaux sociaux (corruption, dépravation des mœurs...) sont courants dans la société et dans la littérature camerounaise. L'esthétique d'Abéga, sur le plan symbolique est donc un compromis entre la pahouinité traditionnelle de l'écrivain et la modernité de son temps.

En dernière analyse, on ne peut contester l'influence des racines bordelaises et bourgeoises de Mauriac dans son écriture. Celle-ci est pensée par certains comme une forme de transfiguration de ces origines. Les œuvres de Sévérin Abéga seraient alors un moyen de transfiguration de l'espace de son enfance.

1.1.1.2. Dynamismes d'écritures et d'espaces d'écriture

L'identité territoriale construit une réalité littéraire, seulement elle est, comme l'Histoire et la culture, essentiellement évolutive. On peut ainsi remarquer l'importance de deux facteurs d'édulcoration ou de « métissage » de l'environnement culturel originel de l'auctorialité : une certaine langue française pour Abéga, une certaine chrétienté pour Mauriac. Le Je devient une rencontre du Moi originel avec l'Autre.

Ainsi, même si l'on voit encore des éléments de la pahouinité chez Abéga, il reste qu'il ne s'agit plus d'une pahouinité originelle, ne serait-ce que parce qu'une autre langue doit manifester cette culture. La langue est en effet l'un des points sur lesquels les tensions sur la question des nationalités littéraires restent vives. Daniel-Henri Pageaux (dans *Notre Librairie*, 1986 : 81) pose les pieds dans le plat, même si le regard idéologique³⁰ qu'il a sur le débat est

³⁰ Il rappelle insidieusement le passé anticapitaliste et internationaliste de Ngugi Wa Thiong'o, avant d'émettre des réserves sur sa position dans le débat.

contestable : « La problématique de la 'littérature nationale' est passée et passe encore, aussi bien dans l'ensemble francophone qu'anglophone, par la question, épineuse, complexe, de la langue adoptée par l'écrivain ».

Pour nombre de critiques de la littérature africaine, une littérature nationale est une littérature écrite dans une langue nationale. Comment transmettre son être, sa sensibilité, sa spiritualité dans une langue étrangère ? Ngugi Wa Thiongo prend le cas du Kenya pour contester cette littérature nationale extravertie :

Ce qui a été produit jusqu'ici par les écrivains kenyans en anglais n'est pas du tout de la littérature africaine. C'est de la littérature afro-saxonne qui fait partie de l'ensemble littéraire produit par les écrivains africains de langues étrangères comme le français, le portugais, l'Italie, l'espagnol et que l'on devrait nommer, avec plus d'exactitude, la littérature afro-européenne. La littérature kenyane ne peut tirer sa force et sa sève que de l'utilisation des riches traditions nationales issues de la culture et de l'histoire véhiculées par les langues de toutes les nationalités kenyanes (Ngugi Wa Thiongo, 1981 : 59, cité dans Notre Librairie, 1986 :14).

Jean-Pierre Makouta Mboukou (1977 : 130) est davantage tranché quand il dit que « Les écrivains africains de langue française sont aliénés », car une langue « n'est faite que pour exprimer une seule et même culture, lorsqu'une langue se mêle de rendre compte d'une culture étrangère, elle devient forcément impropre à cet usage ». On n'est pas là devant un vieux débat, puisque, récemment encore Charly Gabriel Mbock (dans Vounda Etoa, dir. 2004 : 183) montrait son pessimisme quant à voir émerger une véritable littérature camerounaise, tant que celle qui était qualifiée comme telle s'exprimait dans une langue autre que celles du Cameroun. Il préfère quant à lui qualifier cette littérature de « littérature au Cameroun ». Comment en est-on arrivé là ?

Le choix des langues étrangères dans les littératures africaines peut s'expliquer par le fait, premièrement, que la littérature écrite naît véritablement sous la colonisation et que les écrivains pionniers sont les premiers lettrés de l'école coloniale. L'écriture devenait une forme de restitution des enseignements acquis. Par la suite, l'alphabétisation, notamment au Cameroun, s'est faite exclusivement dans la langue du colon. On a par conséquent eu un manque de courage politique de l'élite politique, qui a d'ailleurs institué les langues de la colonisation en langues officielles, différentes des langues nationales ou langues ethniques. La littérature en français au Cameroun serait donc une littérature officielle : elle serait institutionnelle et n'émanerait pas de ce souffle culturel du peuple. Cela est rapidement contestable, vu que des écrivains comme Mongo Beti se sont longtemps opposés aux

institutions coloniales et à leurs succédanés des années postindépendances. Le refus d'accorder aux œuvres en langues étrangères le statut d'œuvres de la littérature nationale ne peut que se fonder sur le public et son imaginaire.

Plus spécifiquement, pour qui écrit Abéga ? Pour les Pahouins, pour les Camerounais, pour les Africains ou pour les Francophones ? Selon Pabé Mongo (2005 : 49), « Les Africains n'étant pas le plus souvent les destinataires du message, mais plutôt les Européens, les écrivains ont donc plutôt mis une très grande application à maîtriser le français ». Ngugi Wa Thiongo (ibid. : 60-61) en est persuadé, on ne peut parler aux Africains qu'en leurs langues sinon l'écrivain africain a accepté la domination, l'esclavage littéraire, la perte de soi. En tant que héraut d'un peuple qui a soif de lumières, il se doit d'aller vers lui, lui parler la langue qu'il comprend. En somme, suivant cette approche la littérature de Sévérin Abéga ne se destine pas aux Africains. Même si le contraire était l'intention, et donc même s'il le voulait, il resterait un problème d'hétérogénéité linguistique des peuples d'Afrique que l'écrivain se doit de résoudre : dans laquelle des nombreuses langues africaines aurait-il parlé aux peuples de ce continent ?

Birago Diop (1985 : 68) propose ce qui peut paraître une solution : « S'il existe une littérature africaine (ou négro-africaine) et des littératures nationales en Afrique, elles doivent être écrites sans doute en swahili ». En fait, il répond à l'écueil toujours souligné du choix d'une lingua franca africaine dans la mosaïque linguistique de l'Afrique noire. Le swahili, parce qu'il a l'avantage d'être transnational, d'être écrit et codifié peut être la langue dans laquelle les Africains se reconnaîtraient. Rien ne le garantit cependant, le sentiment de parler une langue étrangère (également imposée) resterait et le rejet pourrait d'ailleurs s'amplifier.

L'autre solution face au constat de la valeur des langues européennes dans les échanges en Afrique est le bilinguisme, c'est-à-dire la cohabitation des langues européennes et des langues africaines. Pour Pius Ngandu Nkashama (1984 : 28), c'est un principe culturel : la littérature est un support culturel, et en Afrique aujourd'hui, coexistent deux cultures, une culture traditionnelle généralement portée par les langues africaines et une culture moderne, portée par les langues européennes. Abiola Irele (1981 :58) le soutient : « utiliser la langue européenne n'est pas un choix délibéré, mais une nécessité ». L'écrivain doit rester

réaliste et pas idéaliste sur la question de la langue. Dans la langue littéraire serait un mixage linguistique, un fait d'appropriation. Que ce soit chez Mongo Beti ou chez Patrice Nganang, on évite le plus possible une rupture d'avec l'expression réelle du français :

Dans nos romans, le français normé acquis à l'école se voit par conséquent inondé de la syntaxe et du lexique de nos langues. C'est ce parler nouveau, conglomérat de ces multiples formes, qui aboutit au français véhiculaire que comprend aisément tout le monde sans l'avoir jamais appris nulle part et qui, peu à peu, devient la référence. (Louis Martin Onguene Essono, dans Vounda Etoa dir., *ibid.* :200)

Autrement dit, la langue française n'est pas réhivitoire à l'expression culturelle de l'Afrique, son appropriation peut en faire une autre manière de signifier sa culture, son être. Elle peut n'être pas un renoncement à soi mais une ouverture de soi à des choix nouveaux, à des signes nouveaux. Tel est certainement le choix linguistique opéré par Abéga dans ses nouvelles littéraires.

La possibilité d'une littérature camerounaise en français admise, on admet la camerounité du public ciblé par la langue comme principe, et *mutatis mutandis*, on est fondé de croire qu'une littérature commune camerounaise renvoie à un imaginaire commun camerounais. Ainsi, sur la question polémique de la nationalité des nouvelles littéraires d'Abéga, question courante qui a déstabilisé encore récemment une anthologie de la littérature camerounaise financée par la coopération française (d'où le début de la polémique !), des nouvelles d'un écrivain Camerounais, dont les références internes spatiales ou historiques relèvent de la réalité camerounaise, sont camerounaises, en supposant qu'il est important de donner une étiquette étatique à une œuvre littéraire.

En bref, les facteurs du dynamisme interne de l'identité littéraire d'Abéga mettent ensemble sa pahouinité, sa camerounité et sa francophonie. La structure de l'identité incidente dans l'œuvre du bordelais est moins pertinente dans le contact d'éléments de nationalités culturelles, elle l'est plus dans le contact entre une culture traditionnelle (bordelaise, bourgeoise, catholique) et une culture livresque, philosophique et moderne. Les deux semblent se remettre en cause et donc s'exclure. Comment se transfigure cette richesse culturelle ?

L'inspiration de Mauriac aura donc deux sources, celle de la terre et celle de Dieu. Dans ses nouvelles, on a une fracture entre la nature (l'éducation religieuse et les valeurs profondes de la chrétienté, soit le « bien » et la « pureté ») et la culture philosophique de ses

nombreuses lectures. Les nouvelles *Les démons de la connaissance* et *Conte de Noël* montrent par exemple les conséquences de la corruption de ces valeurs sur des personnages ayant la Foi. La dégradation des personnages, ce quasi triomphe du mal dans l'écriture mauriacienne prend sens en rapport avec le fait religieux : il rappelle au lecteur que l'héroïsme, la perfection ne sont de cette terre qu'en Dieu. Les valeurs ne sont pas dans le regard de l'autre, encore moins dans le regard de la société. On doit comprendre que la souffrance est le fait de l'ignorance et de la médiocrité de l'homme, et que le savoir suprême est en Dieu. L'explication de l'omniprésence du fait religieux dans l'analyse vient principalement de la revendication d'une spécificité de l'inspiration de la littérature (de) chrétien(ne) : « Dans l'acte de se créer, ou plutôt de s'harmoniser soi-même, l'opposition entre chrétiens et non-croyants ne porte donc pas sur le pouvoir d'utiliser ce qui est donné, mais sur la présence ou l'absence d'un modèle »³¹. Les deux valeurs avec lesquelles on est sensé lire les œuvres de chrétien sont l'expérience du *Bien* et celle du *Mal*, dans l'ailleurs idéalisé et dans l'ici.

Les raisons pour lesquelles Mauriac ne veut pas détacher la création littéraire de sa vie chrétienne sont rappelées dans *Dieu et Mammon* (1929) : « J'y suis né ; je n'y peux rien ; cette religion m'a été imposée dès ma naissance ». Cela peut sonner faux pour un écrivain s'affranchissant des carcans de son éducation pour trouver son authenticité, mais il faut comprendre, que pour Mauriac, la foi est la matrice de la vie : elle donne sens au conflit éternel de la vie intérieure entre le désir et le devoir.

Certains lisent cet ancrage chrétien en rapport avec la perte précoce de son père et le besoin d'une figure tutélaire. L'écrivain ne le nie pas, mais reste prudent quant à interpréter son lien à Dieu immédiatement par l'histoire de sa famille. Il est constant que son éducation religieuse s'est faite d'abord par les deux figures matriarcales, sa mère et sa grand-mère Irma Coiffard. Parlant de la piété anxieuse et obsessionnelle de Claire Mauriac, Jean-Luc Barré (ibid. : 48) dit :

Tous les soirs à la même heure, ses enfants regroupés autour d'elle, Claire Mauriac s'agenouille et récite, le visage enfoui dans ses mains, la prière alors en usage dans le diocèse de Bordeaux : « Prosternée devant Vous, ô mon Dieu, je Vous rends grâce de ce que vous m'avez donné un cœur capable de Vous connaître et de vous aimer.

³¹ Mauriac, TR, p.7

Il insiste sur la dévotion, sur le don de soi dont se rend capable la mère, et dont la religion est la partie visible : « la foi – une foi irréductible, intransigeante – est désormais l’ultime refuge de celle qui a renoncé à toute existence personnelle pour se vouer à la seule éducation de ses enfants, s’immoler dans cette tâche au point de ne plus quitter pendant près d’une dizaine d’années ses vêtements de deuil » (ibid.). Dans *Conte de Noël*, on a des éléments évocateurs de cette relation avec sa mère et de l’inextricable jonction de l’image de la mère avec celle de Dieu : « Bien sûr, c’était maman qui, après s’être attardée autour de la cheminée, s’approchait de mon lit. Mais Lui vivait en elle : je ne les séparais pas l’un de l’autre : ce souffle dans mes cheveux venait d’une poitrine où Dieu reposait encore »³².

La religion, ce n’est pas seulement un sentiment, c’est une éducation. Cette éducation sera livresque. En effet, au nom de cette éducation religieuse, la mère de François Mauriac l’entraîne vers des lectures préconisées par *L’œuvre des livres* de l’abbé Bethléem. En principe, l’éducation qu’il recevra ensuite à l’école des marianistes de l’institution Sainte-Marie de la rue du Mirail et au collège Grand-Lebrun devra suivre les principes de la religion que lui enseigne sa mère. De plus, Mauriac est fortement marqué par les livres qui vont jalonner son parcours scolaire : des romans recommandés chrétiens comme ceux d’Alexandre Guiraud, nationalistes comme ceux d’Alexandre Lamothé ou ceux, plus instructifs de Jules Verne, Hector Malot, Paul Féval ou Zénaïde Fleuriot.

Néanmoins, hors de l’école et avec la complicité de ses frères, le jeune bordelais, écrivain balbutiant, va troubler sa sensibilité catholique par des lectures « subversives » d’Anatole France, de Victor Hugo, d’Alfred de Musset ou de Lamartine, il est un grand lecteur de Balzac, d’André Gide. Il en est ainsi de sa fréquentation des œuvres d’Anatole France : Anatole France, c’est *Le Jardin d’Épicure* (1894) ou l’art de vivre par l’épanouissement des plaisirs de l’esprit et du corps. France se tourne vers une morale naturelle, vers les jouissances terrestres, proclame sa foi dans la raison et dans la science et, en conséquence, il s’oppose aux dogmes de la religion. Ces lectures, faites pour satisfaire les « démons de la connaissance », constituent donc pour l’écrivain à la fois un enrichissement et un égarement. De toute façon, elles participent à renforcer des convictions et à construire un style.

³² Mauriac, PL, p.272

La chrétienté chez Mauriac se veut par conséquent une force, pas une faiblesse. Elle ne sert pas une idéologie, elle ne sert pas un ordre mais « cette part de vérité humaine qu'il sait être à portée de sa main » (Mauriac, 1994-b : 38), elle aspire à un cheminement spirituel plus libre, plus authentique, car l'auteur l'a éprouvée. Jean-Luc Barré (2009 : 53) révèle que : « Le plus passionnant des jeux, pour le jeune François, est d'abord celui qui consiste à s'observer soi-même, à tirer parti du « perpétuel examen des consciences » imposé par son éducation catholique pour s'analyser sans relâche, débusquer ses « plus secrètes intentions ». L'identité chrétienne est donc une vérité transcendante qui redonne un certain orgueil à l'être, elle doit être consciente d'elle-même. L'homme est soumis à la souffrance parce qu'aveuglé par l'ordre social, par des principes dits « universels », sans jamais regarder loin dans la foi. Mauriac déclare alors sa profession de foi, comme en fin de processus d'adhésion : « je fis d'abord l'inventaire de mes ressources. Et d'abord quoi qu'il arrivât, ne pas lâcher la main de Dieu » (Mauriac, *ibid.* : 40), car Dieu était partout, dans toute aventure humaine. On peut dire que son catholicisme si particulier rejetant les *modus operandi* du système catholique et son intérêt avoué pour l'humain l'amènent à s'intéresser aux âmes en trouble, aux damnés de la passion, à « ceux qui semblent voués au mal », peut-être étaient-ils élus avant les autres, l'espoir qu'ils gardent malgré la profondeur de leur chute donne la mesure de leur vocation (*Anges noirs*, 1936).

En somme, Abéga et Mauriac, au niveau de l'imagination, recherchent dans la pluralité de leurs cultures, de l'antagonisme entre ce qui semble être leur « nature » (culture africaine traditionnelle ; culture chrétienne et bourgeoise), et leur « culture » (formation scolaire et livresque), la forme spécifique de leur écriture.

1.1.2. Multiples facettes de l'inscription de la nouvelle dans la diversité de l'histoire littéraire

Les deux écrivains, avides de culture, et surtout de culture littéraire, auront un rapport de défiance ou d'intégration des faits littéraires constitutifs de leur espace. Cette posture vis-à-vis de l'histoire littéraire se veut significative dans l'écriture de la nouvelle.

1.1.2.1. Face aux crises identitaires de la littérature et de la société

Aron Kibédi Varga annonce, en 1982, que « le roman est un antiroman », pour montrer l'affranchissement permanent du roman des formes dont chaque époque, chaque génération est héritière. Pour Ugo Dionne et Francis Gingras (2006 : 5), la conséquence induite en est que « le genre manifesterait son plein potentiel de liberté dans un mouvement à la fois destructeur et régénérateur, faisant table rase du passé romanesque pour mieux refonder un roman toujours renouvelé ». En ce XXe siècle de crises et de tensions multiples, l'affirmation de Varga a toute sa pertinence quant à un autre genre du récit, la nouvelle.

Rappelons que le surréalisme, dans son entreprise de renouvellement des formes artistiques et littéraires, a privilégié la poésie (le théâtre et le pamphlet aussi), et a banni la tradition romanesque de ce début de siècle pour la dimension mimétique et réaliste du genre (selon Breton, les descriptions romanesques tournent au « catalogue »). Avec **Nadja** (1928), Breton voudrait inventer par exemple un nouveau tissu narratif fondé sur la « vérité ». Beckett appelle au refus de l'histoire, il réalisera donc plus tard une anti-nouvelle, **Nouvelles et textes pour rien** (1958). Si les poètes mettent en avant la révolution esthétique pour symboliser une révolution sociale, les genres du récit se renouvellent également, sous cette influence dada et du surréalisme.

Les fresques exploratrices d'un univers social, la description d'une histoire contemporaine à partir d'un matériau stable (la récurrence des personnages identiques qui assurent la cohérence et l'unité des œuvres) et de cycles répétitifs, héritages balzaciens sont lentement abandonnées au profit d'une écriture comme saisie sur le vif, d'un réalisme brut. L'abolition des frontières entre narration, analyse et poésie permet plus de liberté : la recherche de la « vérité » n'est ni celle de la réalité donnée, ni celle de l'œuvre achevée, mais plutôt la quête de l'équilibre des deux, équilibre que l'on retrouve dans la construction active du sens de l'œuvre par le lecteur. C'est le temps du récit psychologique. On peut revenir sur des facteurs de son intérêt pour Mauriac.

La crise de 1929 est une crise sociale et économique mais bien avant, la Grande Guerre et les déflagrations de la question de la religion et de l'État (comme la fameuse affaire Dreyfus) ont montré la fragilité de l'être humain. L'une des grandes tendances de la période concernera l'exploration de l'âme humaine, car on vit une véritable crise de l'homme. En

travaillant à se donner un style particulier à travers les différents cycles et voies de la mémoire structurant son œuvre, Marcel Proust a eu une influence notoire sur la littérature et le roman du XXe siècle, et sur l'écriture de Mauriac. Déjà au sujet de sa réflexion théorique sur la littérature, il pose une dichotomie entre le moi de l'écrivain et celui de l'homme du monde : Proust refuse l'explication de sa méditation intérieure par des références à sa vie. Même si on ne veut pas biaiser le regard sur l'écriture proustienne par des *a priori* biographiques, la rencontre sociale entre l'écrivain et l'homme, évidente dans les paysages et la nature de la campagne, les personnages présentés, les drames familiaux... nie la dichotomie voulue par Proust (en réaction à Sainte-Beuve) et symbolise l'osmose des deux entités, le lien constant entre l'œuvre et l'auteur (George Painter, 1966). D'ailleurs, dans la théorie esthétique de Proust, l'art plonge sa vie dans la vie sociale, et on peut affirmer que le romancier écrit l'histoire d'une époque, mais aussi l'histoire d'une conscience.

La solution face à l'oppression de l'ordre social et de ses codes est l'écriture : écrire, c'est s'opposer. L'écrivain ne peut atteindre la vraie vie qu'en en dévoilant l'essence et pas en l'imitant. Il oppose ainsi un monde imaginaire, un monde réel et un monde recréé par l'écriture. On a comme un parcours initiatique pour devenir un créateur. Un vrai créateur est d'abord un imitateur, jusqu'au moment où il va conquérir un style personnel. Ce style particulier constitue l'autre force de Proust : on reconnaît chez lui des influences du classicisme par l'analyse des passions et leur destruction lente de l'homme, on perçoit du Balzac dans la description des personnages, un certain symbolisme dans l'allégorisation des espaces et des situations. Les influences sont nombreuses, mais Proust a une sensibilité qui donne force et cohérence à ses œuvres. Proust se comporte comme un entomologiste (devant ses insectes), à observer de l'intérieur l'homme et sa société, sans appariement car selon lui, nous sommes le monde, il est en nous, à la recherche d'une vérité cachée. On a ainsi un constant glissement de la conscience entre deux mondes, celui de l'imagination (par le sommeil et la mémoire) et le monde présent. Ce glissement fait substance à une vision de l'art, qui est la recherche de la « vraie vie ».

A la recherche du temps perdu (1913-1927) présente un univers d'apparences, une architecture ayant ses lois propres. Il observe comment, même dans le milieu bourgeois, l'amour se construit comme un enfermement de soi et le déni de la possibilité d'une autre réalité que celle de l'être aimé. L'écrivain donne de la substance à une société et à des

personnages bourgeois, que l'on disait factices, superficiels. Le personnage pris dans le tourbillon de la stabilité et de l'instabilité de son être sera ressuscité par « l'édifice immense du souvenir », une mémoire involontaire mais disponible. La conséquence de ces réminiscences est une ambivalente situation du personnage proustien, maître de son univers intérieur (son passé) et complètement désemparé par le cours des événements extérieurs (la réalité du présent). En résumé, l'importance de la survenance de la vie intérieure chez Proust a marqué l'écriture romanesque, surtout dans cet entre-deux-guerres.

Mauriac est souvent présenté en opposition de phase avec André Gide, l'autre « contemporain capital ». André Gide, comme Mauriac est issu d'une famille bourgeoise traditionnaliste. Le gidisme, c'est un certain dilettantisme et libertinage, un ton immoral et désabusé : il s'affranchit de l'hypocrisie puritaine, des conformismes et livre une écriture délivrée des systèmes dominants en vigueur. Dans *Les Faux-monnayeurs* (1925), par un jeu réflexif, écrit le roman de son roman, proposant une réflexion théorique sur le roman contemporain et faisant de l'écrivain le sujet d'étude. Cet antiroman de fiction relative devient le moyen d'explorer et de juger, sous des masques divers, l'être du romancier. Gide, à l'instar de Malraux ou Martin du Gard fait du roman l'expression du tragique et de la complexité de l'existence humaine, car la crise sociale est aussi une crise individuelle, et la révolution sociale entraîne nécessairement une révolution individuelle et esthétique. On repense à la tradition classique de l'étude de l'âme humaine. En conséquence, ce que manifeste l'œuvre de Gide (refus du dogmatisme et apologie de la liberté et de l'émotion) pousse à le rapprocher du narcissique soi de l'écrivain : on parle d'égotisme.

La tension psychologique est constante dans le roman contemporain : dans cet après-guerre, on écrit sa peur, comme Louis-Ferdinand Céline qui veut ridiculiser l'héroïsme de la guerre dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), en refusant sa confiance en l'être humain. On figure la révolte pour s'opposer, on transforme son angoisse en anarchie dans l'écriture. Avant, la psychologie servait à saisir la cohérence d'un personnage, à justifier son action. Sous l'influence des travaux de Freud, de Nietzsche ou des romans de Dostoïevski, on s'aide de la psychologie afin de rendre compte de la complexité de la conscience, de l'éternelle ambivalence des sentiments et d'explorer les zones d'ombre de l'âme.

La décadence et la mort présents dans le roman contemporain constituent l'aboutissement du processus psychologique. La pensée freudienne marque l'écriture romanesque, avec probablement moins la célébration de cette pulsion de l'éros (qui est plutôt forte dans la poésie, à l'exemple des poèmes de Jacques Prévert) que de celle du thanatos. Le thanatos est, face à la destruction de l'ordre social, cette négation de l'espoir, cette aliénation absolue de l'individu : le pessimisme politique final de Freud correspond à la mort de l'être entrevue dans plusieurs œuvres romanesques. La perte de ses valeurs sociales et culturelles, le refus de repères dans la création artistique, la confusion dans l'éthique construisent « l'homme malade de la vie » : « L'homme malade de la vie est celui qui ne sait pas que son malaise est dû à son regard, prisonnier des valeurs qui ne fonctionnent plus et qui en conclut que la vie ne vaut plus rien » (Bancquart et Cahné, 1992 : 215).

François Mauriac est un admirateur de Proust, et l'on avait déjà aperçu dans un roman comme *Thérèse Desqueyroux* cette affection de l'auteur pour l'exploration de l'âme humaine, à la recherche de la vérité de l'être. Il s'attache à cet « homme malade de la vie ». La nouvelle lui donne l'occasion de continuer cette recherche : « Pour l'histoire de notre vie intérieure, le roman que parfois nous donnons à une revue avant même qu'il soit achevé, ne constitue donc pas un témoignage plus exact que telle nouvelle depuis longtemps écrite »³³. Mais contrairement au personnage proustien, le personnage mauriacien n'est pas maître de son destin, il subit le tragique de l'existence humaine. Il vit plutôt ce tragique, à l'exemple du personnage de Gide, mais aucune porte de sortie en dehors de Dieu ne lui est offerte. Et comme Céline, on peut dire que Mauriac refuse sa confiance en l'être humain, et ne présente de cet être que des zones d'ombre, que le caractère irréversible de sa déchéance. L'âme humaine est complexe, et Mauriac voudrait restituer les méandres de cette complexité.

Cette expression du fatalisme et déterminisme freudien, Breton et les surréalistes vont s'y opposer. On a là un autre objet de l'aversion surréaliste du récit. Les camarades de Breton retiennent essentiellement de Freud l'analyse interprétative des rêves, l'importance de la sexualité dans les mécanismes de l'inconscient ou la possibilité de signifier de certaines formes de dérèglement du langage. Ils refusent cette autodestruction programmée dans la

³³ Mauriac, TR, p.6

conscience de l'homme, autodestruction que l'on lit pourtant dans des œuvres telles *La fin de chéri* (1926) de Colette.

Il n'est pas exagéré d'aligner le roman et la nouvelle de Mauriac dans les antiromans et anti-nouvelles (même si on lui reconnaît des éléments de filiation avec des écrivains majeurs qui le précèdent), de la définition que Jean-Paul Sartre donne de la notion d'antiroman :

Les antiromans conservent l'apparence et les contours du roman ; ce sont des ouvrages d'imagination, qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier. (Jean-Paul Sartre, 1956 : 7)

L'antiroman, parlons d'anti-récit, s'inscrit dans une veine contradictoire de déconstruction/édification.

Des écrivains enracinés dans leur foi chrétienne, Mauriac est en admiration de Barrès qui l'a découvert et de Francis Jammes. Le lyrisme de Jammes lui permet de chanter une âme rêveuse et ardente : « son emprise sur un jeune poète comme François Mauriac déjà si imprégné de sentimentalisme religieux et frémissant d'effusions champêtres, ne pouvait être qu'immédiate et décisive » (J.-L. Barré, *ibid.* : 105-106). Il compose les sept chants des *Géorgiques chrétiennes* (1912) dans la simplicité de l'alexandrin (qu'il a combattu par ailleurs) pour témoigner, à travers la geste paysanne, de la Vérité dans la louange de Dieu. Mauriac veut se distinguer cependant de Francis Jammes, à qui reproche la proximité de l'esprit franciscain et du système clérical.

Pascal a également eu une grande influence sur l'écrivain, surtout au niveau de la liberté et même l'insolence affichée dans sa relation avec l'orthodoxie religieuse. Dans la pensée pascalienne, l'indépendance doctrinale doit rapprocher l'homme de Dieu, qui veut être seul aimé. Pascal apparaît comme le garant d'un christianisme vivant, incarné. Mauriac se reconnaît dans cette foi libre et apaisante, où la grâce et la nature sont d'un monde ennemi. Il rencontre avec Pascal la vérité, la cohésion de son expérience intellectuelle aux multiples influences très souvent conflictuelles. Ce n'est donc pas un aveuglement qui enferme Mauriac dans le catholicisme, il a éprouvé ses convictions religieuses et littéraires :

Pour moi, j'appartiens à la race de ceux qui, nés dans le catholicisme, ont compris, à peine l'âge d'homme atteint, qu'ils ne pourraient jamais plus s'en évader, qu'il ne leur appartient pas d'en sortir, d'y entrer. Ils étaient dedans, ils y sont, ils y demeurent à jamais. Ils sont inondés de lumière ; ils savent que c'est vrai..

Jean-Luc Barré (ibid. : 94) déclare du catholicisme que porte Mauriac dans la littérature : « Ce sera au prix d'une longue période de crise, où le rejet de sa classe se mêlera chez lui à une rage anticléricale, une hostilité même à l'égard de l'Église institutionnelle, qui ne feront qu'aviver le sentiment de sa différence ». En effet, Mauriac avoue avoir, au début de sa carrière, voulu spiritualiser la littérature française, pour réécrire *Le Génie du Christianisme* (1802). Mais il ne goûtait pas toujours tous les écrivains dits chrétiens. Il tentera de créer une revue, *Cahiers*, mais il confessera son admiration de *La Nouvelle revue française* et la fierté qu'il aura en 1922 de rejoindre ce groupe littéraire. En conséquence, l'écrivain refusera souvent l'étiquette de « romancier catholique » : il ne serait qu'un catholique qui écrit des romans. Il ne cache pas sa méfiance vis-à-vis du système de l'Église, son inertie, son conformisme et même sa capacité à déformer la réalité pour les besoins de sa cause :

Je me garderais, comme du feu, des spécialistes dont les travaux dénoncent un mirage dans ce pays enchanté qu'est la Foi. En ce temps-là, les exégètes tels que Loisy me furent aussi redoutables que les théologiens thomistes. Les uns s'attaquaient à la réalité historique du christianisme, les autres faisaient dépendre sa vérité d'une logique abstraite où je n'entrais pas ; ils l'enfermaient dans des mots exsangues, désincarnés, vides pour moi de tout contenu (Mauriac, 1994-b : 41).

Inversement, l'Église n'accueille pas avec enthousiasme ses écrits : « dès mes premiers pas, je reçus de l'autorité ecclésiastique le traitement dont elle m'a toujours gratifié : circonspection, méfiance souvent affectueuse » (Mauriac, 1994-b : 31). On pouvait croire ladite méfiance due au travestissement de la parole chrétienne par l'écrivain : en réalité, il s'agissait d'une différence fondamentale de posture de la lecture catholique du monde. L'écrivain se réfugie dans sa vérité intérieure à l'exemple du personnage proustien : « je crus résoudre les difficultés de mon état en m'appliquant à peindre la vie telle que je la voyais, à inventer les créatures qui spontanément naissaient de mon expérience »³⁴. D'ailleurs, cette fréquentation des milieux chrétiens l'amène forcément à lire Charles Maurras et à être en contact avec les tenants de l'Action Française qui, en ce début de siècle recrutent abondamment. Ainsi, dans la querelle interne entre le Sillon et l'Action française, il choisit le Sillon, mouvement chrétien démocrate dit « progressiste », dirigé par Marc Sangnier, rejetant la violence et l'hypocrisie de l'Action Française³⁵ : l'infection de l'Église par ce

³⁴ Mauriac, TR, préface, p.8

³⁵ Maurras est profondément anticatholique mais dans le jeu politique, et pour rassembler les nationalistes, il se contraint de faire alliance avec les catholiques.

mouvement explique le départ de François Mauriac des maristes qui l'hébergeaient à Paris depuis son arrivée dans la capitale.

On le constate donc, les conflits sont nombreux dans cette littérature, et les oppositions sont nombreuses au style choisi par François Mauriac, mais il s'inscrit (partiellement) dans plusieurs des modèles d'écriture sans que l'on ne puisse le réduire à l'un ou à l'autre : l'anti-bourgeoisisme, l'analyse psychologique, l'écriture de la déchéance humaine, l'écriture catholique. Sévérin Abéga aussi est le produit d'une diversité culturelle dans l'intérieur de laquelle il est difficile le positionner définitivement.

Il est d'abord héritier d'une tradition littéraire orale. Le caractère antinomique de l'oralité et de la littérature a alimenté plusieurs polémiques dans la littérature africaine. Le joueur de mbet, le griot, l'artiste et l'art de la parole appartiendraient au folklore et devaient intéresser l'ethnographe africain, et la littérature commencerait avec l'écriture. Les écrivains camerounais qui ont dit dans une langue autre que la leur leur histoire, leurs mythes, leurs traditions, leur culture eux relèvent de la littérature traditionnelle camerounaise. Pour Charles Binam Bikoi (Vounda Etoa dir. : 17), « elle ne s'oppose pas à la littérature orale, elle la disqualifie en veillant à clarifier les repères ; elle n'est pas antinomique de la littérature contemporaine, elle la féconde et l'inscrit dans une histoire ». La littérature traditionnelle camerounaise se doit de dévoiler systématiquement les véritables œuvres originales de façon inspirée et crédible. Les mots inspiré et crédible sont capitaux : la littérature traditionnelle n'est pas orale en ce qu'elle n'est pas dite ; elle est néanmoins un travail fait sur la littérature orale ; elle n'est pas une simple traduction de textes oraux en circulation ; elle ne cherche pas non plus à faire correspondre ces textes à des canons de genre importés.

Cette littérature traditionnelle serait par exemple différente d'une littérature moderne, dans laquelle contes, légendes, proverbes sont des genres entiers. La nuance n'est pas seulement dans l'imprécision ou la distinction des genres, elle réside dans la méthode : dans la littérature traditionnelle, il y a un travail préalable de recueil et de traduction, alors que la littérature moderne propose des textes issus de l'imagination d'un écrivain. On obérerait la nuance si on engageait une discussion sur le degré d'autonomie de cette inspiration de tel ou tel texte traditionnel qu'aurait fréquenté l'auteur. Même si ce n'est jamais absolu, il y a un travail de rapporteur versus un travail de créateur.

Les premiers textes écrits « traditionnels » naissent pendant la période coloniale. La littérature traditionnelle est tributaire de la mission civilisatrice de la colonisation. Il est notoire qu'il y avait une répartition des tâches dans l'entreprise coloniale, un système de rapports bien ordonné entre deux pouvoirs : l'administrateur devait s'occuper de la régence économique (surtout) et sécuritaire du territoire, aux missions religieuses d'apporter un certain progrès social par l'éducation et la santé. Les missionnaires ont donc créé des écoles afin d'alphabétiser les populations indigènes et de les sortir de l'état « primitif » (Mgr Vogt) afin qu'ils puissent avoir accès aux mystères de la religion. Les produits de cette alphabétisation seront à l'origine de publications à vocation religieuse : Yoshua Dibundu a écrit en duala *Besosediba Yehova* (Les louanges de Dieu) en 1896, le tout premier texte signé, qui est un poème à la gloire de Dieu. Mais quelques textes religieux circulaient déjà dans le milieu chrétien de Douala, dont le *Kalata Mateo* que l'on date de l'année 1848, en pleine colonisation allemande donc. Après la première guerre mondiale, on a bien quelques récits dans les langues d'évangélisation que furent le duala, le bulu ou l'ewondo. Martin Itondo publie en 1933 *Nkèti na Mongo* (Flèches et lances), *Fables en duala* d'Isaac Moumé Etia. En fait, les écrits de cette période ont un seul destinataire, celui qui pouvait lire, le religieux L'abbé Tobie Atangana répand le *Nkad Zamba* pour les chrétiens de la région pahouine, il est expliqué la culture autochtone comme le *Minia ma bedemobasu* et le *Nimelebolo* de Martin Itondo et de Paul Helmlinger (1934). De nombreuses traductions de la bible en bulu, en duala et en ewondo prennent corps. Certains récits sont primés comme *Nnanga Kon* (1932) de Jean-Louis Njemba Medou montrant les mérites d'une vie chrétienne. Bref, comme le dit Éloïse A. Brière (ibid. : 17), il y a une imbrication du traditionnel et du religieux par cette littérature pour éduquer plus facilement les populations.

La littérature écrite camerounaise a ensuite été à l'ombre des crises et des évolutions sociopolitiques de ce pays et du continent africain. Le mouvement de la négritude a eu une incidence notoire sur la littérature camerounaise. La négritude est un mouvement littéraire et artistique né dans les années 30 et mené par des étudiants noirs en France, dont trois noms émergent le plus souvent : Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas et Aimé Césaire. Leur objectif est d'affirmer, de chanter leurs racines africaines, la couleur noire de leur peau, leur histoire et leurs valeurs spirituelles. Les artistes de la négritude misent exacerbation de leur identité, après la contribution de leurs congénères à l'édification d'un

monde libre. Au Cameroun, Benjamin Matip avec ***Afrique, nous t'ignorons*** (1956) et François Sengat Kouo suivent le mouvement.

Dans les années 50, une littérature militante, que l'on peut opposer à la négritude ou regarder comme un prolongement de celle-ci voit le jour. Elle décrit les affres du système colonial. Mongo Beti et Ferdinand Oyono sont les principaux représentants de cette littérature. Mongo Beti, nom d'écrivain d'Alexandre Biyiti Awala commence son écriture en 1953 par une nouvelle, parue chez Présence africaine, *Sans haine et sans amour*. Il publie par la suite, sous le pseudonyme Eza Boto ***Ville cruelle*** une année plus tard dans lequel il raconte les aventures d'un jeune homme dans une cité coloniale, Tanga. Il publie successivement ***Le Pauvre Christ de Bomba*** en 1956 (satire d'un pan du système colonial, l'univers du missionnaire), ***Mission terminée*** en 1957, Le ***Roi miraculé*** en 1958. Ferdinand Oyono quant à lui publie ***Une vie de boy*** et ***Le Vieux nègre et la médaille*** en 1956. L'écriture est sarcastique, elle présente les mutilations physiques, psychologiques de l'Africain sous la colonisation ; une discrimination raciale qui se mue en ségrégation spatiale. L'exaltation d'une identité raciale spécifique et le combat de la liberté marquent certes Abéga, mais ce qui l'intéresse davantage, c'est de ramener ces actions dans des « territoires » modernes et sur les problèmes qu'ils posent. Il exalte d'autres opprimés, les villageois ou les travailleurs manuels, il combat pour l'égalité de tous dans la société.

Les années 60-70 d'indépendance apportent un vent d'espoir chez les écrivains. Eloulongue Epanya Moukouri peut clamer en 1960 ***Kamerun Kamerun !*** Mais très vite, les écrivains vont déchanter. Pour Pabé Mongo (2005 : 17) c'est « l'exil ou le maquis ».

Il ne s'agit pas chez les « exilés » seulement d'un exil physique mais de la fuite des questions politiques et de l'intérêt pour les questions sociales et culturelles. Ferdinand Oyono se tourne vers les ***Chemins d'Europe*** (1960), Thérèse Kuoh-Moukoury parle des ***Rencontres essentielles*** (1969), Guillaume Oyono Mbia propose ***Trois prétendants... un mari*** (1964), tandis que Francis Bebey raconte l'histoire du ***Fils d'Agatha Moudio*** (1967).

D'aucuns choisissent le maquis, c'est-à-dire la résistance : quand nombre d'Africains, comme Jean Ikelle-Matiba ne reconnaissent pas ***Cette Afrique-là*** (1963), une Afrique dans laquelle ***Les Blancs partis, les Nègres dansent*** (René Philombe, 1972). En réalité, les Nègres dansent au rythme du président noir, guide suprême et éclairé : Daniel Ewandé l'illustre avec son

titre *Vive le Président : la fête africaine* (1968). On peut directement évoquer l'univers politique camerounais avec *Remember Ruben* (1974), ou le faire indirectement avec *Perpétue ou l'habitude du malheur* (1974) chez Mongo Beti, *Un sorcier Blanc à Zangali* (1970) de René Philombe. Comme dans tout maquis, on prend des noms de guerre : Alexandre Biyiti s'appellera Eza Boto et Mongo Beti, René Philippe Ombede sera René Philombe, François Sengat Kouo sera Nditsouna Francesco.

Dans l'alternative de Pabe Mongo, l'exil ou le maquis, Sévérin Cécile Abéga choisit l'exil. Il refuse la prise de position politique, s'attaque plutôt à la disjonction culturelle entre les milieux urbains et les milieux citadins dans *La papaye*, à la question de la pauvreté dans *Les Bimanes*.

L'écriture de ses devanciers et concitoyens influencera donc directement le nouvelliste Sévérin Cécile Abéga. Et s'il dit qu'elle lui a appris que l'on pouvait écrire sur la réalité de ce que l'on vivait en Afrique, il en hérite surtout une écriture sarcastique sur les attitudes, les meurtrissures psychologiques et physiques de ses propres congénères. On reviendra sur cette esthétique de la laideur, mais on peut d'ores et déjà affirmer que, pour mieux dénoncer le regard que l'on a sur les marginaux de la société, Abéga les peindra du regard qu'ont ceux qui ont les lentilles du modernisme, c'est-à-dire laids. Double regard en somme de celui que le personnage de Mauriac n'est pas : un regard du moderniste occidentalisé absolu et un regard du traditionaliste africain total. La conséquence de ces regards décalés sur l'avènement du pluralisme politique dans sa société par exemple est une image utopique de la démocratie.

Abéga a également hérité de ces prédécesseurs l'idée selon laquelle l'écriture devait servir une cause, prioritairement celle des opprimés : Abéga n'écrira pas pour parler d'un univers qu'il ne connaît pas, celui des élites bourgeoises, mais pour regarder l'incidence de cette élite sur le peuple dont il est issu. Ce n'est pas la démocratie partisane qui l'intéresse, mais la manière dont elle est vécue par le citoyen lambda, celui dont on n'a jamais entendu parler, et qui en réalité connaît très mal le milieu politique. On peut établir un parallèle avec les personnages de Banda ou de Meka qui subissent la structuration de leur espace de vie par un pouvoir colonial qu'ils ne connaissent pas vraiment, et qui les ignorent en les écrasant superbement. C'est un véritable drame cornélien que vit le citoyen de la forêt équatoriale.

Nous avons parlé de la crise de la littérature dans les deux contextes français et camerounais. À ce stade de l'analyse, nous pouvons dire qu'il ne s'agit pas réellement de crise, si oui la littérature est parcourue de crises permanentes. Ce sont ces tensions qui font sa richesse, une littérature dynamique a besoin de renoncements, d'adhésions, de créations, bref d'explorer aussi largement que possible le monde des idées. Dans les contextes de troubles politiques encore récents, la vérité de nos nouvellistes réside dans la recherche du renouvellement esthétique, mais tout aussi paradoxalement dans l'ancrage à leur histoire littéraire.

1.1.2.2. Face à l'écriture militante

Les années 1990³⁶ sont celles de la libéralisation de l'espace public politique et médiatique. Selon Alain Ricard (1995), la littérature camerounaise de cette période génère des propositions de construction de l'espace civique, s'aidant du courant des revendications des conférences nationales souveraines.

La nouveauté se cache plus qu'elle ne se montre sous le déguisement des formes anciennes, pour dire davantage ou autrement ce qui a cours elle ne dispose d'abord que de langages existants, de la langue des autres. Elle manque d'expression propre. Des balbutiements et des incohérences l'exposent à la méconnaissance du grand nombre. Le commencement en effet est comme un avènement évanescent, entre le ne plus et le pas encore ; il est comme une insinuation imperceptible dans la masse compacte et l'évidence de l'être-là, celui des institutions et des systèmes dominants. (Eboussi Boulaga, 1993 : 173)

Ces nouveaux discours, prennent donc langue avec leurs devanciers, et on renoue avec un ton acerbe sur la réalité sociale et par ricochet, sur l'action politique, chez des écrivains comme Patrice Nganang avec *Promesse de fleurs* (1997) ou *Temps de chien* (2001). Lauréat du prix Marguerite Yourcenar, Nganang présente des jeunes de l'espace « élobien », leur vécu, leur modes d'aimer et de parler iconoclastes.

Sévérin Cécile Abéga n'est pas à la marge de ces mouvements de politisation de la littérature camerounaise de l'ère des libertés civiques. *LFBW* ou *Le verre et le gobelet* dans *Une part de honte* sont des fresques de la vacuité de la politique en Afrique. Le pessimisme du discours

³⁶ Après la génération dorée de la littérature camerounaise (1950-80), on assiste à une dépression de la littérature camerounaise. Pabé Mongo (ibid. : 59) qualifie cette période de « littérature du tout-venant », empruntant l'expression à Marcelin Vouanda Etoa, qu'il cite : « la scène littéraire nationale est envahie par le tout-venant ! Il est impératif d'y distinguer les plumitifs des écrivains ». Cette littérature, dans laquelle l'auteur range des écrivains comme Charles Ateba Eyene, Joachim Tabi Owono, Taly Bedje, Hugues François Onana, se caractériserait par une confusion des genres, une thématique ambiguë, des problèmes de langue, bref le tout-venant serait liberticide. Il propose à la place la Nolica (nouvelle littérature Camerounaise).

littéraire sur l'action politique donne à croire que d'autres mécanismes sociaux assureront la stabilité sociale dans cette Afrique, à moins que, comme on le voit avec la tentative de redéfinition de la démocratie par Ndzomo³⁷, ce ne soit l'Afrique qui crée un nouveau système de gouvernance endogène, avec des valeurs tout aussi endogènes.

L'autre combat de la littérature camerounaise, qui est également celui d'Abéga, est celui de la cause féminine. Calixthe Beyala, avec *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) ou *Assèze l'Africaine* (1994) a un certain regard sur la femme africaine, de la souffrance de cette victime de « toutes les formes d'oppressions qui lui sont imposées par la société patriarcale et l'idéologie phallocentrisme ». Ses congénères Nathalie Etoke (*Je vois du soleil dans tes yeux* - 2008) ou encore Leonora Miano *L'intérieur de la nuit* (2005) marquent un dynamisme nouveau d'une littérature féminine beaucoup plus agressive, fille d'un combat long combat d'émancipation de genre. L'un des intérêts de cette littérature est le renouvellement de l'écriture féminine camerounaise. Les écrivaines camerounaises de la première heure comme Marie-Claire Matip ou Thérèse Kouo Moukoury ont raconté la femme camerounaise dans sa féminité ou dans son mariage. Mais très peu d'attention a été portée sur leurs œuvres, le champ littéraire des années 50 étant dominé par des écrivains comme Mongo Beti, Oyono plutôt transcendants. L'un des premiers succès d'une écrivaine camerounaise viendra bien plus tard de Were Were Liking, lorsqu'elle publie *Elle sera de jaspé et de corail* (1983). On comprend dès lors pourquoi, en regardant la femme non plus comme une victime résignée mais comme une combattante dont la féminité est une arme que l'on retourne contre la société, Calixthe Beyala bousculera les consciences, au point de s'attirer quelques critiques misogynes. Mais on ne peut pas dire que la Camerounaise soit pionnière d'un tel regard sur l'engagement féminin.

Abéga, toutes proportions traditionnalistes et de tonalité gardées, avait déjà, dans *Les Bimanes*, mis en avant cet idéal de femme. Avec Ambombo de *Dans la forêt*, la femme n'est plus seulement au foyer, elle participe à la construction du village, elle est écoutée et suivie par les hommes : Ambombo est le premier ingénieur polytechnicien du village. L'orientation de ses études est déjà une première transgression d'un type du rôle féminin dans la société. Par son dynamisme, on a une seconde transgression des stéréotypes de la femme. Écrire la femme n'a donc pas toujours été, avant Beyala, parler de l'amoureuse, de la ménagère, de la

³⁷Abéga, LFBW, p. 35

mère ou de l'objet du mariage. Abéga avait déjà valorisé la femme émancipé, mais certainement pas avec l'agressivité du ton qui caractérise les jeunes romancières féministes camerounaises.

Dans la littérature française, la France de Mauriac, l'obsession de la décadence trouve une solution avec l'action politique : on agit sur la fatalité et l'angoisse au lieu de lamentations. Ainsi, l'engagement au communisme a-t-il intéressé Gide, Malraux et Romans. André Gide par exemple destine à l'écrivain la fonction d'éveilleur des consciences face à la réalité, mais il sent une contradiction entre l'écrivain assoiffé de liberté et l'embrigadement partisan :

Je sens en moi l'impérieuse obligation d'être heureux. Mais tout bonheur me paraît haïssable qui ne s'obtient qu'aux dépens d'autrui et par des possessions dont on le prive (...). Tous les arguments de ma raison ne me retiendront pas sur la pente du communisme. Et ce qui me paraît une erreur, c'est d'exiger de celui qui possède la distribution de ses biens. (Gide, *Les Nouvelles Nourritures*, 1935).

Bancquart et Cahné (ibid. : 146) expliquent : « chez certains, le goût manichéen guidait cette vision : puisque les brutes adoraient le fascisme, il devenait nécessaire de reconnaître dans le pays où l'on disait que le marxisme et son souci du prolétariat avaient triomphé le refuge de tout espoir politique ».

En effet, après la désolation du constat des ravages de la guerre et la volonté de rupture d'avec les valeurs sociales et esthétiques des années folles, l'Europe se ressent durement du crash boursier américain, et les problèmes économiques se greffent à l'incapacité des pays vainqueurs à se relancer. Pendant ce temps, la propagande nazie reçoit un certain écho en Allemagne et en Italie. Sous l'influence de la gestalt, l'écriture reflète de façon immédiate l'angoisse de la société, et le roman traduit l'inquiétude qui l'habite.

Tous les grands écrivains de ce siècle ont exprimé, au moins une fois, leur situation par l'image d'une double impasse : d'un côté, l'impossibilité de s'abstraire de la vie sociale, des événements historiques et politiques ; de l'autre, les risques de compromission liés à un engagement et la nécessité, pour écrire une œuvre, de la solitude et de la distance (Darcos, Boissinot et Tartayre, 1989 : 11).

La société que l'on lit dans le roman transfigure cette société en crise et réécrit l'histoire. Ainsi, dans *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1946), Jules Romans s'inquiète de la montée des totalitarismes et évoque la Grande Guerre pour la prise de conscience d'une continuité psychologique périlleuse pour l'humanité. Dans *Le voyage à Moscou* (1927), Georges Duhamel regarde, avec tout autant de circonspection la montée des dictatures

idéologiques en Europe. L'homme se sent écrasé par la société, et Jean-Paul Sartre en arrive à *La nausée* (1938). Duhamel dans *Vie et aventures de Salavin* (1932) illustre ce malaise. Par ailleurs, avec Albert Camus, c'est une vision absurde de la vie, sans la recherche d'un renouvellement des valeurs. Face au tragique du monde, l'innocence est la seule voie de salut. Jean-Paul Sartre illustre aussi cette absurdité, mais chez lui on sent un écrasement de l'être humain, rongé par cette ruine, jusqu'à la nausée. Mauriac souligne cette image de l'innocence, mais sa motivation de départ n'a jamais été idéologique ; elle est humaniste, un humanisme chrétien.

Bref, Mauriac est un écrivain de son temps qui se définit par une opposition constante à tout de son époque. Il s'oppose ainsi au militantisme politique, ce qui le met en accord avec Abéga, l'écrivain de « l'exil » et son époque. Ces écrivains ne se dérobaient pas des questions fortes de leurs époques comme celle de la place de la femme. Les visions sont décentrées, avant-gardistes, mais montrent la volonté de rester libre des tendances idéologiques et partisans de leurs époques.

1.1.2.3. Mettre l'homme au centre d'une écriture

La soif de culture littéraire a permis au jeune catholique d'ouvrir son horizon de lecture à des textes autres que ceux qui étaient recommandés, certes au départ pour s'aguerrir comme écrivain (avec son ami André Lacaze), mais de plus en plus pour confronter des idées, s'intéresser à la culture. L'ouverture à la culture, c'est une ouverture à l'homme. François Mauriac a toujours reproché à son milieu d'origine de ne l'avoir pas assez ouvert à la culture, de lui avoir donné une vision étriquée des enjeux de l'humanité. Au sujet de l'affaire Dreyfus par exemple, tout enfant il dit avoir été « intoxiqué » par l'antisémitisme de sa famille, résolument antidreyfusard ; mais il a aussi autour de lui son oncle Louis qui est dreyfusard : cette confrontation d'idées, le trouble des paradoxes de son environnement vont aiguïser son esprit critique et faire naître en lui « les démons de la connaissance ». La conséquence immédiate de cette attitude c'est l'idéal de liberté qui va animer le bordelais, à contre-courant de son liberticide milieu naturel.

Pour Mauriac, sa croyance religieuse et l'éclectisme de ses fréquentations l'amenaient à s'intéresser aux autres : « Mon cœur nourrissait en secret une curiosité insatiable de celui les autres. (...) Le spectacle des passions humaines, fût-ce des pires m'enivrait » (Mauriac,

ibid. : 34). Dans cet examen des passions humaines, Jean Racine intéressera grandement le jeune Mauriac, Gide et son examen des lois du désir également. Comment le catholique voyait-il l'emprise des passions et du désir qui tendaient à déshumaniser l'homme ? Le point de départ de cet humanisme chrétien est l'observation/documentation : « la lecture quotidienne des faits-divers met en lumière, chez les plus simples créatures, cette recherche, cette exigence infinie »³⁸. Mauriac poursuit « ainsi me flattais-je de peindre un monde en révolte contre le Tribunal de la conscience, un monde misérable, vidé de la Grâce, et, sans rien aliéner de ma liberté d'écrivain, d'atteindre à une apologie indirecte du Christianisme. Impossible, me disais-je, de reproduire le monde moderne tel qu'il existe, sans qu'apparaisse une sainte loi violée »³⁹.

Il aura ainsi une approche singulière de la religion catholique, condamnant l'institution et n'en gardant que l'essence. Il y a dans l'esprit et les valeurs mauriaciennes un humanisme inspiré de ou rappelant le XVI^e siècle littéraire et la Renaissance : François Mauriac est un humaniste « moderne ».

Proust ou Malraux ont eu à cœur la recherche de ce qui est vrai de l'homme, indépendamment de sa classe sociale. Proust montre ainsi la corrosion de l'être bourgeois par des passions avilissantes, alors que la vertu semblait déterminée par sa vérité atavique. Mauriac affiche aussi cette capacité à refuser l'ordre social établi, en bannissant toute discrimination dans la déchéance de l'être de ses personnages : « L'humain qu'il s'agit d'atteindre, cette nappe souterraine affleure aussi bien à la surface d'une vie mondaine que d'une vie besogneuse » (Mauriac, 1994-a : 140), car « L'essentiel est d'atteindre la vérité humaine » (Mauriac, ibid.). Cette vérité a sa source dans la vie intérieure et construit l'homme, sa grandeur et sa décadence.

Si Mauriac met l'humain au centre de ses écrits, il l'enferme néanmoins dans une prison : le personnage mauriacien semble pris dans un piège, écrasé par son destin, et ses passions. On voit bien la référence au moralisme classique dont Racine avec la figure emblématique de Racine. La passion tourne à la jalousie et à l'embrigadement de l'autre : il ne peut y avoir un ailleurs, une vie libre ailleurs, sans le regard de l'amant. Dans *La Vie de Jean Racine*, Mauriac dira qu'il ne suffit pas à l'homme d'être heureux, il faut aussi que les autres ne le soient pas ;

³⁸ Mauriac, TR, p.9

³⁹ Mauriac, TR, pp.8-9

les réprouvés aident les élus à sentir leur bonheur. Il rejoint Racine dans cette dramatisation de la vie où la quête de soi est dans la destruction de l'autre. Et la destruction de l'autre revient à une destruction de soi. On va dans le sens de l'analyse de Bancquart et Cahné (ibid. : 247) qui situent la source de cette autodestruction dans le regard de l'autre : « L'homme qui ne se sent pas aimé ne s'aime plus lui-même, et cette haine de soi qui le torture l'incite à torturer tous ceux que le hasard met sous sa coupe ».

Il n'est donc pas paradoxal chez Mauriac d'affirmer : « La mort détruit, mais la vie dégrade » (Mauriac, 1994-b : 60). Cette antithèse illustre les tensions du personnage, les valeurs du monde entraîne vers la déchéance, une déchéance dont la solution n'est pas la mort mais la foi. La foi est la source de la tolérance et de la dignité humaine dès lors qu'elle met au service de la liberté, qu'elle sort l'homme de « l'esclavage » de la vie. La foi c'est la véritable condition humaine, « tout ce pourquoi les hommes acceptent de se faire tuer, au-delà de l'intérêt » (André Malraux, 1933 : 228)

La littérature camerounaise a également donné à Abéga des modèles de l'humanisme. Celle des années 1980 par exemple est une littérature qui prolonge le double visage d'une frilosité sur les sujets politiques⁴⁰, d'un investissement total du champ social, avec des thématiques telle *La seconde épouse* (Jean Gaspard Angui, 1985) ou *Vie de femmes* (Delphine Zanga Tsogo, 1974). Ceci s'explique par le rapport de l'écriture à la terreur et à la sclérose politique ambiantes, la littérature des mœurs se trouve être celle qui va se développer le mieux, par la description et la dénonciation de la vie sociale en post-colonie, avec comme axe thématique principal les « problèmes quotidiens du petit peuple : la dot, les mariages forcés, l'escroquerie, la naïveté du paysan et son inadaptation aux innovations de la modernité » (Hubert Mono Ndjana, 1988 : 147). On parle de l'arrogance, de la corruption et des drames de la nouvelle élite dans *Les Chauves-souris* de Bernard Nanga (1980), dans *La Croix du sud* de Joseph Ngoué (1984). *Les Bimanes* puise aussi sa source de ce désenchantement généralisé qui caractérise la rencontre entre le monde occidental et la réalité africaine. Le recueil s'intéresse à des questions sur ce bâtard social et anthropologique qu'est devenu

⁴⁰ Politique dont l'arène est un vrai *Bal de caïmans* selon Yodi Karone (1980). Il est opportun de noter que l'on parle très souvent avec antiphrase de fête pour décrire l'univers politique. En fait l'ironie et l'absurde de cette société sont soulignés par Daniel Ewandé (ibid. : 29) « Nos pays vivent sous des régimes paradisiaques. La contrainte et la torture elles-mêmes s'y pratiquent démocratiquement ». Ambroise Kom parle d'une « jungle infernale ».

l'être africain : on n'échappe pas à la question de la modernité des civilisations africaines. Le sentiment d'oppression de l'administration et des nouvelles règles sociales qu'elle tente d'imposer (la carte d'identité), l'alcoolisme au village, la corruption en milieu hospitalier, mais on a aussi des lieux communs de la littérature : amour ou argent (raison), le héraut du peuple, la revanche du plus faible.

Dans cette crise de la littérature le nouvelliste est celui qui sait retrouver les équilibres, des équilibres littéraires, mais aussi des équilibres sociaux. Ainsi, dans cette post-colonisation qui voit le déchirement de l'Africain, pris dans la nécessité d'une invention de soi entre une tradition mutilée et un modernisme mutilant, Abéga se fera le héraut de la mixité non aliénatrice. L'égalité sociale est pour lui le premier pas vers l'harmonie sociale. Mais cette harmonie aporétique dans ses nouvelles semble établir que l'Africain est condamné à la contradiction.

Par ailleurs, la concentration de la nouvelle sur l'homme et sa tentative de trouver des réponses à l'homme en a fait, pour certains, une « littérature pour la jeunesse ».

La nouvelle est souvent utilisée comme instrument d'éveil à la vocation d'écrivain : René Philombe, anciennement nouvelliste, connaîtra la consécration comme romancier, poète, dramaturge et essayiste. Plus récemment, Pabé Mongo a fait ses armes comme nouvelliste avant d'embrasser d'autres genres de l'écriture. Francis Bebey par contre est un écrivain expérimenté lorsqu'il se lance dans la nouvelle. On ne saurait donc comprendre la nouvelle si on réduisait son écriture à des motivations stratégiques de carrière d'écrivain, la vérité du genre est plus certainement dans ses cibles.

En effet, dans cette recherche de formes plus populaires et plus accessibles à tous, la nouvelle apparaît comme le genre à privilégier, même si, encore en milieu de la décennie 1980, Romuald Blaise Fonkoua (dans *Notre librairie*, 1990 : 55) faisait ce constat : « La lecture de la nouvelle n'est pas encore une des pratiques littéraires de la majorité de la communauté nationale et reste limitée à la sphère des initiés de la littérature ». Pourtant, les éditions Edicef présentaient *Les Bimanes* comme une littérature pour jeunesse, « à partir de quinze ans », ce qui attestait de l'accessibilité du genre. Qu'est-ce qui en fait une littérature pour jeunes ?

Marie-Rose Abomo-Maurin (2010) désigne le réalisme et le moralisme de la nouvelle d'Abéga comme des outils adéquats d'éducation. En plus, de l'évocation de l'enfance, « l'admiration de l'auteur pour ces petites gens n'a pas de limites, et ce d'autant plus que leur soif d'étudier, de savoir, de maîtriser la langue pour se faire comprendre est réelle ». La nouvelle d'Abéga est donc un outil pédagogique de transmission des valeurs morales et sociales. Elle va dans le sens commun qui veut que la littérature pour jeune doive être didactique, c'est-à-dire préparer les jeunes à affronter les tensions sociales et culturelles auxquelles ils auront à faire face. Pour être une littérature de la jeunesse, la nouvelle est donc le lieu d'un récit à valeur axiologique, avec la spécificité de réfléchir sur des problématiques d'actualité, celles qui marquent l'existence. Abomo-Maurin (ibid.) confère à la pratique novelliste d'Abéga, la qualité de didactique de l'humilité : « les "humbles" incarnent les valeurs positives, non pas uniquement celle du travail qui fait vivre, mais également celles de la probité et de la simplicité. C'est leur grandeur d'âme que l'auteur donne à louer et à respecter ». Les valeurs comme le respect des anciens et des aînés, la bravoure, la reconnaissance, l'amour, la solidarité familiale, la serviabilité, l'obéissance, le respect des engagements, la justice, l'intelligence, la discrétion... sont permanentes dans l'œuvre, « ces valeurs constituent le fondement même de la morale africaine, une morale sociale qui indique à chacun comment vivre et se conduire pour son bonheur personnel et celui de la société toute entière » (Juvénal Barankenguje)⁴¹.

En somme, il y a deux éléments principaux qui font de la nouvelle d'Abéga une littérature pour la jeunesse : d'abord elle parle des jeunes et de leur engagement dans la société, ensuite elle est éducative, en ce qu'elle voudrait, par le rapport morale-réalisme de l'histoire, lui donner les moyens de s'intégrer harmonieusement dans la société, de comprendre et de savoir les valeurs positives de la vie. Elle met donc l'homme au centre de l'écriture, tout comme celle de François Mauriac. Mais, le bordelais s'appuie sur la religion chrétienne, fondement même de l'humanisme, selon lui, tandis qu'Abéga voudrait que l'homme revienne aux valeurs traditionnelles africaines.

⁴¹ Article intitulé « Le conte africain : outil pédagogique de transmission de valeurs morales et sociales », en ligne sur <http://www.lerepere.ca> [consulté le 14 décembre 2012].

1.2. Mauriac et Abéga, écrivains et écritures francophones

Sur l'histoire et par la langue, la réalité d'un continuum entre la France et le Cameroun s'impose. Jean Derive (ibid.) établit dès lors que l'évidence d'une identité linguistique immédiate dans la francophonie est une évidence de l'universalité de la littérature de cet espace. Pour lui, « le créateur écrivain affiche bien dans ses textes une ou plusieurs identités culturelles, conflictuelles ou métissées, mais cette (ces) identité(s), le plus souvent, c'est lui qui, consciemment ou non, se la (les) donne comme posture ». On se pose la question de savoir si c'est l'écrivain qui doit tendre intentionnellement vers cet universel, ou si le lecteur qui s'ouvre à cet universel peut associer des émotions, des cultures différentes en principes.

1.2.1 La littérature francophone africaine/camerounaise et ses modèles exogènes

Partant de l'interrogation de Nathalie Courcy (2006), « est-il vraiment possible que la littérature devienne autonome relativement aux pays colonisateurs ? », et sans revenir sur la question linguistique qui ferait de la littérature francophone africaine une littérature d'emprunt, il apparaît que les métastases de la question de l'autonomie et de l'identité de cette littérature sont nombreuses. Elles résident déjà au niveau des formes. Alain Ricard (2006 : 64) montre que l'authenticité des formes génériques de l'écriture africaine réside dans la traduction et la retranscription des textes de la tradition orale : « Bien qu'ils ne cessent d'invoquer l'Afrique ancestrale, les poètes de la Négritude détournent l'attention de la poésie dans les langues de l'Afrique : où sont leurs transcriptions ? leurs traductions ? Ils saluent des langues qu'ils ne prennent pas la peine de transcrire, -et que souvent ils ignorent » (Ricard, ibid. : 64). Dès lors, pour valider l'authenticité d'une littérature africaine, il y a le préalable d'une circulation des idées et des modes de dire de l'Afrique historique à l'Afrique moderne. Alain Ricard semble n'aborder que l'aspect linguistique de cette transition relativisant l'enjeu même du passage d'une forme culturelle (l'oralité) à une autre. Il est de même possible de projeter plus loin que dans le champ linguistique les propos catégoriques de Claude Éric Owono Zambo (dans L.B. Amougou dir., ibid. : 9) sur l'extraversion de l'écriture africaine : « elle n'est pas afrigraphique, mais plutôt eurographique. Elle sort de l'afritope pour s'exprimer dans l'eurographie qui contient mal son message profond ». Ce qui m'intéresse ici ce n'est pas l'ancrage africain de cette littérature en transition, mais l'influence du socle culturel et littéraire d'emprunt sur les

contenus et les formes de la littérature africaine. Ainsi, si l'ontologie même de la modernité littéraire africaine est exogène, ce n'est pas lui contester une autonomie que de lire et de comprendre cette littérature en ayant recours aux sources de sa genèse. Jean-Louis Joubert (dans Véronique Bonnet dir., 2001 : 40) demandait à propos : « L'appropriation de ressources littéraires n'est-elle pas la condition préalable à la naissance de nouvelles littératures ? ». Jean Derive (dans Fonkoua et Halen, 2001 : 88) semble répondre par l'affirmative : « il ne peut y avoir émergence de champ littéraire que lorsqu'il y a un minimum d'autonomisation d'une sphère de production par rapport à une norme hiérarchique extérieure édictant le "légitime" ».

Aucune littérature ne naît ex nihilo et toute littérature est une continuité : la littérature africaine francophone est une continuité de la littérature française, dès lors qu'elle s'est faite au contact de cette dernière. Elle met en relation des cultures africaines avec une culture française : Marius-François Guyard (1978 : 5), citant son maître J.M. Carré affirme que « là où il n'y a plus relation d'un homme à un texte, d'une œuvre à un milieu récepteur, d'un pays à un voyageur s'arrête le domaine de la littérature comparée ». On peut parler d'influence. Selon Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau (1996 : 53), « les influences proprement dites peuvent être définies comme le mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre contribue à en faire naître une autre ». Retenons de l'explicitation définition de l'influence donnée par Brunel-Pichois-Rousseau (ibid. : 54) ces mots empruntés à T. S. Eliott « nous sommes devenus porteurs d'une tradition », afin de fonder l'influence comme un processus, une transformation née d'un contact de cultures, d'une ouverture à d'autres us et coutumes littéraires.

L'irradiation (Pierre Brunel, 1989) de la littérature française en colonie a entraîné au départ, chez les premiers écrivains, un phénomène de mimétisme. L'école a mis quelques livres parlant de la France à la disposition des élèves pour faciliter leur apprentissage de la langue et de la culture. Daniel-Henri Pageaux (1994 : 25) assure que « la connaissance de « l'étranger » se change en écriture, en représentation d'un espace, d'une culture autres », ce qui signifie pour les écrivains africains que le contact avec l'Europe allait ouvrir l'art de la parole à d'autres horizons esthétiques, linguistiques et culturels. En effet, l'ambition civilisatrice de la colonisation et du système assimilationniste français a eu comme corollaire l'adoption, comme référence essentielle, de la littérature française par les premiers écrivains

de l'Afrique francophone et du Cameroun francophone. Cette influence s'est d'abord vue au niveau des genres : certes l'Afrique traditionnelle connaît conte et épopée, et les premiers écrits sont des traductions de ces genres, mais elle découvre bientôt la poésie et le roman. Le linguiste Michel Beniamino (1993 : 515) rappelle que les premiers écrits visaient la satisfaction des acteurs du processus de civilisation :

il est tentant de rappeler qu'au temps des colonies, l'existence de quelque intellectuels indigènes, auteurs d'une littérature volontiers restreinte au témoignage de l'originalité des mœurs des sociétés colonisées, servaient en fait à démontrer aux yeux de la Métropole et du monde qu'une telle colonisation était bien une œuvre civilisatrice.

La maîtrise des genres était d'ailleurs approximative, ce que rappelle Guy Ossito Midiohouan (dans Engel et Guissard dir., 1997 : 461-462) qui préfère qualifier de prose narrative *Les Trois volontés* de Malic (1920) d'Ahmadou Mapaté Diagne, *Le Reprouvé. Roman d'une Sénégalaise* (1925) de Massyla Diop, *Force Bonté* de Bakary Diallo, *Amour de féticheuse* (1941) de Félix Couchoro ou *Ngando* (1948) de Paul Lomami-Tshibamba : « Leurs auteurs ignoraient de toute évidence l'esthétique des genres européens, singulièrement la nouvelle dont, au demeurant, aucun n'utilise l'étiquette ; ou à tout le moins, ils n'en faisaient pas leur préoccupation » (Midiohouan, ibid. : 462). Jacques Chevrier (2002 : 19) cite René Maran en exemple d'un écrivain et d'une écriture à la recherche de modèles : il se revendique « des romanciers naturalistes français, et notamment de Zola avec qui la parenté éclate en plus d'un passage ». Les courants littéraires européens ont donc bien influencé l'esthétique littéraire africaine, l'enjeu étant de savoir l'apport du naturalisme dans le cas de *Batouala* (1921) au récit de la vie dans un village d'Oubangui-Chari. Se profile également dans cette description de la réalité africaine, celle d'une certaine réalité coloniale : « ce roman est donc tout objectif. Il ne tâche même pas à expliquer : il constate. Il ne s'indigne pas : il enregistre ». Ce naturalisme, on le retrouve chez Camara Laye dans *L'Enfant noir* (1953), dont le souci avoué est de témoigner des réalités de la vie traditionnelle africaine. L'objectivité naturaliste de ces écrivains négro-africains propose un roman à cheval entre un travail d'ethnologue (de la préoccupation de la vérité de la situation) et un travail de littéraire (avec un réel souci esthétique). Néanmoins pour *L'Enfant noir* de Camara Laye et *Maimouna* (1958) d'Abdoulaye Sadj, Janos Riesz (dans Fonkoua et Halen, 2001 : 120) rapporte des travaux de Jean-Claude Blachère soutenant que ces ouvrages présenteraient des ressemblances troublantes avec certains modèles de textes de manuels scolaires. Riesz

réfute l'insinuation d'une imitation, dans le sens que nous avons défini le concept supra, pour rejoindre l'idée d'une influence réelle des sources de la « littérature coloniale ».

Cette critique, Christiane Ndiaye (2004 : 74) la rejette complètement, la trouvant orientée : « la critique eurocentriste considère qu'il s'agit de récits qui tentent de se couler au moule de l'esthétique du roman réaliste du français du XIXe siècle et y réussissent plus ou moins bien ». L'influence dont il est question n'est pas dans l'absolu une influence esthétique mais celle d'une culture, d'un ensemble d'éléments culturels dont la langue, les genres sont des porte-étendards. En effet, la littérature comparée ne grandit pas d'établir le postulat d'une influence (stérile) par une recherche des sources ponctuelles, disent Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling (2012 : 21) : si Gide affirme que les époques fécondes en littérature ont été influencées par une référence littéraire antérieure, la littérature camerounaise doit observer, dans un spectre plus large et plus systémique, l'influence de ses devancières européennes sur l'écrivain africain. Il est question, dans ce processus d'initiation-appropriation de s'intéresser également à la tendance à l'imitation, même si Brunel-Pichois-Rousseau (ibid. : 58) mettent en garde contre d'éventuelles confusions entre les notions : « le phénomène de l'imitation doit être distingué de celui de l'influence. L'influence est subie de façon plus ou moins consciente : pénétration lente, osmose, ou bien visitation, illumination, elle ne présente aucun caractère systématique, au contraire de l'imitation ». Imitation est entendue dans le sens de la relation qui se construit à partir d'un modèle esthétique régnant : « L'originalité ne réside pas dans le choix du sujet, du thème, de l'intrigue, mais dans la disposition selon laquelle on les ordonne et dans la diction dont on les revêt » (Brunel, Pichois et Rousseau, ibid. : 58-59).

On constate à partir des années 1930 l'importance des productions africaines depuis la France. Louis Bertin Amougou (2012) propose que, parce que Paris exerce un quasi monopole sur l'édition, la diffusion et la consécration du livre francophone, l'on tienne compte de cette situation historique dans l'analyse des choix éthiques et esthétiques de la littérature africaine francophone.

Du coup, la possibilité d'examiner les conséquences d'un tel contrôle, quasi exclusif, sur les orientations éthiques et esthétiques des auteurs d'origine africaine, et donc sur leurs imaginaires, s'impose comme une nécessité pour comprendre les querelles qui secouent, par à-coups, le champ littéraire africain par exemple et qui semblent, de manière obsessionnelle, graviter pour l'essentiel autour des questions d'engagement ou de désengagement politiques, et des écritures à même de les porter au mieux.

Daniel-Henri Pageaux (1994) structure cette hiérarchie des espaces dont la colonisation nous donne un exemple dans la dichotomie des zones et des centres : nous en retenons que, dans les zones, les « réalités culturelles influent sur la production littéraire, sur la vie intellectuelle, elles expliquent l'activité éditoriale, la richesse de certaines revues, la présence de traditions artistiques occidentalisées, l'existence de littératures originales, proprement métisses » (Pageaux, *ibid.* : 26). Paul Aron (dans Fonkoua et Halen, *ibid.* : 50-51) parle de l'émigration des écrivains de la périphérie vers le centre : le centre définissant les pratiques, « écrire et publier en périphérie condamne les auteurs à être marginalisés dans leur reconnaissance, voire à ne pas exister dans l'institution centrale ». Le problème c'est qu'exister à partir du centre signifie, même si on a une certaine notoriété en périphérie, s'en rapprocher culturellement, en subir l'influence et s'adapter à ses genres, courants, styles... Pageaux (*ibid.* : 50) souligne la nécessité de satisfaire un « horizon d'attente ». En définitive, « les effets de la périphérie se résument dans deux grandes options : le suivisme et la reconversion » (Aron, *ibid.* : 54)⁴².

A titre d'illustration, même les écrivains anticolonialistes comme Alexandre Biyidi (Mongo Bédi) ont des influences que l'on retrouve en Europe. Déjà que l'écrivain camerounais clame sa détestation de la dimension folklorique d'une certaine littérature africaine et qu'il sera enseignant de littérature française en France sonnent mal avec le militantisme anticolonial de ses œuvres et peut légitimer des présomptions d'influence de la littérature française. Pour Éloïse Brière (1993 : 10) Bédi cherche à tromper les attentes européennes quant à la tendance « naturelle » de la littérature africaine au folklore, en dépouillant ses romans de la peinture des coutumes et mœurs ewondo. Son roman n'est donc pas un roman ewondo ou

⁴² Ainsi, selon Jacques Chevrier (*ibid.* : 13), les « champions » de la négritude cherchaient en priorité à être reconnus par les intellectuels occidentaux. Ces écrivains vivent en France, imitent les œuvres lues dans leur scolarité, avec un tempérament qui leur vient du lien ombilical avec une tradition littéraire africaine. Il faut pouvoir lire ces écrivains en sachant déconstruire le produit du métissage que constituent leurs œuvres : « le lecteur francophone d'un ouvrage francophone pourrait bien ne retenir que l'usage du médium linguistique et fonder son appréciation sur une norme littéraire hexagonale, telle que l'école la lui a transmise, sans qu'il ait aucune conscience ni de ce qui s'écrit depuis d'autres marges de la francophonies ni de ce qui distingue vraiment cette littérature francophone d'une littérature étrangère traduite » (Beniamino, 1993 : 516). D'où la nécessité de comparer ces textes avec ceux des européens que ces écrivains ont lus pour valider et comprendre les niveaux du métissage de la littérature africaine francophone. Il faut aussi les lire en observant cette influence dans la forme de versification : les écrivains de la négritude ont tous adopté le vers libre et la prose poétique, qui sont des formes de la modernisation de la poésie française, notamment utilisées par Apollinaire, Michaux, Aragon, Char ou surtout Paul Eluard et par Chateaubriand, Baudelaire, Rimbaud pour la prose poétique. Ils ont en outre subi l'influence idéologique des communistes surréalistes ou de philosophes comme Sartre.

africain, c'est un roman tout court. Pour écrire ce roman, il prend pour atout son détachement précoce de l'Afrique traditionnelle, ses études classiques françaises. Mongo Bédi s'est intéressé à la littérature française des Lumières et au roman du XIXe siècle. L'intérêt pour le siècle des Lumières se fonde sur les similitudes entre l'écrivain africain et l'écrivain animé de l'esprit philosophique.

Tous deux ont en commun une même désaffection à l'égard des querelles métaphysiques. Ils abandonnent volontiers cette spécialité respectivement à l'ethnologue et au théologien. Ils luttent, au contraire, pour faire triompher des idéaux concrets : l'abolition de l'arbitraire, sous toutes ses formes, la suppression de la violence légale, les droits de l'homme, le respect des diverses opinions politiques, philosophiques ou religieuses, le progrès économique et scientifiques, en un mot, la reconnaissance pour tous les hommes du droit au bonheur (Bernard Mouralis, 1981 :24).

Le rapprochement entre cette époque littéraire et l'Afrique littéraire de Bédi est dans un trait essentiel d'écriture, l'humour : « En ce qui concerne l'ironie mordante, comme je vous l'expliquais ce matin à propos de *Candide* et des *Lettres persanes*, puisque je suis de culture française, j'ai été forcément marqué par des ouvrages comme ceux-là » (Biakolo : 117). L'humour caustique de Mongo Bédi au service de questions sociales et même de question de civilisation, l'écrivain s'en inspire de Voltaire et de Montesquieu, alors que l'on a pensé qu'il s'agissait d'un trait permanent et authentique de la littérature camerounaise et pahouine, du moment qu'on le retrouve également chez Ferdinand Oyono. Mongo Bédi a également apprécié Rousseau et Diderot qui, déçus par les imperfections de la société dans laquelle ils vivent, estiment que la vieille Europe doit se régénérer. En outre, il s'intéresse au XIXe siècle, appréciant Balzac, Flaubert, Martin du Gard ou Zola à travers le roman cyclique dont la substance est de résumer une société, une époque et de leur trouver une identité collective

En dehors de ces aspects de la littérature française, Alexandre Biyidi qualifie la littérature française de « Littérature de bourgeois ». Ses autres influences avouées ont un caractère surtout idéologique, à savoir Richard Wright et Mark Twain : « Chez Mark Twain [...], tous les personnages ou pratiquement tous appartiennent à une classe très populaire. On voit des gens qui boivent, des ivrognes, des prostituées, des esclaves, et tout cela est fait d'une façon très sympathique. Ce n'est pas un intellectuel qui vient de la ville et voit une faune bizarre » (O. Biakolo, 1979 : 100). Mongo Bédi refuse en somme l'humiliante « authenticité » qui satisferait les Européens et voudrait plutôt mettre en avant ses références de l'engagement littéraire qui sont universelles.

Séverin Cécile Abéga, même s'il se défend dans *Les professeurs de littérature* d'une dépendance à l'égard de l'Occident, il a écrit sa première nouvelle pour le concours ACCT-RFI de la nouvelle de langue française. Il avoue avoir « lu »⁴³ comme premier roman *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo. Il ne concède cependant pas d'influence précise de ce contact, mais on peut faire le parallèle entre la description de la pauvreté et de la misère humaine chez Hugo et le souci d'Abéga de s'appesantir sur les classes sociales défavorisées de son environnement. Implicitement, l'écrivain est dans le rapport du centre à la périphérie. Julienne Ngoundoung Akono et Jean-Pierre Warnier (2008) esquissent ainsi sa relation avec l'Occident : « Sa version de la rencontre des cultures, loin de suivre la classique confrontation Afrique/Europe, tradition/modernité, colonisateur/colonisé avance sur un sentier déjà tracé par Bastide et Balandier. Il insiste sur les conflits, les tensions, les changements, le jeu perpétuel des structurations, des déstructurations et des restructurations chères à Gurvitch ». Les influences occidentales d'Abéga sont donc littéraires et idéologiques, et même si on conçoit l'écriture comme un espace de liberté et d'expression de soi, le cadre dans lequel Abéga écrit ses premières nouvelles a nécessairement bridé sa créativité, l'éloignant de son oralité traditionnelle.

Ce Janus littéraire de l'Afrique a créé une véritable schizophrénie chez les écrivains Camerounais rejetant la colonisation par les formes et les contenus littéraires, mais suivant pour la plupart des formes d'écriture de la révolution d'entre-les deux-guerres et post Seconde Guerre.

1.2.2 La francophonie, un espace de rencontres littéraires

En réalité, pour parler de francophonie littéraire, il faut d'abord revenir sur la complexité de la réalité et des représentations de la francophonie. L'origine du terme francophonie est traditionnellement attribuée à Onésime Reclus dans *France, Algérie et colonies* en 1880. Il a servi à désigner les espaces géographiques où la langue française est parlée. Jean-Marc Moura ne s'éloigne pas de cette base définitionnelle :

Fondamentalement, le terme francophonie renvoie à une diversité géographique et culturelle organisée par rapport à un fait linguistique : à la fois l'ensemble des régions où le français est réputé jouer un rôle social incontestable et l'ensemble de celles (à l'exception de la France) où existent des locuteurs de langue première (ibid. : 6).

⁴³ Il rappelle qu'il y avait quelques pages qui manquaient à son exemplaire.

La francophonie, c'est en théorie un ensemble de pays qui ont le français en partage, or comme Moura le mentionne entre parenthèses, on a tendance à exclure la France de la francophonie : qu'on la conçoive comme l'espace étant sous l'influence économique et culturelle de la France métropolitaine ou comme l'ensemble des pays ayant un rapport de francophilie avec la France, le rapport tutélaire de la métropole coloniale resurgit.

En fait, la francophonie a une histoire, l'histoire coloniale de la France. Certes la France depuis 1533 et François Ier s'est lancée dans le commerce maritime au-delà de l'Atlantique, et elle a eu quelques comptoirs peuplements en Amérique notamment, mais l'aventure véritablement expansionniste du pays, on la situe avec l'expédition d'Alger en 1830. Plusieurs territoires d'Afrique et d'Asie ont été colonisés sous la justification de la supériorité des cultures européennes et d'une mission civilisatrice inspirée de valeurs chrétiennes. La France applique dans ses territoires un système assimilationniste, c'est-à-dire qu'elle manifeste la volonté d'éliminer les langues, cultes et cultures indigènes et les remplacer par celles de la métropole française. En fait, la France intègre ces territoires dans son empire et y pratique une administration directe, or l'idée de territoire est inséparable de celle de nation en France depuis 1789. La nation, selon Jean-François Tètu (2002) se définit dans deux éléments fondamentaux : les infrastructures et la langue. Les ponts, écoles et hôpitaux matérialisaient l'investissement de la nation française pour son peuple, la langue française devenait la référence culturelle de ces territoires. Ce système a eu comme effet, après la seconde Guerre mondiale de créer deux camps antagonistes : ceux qui souhaitaient rester sous la coupole française et ceux qui rejetaient catégoriquement la puissance coloniale française. Les tensions qui émaillent la décolonisation de l'Afrique française vont exacerber l'image de la puissance oppressive proposant un ersatz d'indépendance. L'image de la puissance qui est partie mais qui continue à régenter à distance. Il est cependant remarquable que même les opposants de l'impérialisme français sont une élite s'exprimant en français et occupant une fonction dans l'administration coloniale, une élite scolarisée à l'occidentale.

La francophonie hérite de ce contexte de suspicion : « representations of the francophone world generally prefer to focus not on such politically sensitive ideas as "influence" but on apparently more concrete and less controversial notions such as "language use" » (Patrick Corcoran, 2007 : 2). L'idée d'une francophonie des peuples peut sembler pertinente du

moment où les États naissants sont constitués d'une diversité de tribus et veulent utiliser une langue qui transcende l'hétérogénéité ethnique et en outre ils veulent utiliser une langue qui ait une audience internationale. La francophonie désignera donc toutes ces populations qui utilisent le français comme l'un des moyens de communication dans leur espace national et à l'international. La France ne peut/veut cependant pas soutenir l'idée d'une francophonie transnationale la rattachant à son passé colonial, elle ne veut pas d'une « french commonwealth ». Dans la revue *Esprit* de 1962, Léopold Sédar Senghor va lancer l'idée d'un esprit francophone parcourant les territoires d'expression française. Habib Bourguiba, Hamani Diori et Norodom Sihanouk et bien d'intellectuels canadiens vont le suivre dans cette entreprise d'institutionnaliser le nœud des relations fondées sur des affinités culturelles (principalement la langue française) avec la France.

La francophonie politico-institutionnelle va naître avec des cadres toujours nombreux et plus ou moins centralisés en France : l'OIF, le Haut conseil de la Francophonie, le Conseil supérieur de la langue française, l'AUPELF, l'ACCT, l'Académie française... Cette Francophonie on peut la voir comme un marché, face à la toute puissance économique américaine et chinoise. Mais la francophonie, ce n'est pas uniquement un rapport à la langue, c'est également un style, une certaine « image de langue », plus ou moins idéalisée selon Philippe Hamon (2002), une certaine « francité » que l'on retrouverait dans la littérature, dans la musique, dans diverses formes artistiques.

Peut-on avoir une francophonie littéraire, sachant que les normes et valeurs littéraires ne dépendent véritablement pas de critères de regroupements linguistiques ? Parler de francophonie littéraire « suppose un certain rapport avec la langue française, au regard d'autres langues (naturelles ou secondes), qui conditionne et fonde des écritures » (Dominique Combe, 1995 : 7). Véronique Bonnet (2001 : 13) affirme que la déterritorialisation de la littérature francophone constitue sa base même : « Toute littérature n'est-elle pas, par définition, le lieu où, par la seule puissance de l'imaginaire, s'abolissent les territorialisations trop étroites, lieu d'une communauté imaginaire apte à rassembler ce que l'histoire a fragmenté ? ». Toutefois, Jean-Marc Moura (ibid. : 47) demande de situer les œuvres de la littérature francophone dans leur contexte de production, avec leurs codes et normes tant socioculturels et littéraires propres. Il existe par conséquent en francophonie des rapports singuliers à la langue, propres à chaque individu

écrivain. Comment résoudre le problème de la cohérence d'un champ littéraire francophone ?

Jean-Louis Joubert (ibid. : 34) constate un appariement des littératures francophones : « De fait, la prise en compte des littératures francophones s'est articulée sur l'opposition tranchée littératures francophones versus littérature française ». Ce qui s'explique par la perspective française de voir dans la littérature française le centre régulateur, et d'avoir « le sentiment, une fois qu'une altérité a été reconnue, qu'elle doit nécessairement se traduire par une opposition radicale » (Joubert, ibid.). Les littératures francophones seraient donc des littératures périphériques et subversives.

Ces littératures sont en situation de périphérie soit parce qu'elles appartiennent à une culture minoritaire dans la région où elles sont produites (Québec au XXe siècle), soit parce qu'il n'y a pas de coïncidence entre leur ancrage socioculturel et le champ littéraire (métropolitain, européen) en l'absence d'un champ littéraire autochtone conséquent. La contradiction entre des usages linguistiques et littéraires européens et un ancrage référentiel et auctorial non-européen produit une complexité énonciative que masque le critère linguistique (littératures d'expression française)» (Jean-Marc Moura, ibid. : 51).

On oppose alors les deux littératures (française et francophones) de par leurs univers symboliques⁴⁴ complètement différents : « Pour les littératures francophones extra-européennes, la coexistence de deux (ou plus) univers symboliques⁴⁵ [du contact et métissage des univers autochtone et d'emprunt] vient donc infléchir le processus de création puis de réception » (J.-M. Moura, ibid. : 52).

Il est illusoire de croire que le rapport théorique à la langue puisse uniformiser une littérature francophone. Elle est aussi diverse que sont les nationalités, les cultures, les époques, l'histoire, les idéologies en francophonie. Moura (ibid. : 56) pense que la critique postcoloniale peut résoudre le problème de ces éclatements en francophonie littéraire en étudiant « la manière dont chaque auteur, chaque œuvre gère son rapport à son " lieu " et l'investit selon un mode spécifique ». Elle le ferait suivant quatre ordres de préoccupations : chaque œuvre construit son propre contexte d'énonciation et un champ littéraire nouveau ; ce contexte d'énonciation est marqué par des usages linguistiques spécifiques que manifeste

³ L'univers symbolique, selon Jean-Marc Moura (ibid. : 51) a trait aux institutions qui régissent la société, aux normes définissant les rôles des acteurs sociaux, aux valeurs collectives, aux critères régissant la pratique sociale : ce sont des modes généraux de légitimation de la vie sociale, la matrice de toutes les significations.

l'œuvre ; ce contexte d'énonciation est inscrit dans une tradition autochtone que l'œuvre illustre, prolonge ou rompt ; l'œuvre crée ainsi une scène d'énonciation propre selon des traits formels, une poétique, dont on peut étudier les régularités d'une littérature à l'autre. La possibilité de réunir François Mauriac et Séverin Cécile Abéga dans un cadre d'analyse cohérent apparaît avec toute sa pertinence dans ces ordres de préoccupation, seulement il peut sembler anachronique d'utiliser des paradigmes de la théorie postcoloniale pour étudier Mauriac : jusqu'où faut-il chercher pour trouver un rapport de force entre Mauriac et Abéga ? un rapport du centre à la colonie (périphérie) ?

Par ailleurs, admettons l'évidence de Louis-Jean Calvet reconnaissant qu'il n'existe pas une langue francophone, afin de valider l'hypothèse que la littérature dite francophone est une littérature française, ou tout au moins en français. La perception de la littérature française en tant que littérature d'exclusion, a été le leitmotiv du combat des écrivains comme Édouard Glissant initiant le courant de la créolisation. Alain Mabanckou va en 2007 sonner le tocsin à travers un manifeste⁴⁶ où il affirmait : « Pendant longtemps, ingénu, j'ai rêvé de l'intégration de la littérature francophone dans la littérature française. Avec le temps, je me suis aperçu que je me trompais, la littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents. Son histoire se précise, son autonomie éclate au grand jour(...). La littérature française est une littérature nationale. C'est à elle d'entrer dans ce grand ensemble francophone ». Michel Le Bris et Jean Rouaud (2007) ont choisi, avec un certain nombre d'écrivains Français et « Francophones » d'aller dans la mouvance d'une communautarisation autour de la langue : ***Pour une littérature-monde*** appelle à en finir avec la condescendance du milieu littéraire français vis-à-vis des écrivains issus des anciennes colonies et ayant le français comme langue d'écriture. Rouaud décrit pour argumenter la mort d'une certaine idée de la grandeur de la France et de sa littérature : « la littérature et la nation avaient si intimement lié leur destin, et depuis si longtemps, mettant en scène tout au long des siècles ce curieux ménage de pouvoir et de poésie (...), qu'il était évident que comme deux encordés ils s'entraîneraient dans leur chute » (ibid. : 12). La lutte pour une unité de la littérature francophone et française s'inspire du combat de la reconnaissance des paralittératures (bandes dessinées, romans de sciences fiction, romans d'aventure...) dans le giron d'une littérature française assez rigoriste. La littérature française

⁴⁶«Pour une « littérature-monde » en français”. Le Monde, Paris, 16 mars 2007.

devrait s'ouvrir à des genres nouveaux, à des espaces nouveaux, à des hommes nouveaux et « le meilleur moyen de ne rien comprendre, me semblait-il, était de réduire cette effervescence à un « genre », à une catégorie exotique, sinon à une variante des littératures « régionales » ou « ethniques »- un peu pittoresque, en somme, quelques épices pour réveiller un temps nos palais fatigués » (Le Bris, *ibid.* : 34). Michel Le Bris (*ibid.* : 24) rappelle l'interpellation d'Anna Moï suspectant du racisme derrière la distinction écrivains français/écrivains francophones et la sentence de Waberi « adieu à la francophonie ».

Le problème est de savoir si les écrivains français se sentent appartenir à un espace littéraire francophone, du moment où, on le rappelle, l'identité est voulue, choisie. De toute manière, les écrivains ayant contribué à ce document revendiquent la création d'un nouveau registre dans la littérature, une littérature transnationale en français, désignée littérature-monde en français. Ceci les accorde seulement avec la réalité, ne serait-ce que parce que la littérature française attribue ses prix à des écrivains provenant de la « diversité » : « Some of the most exciting and stimulating literature to appear during the last few decades has been written by men and women living in, or originating from former colonies of the various European powers ». (Corcoran, *ibid.* : 1). En se positionnant dans le refus à la fois d'une littérature française sclérosée et des littératures francophones, ces écrivains ont en tête la *world fiction* anglo-saxonne, et impliquent des imaginaires communs aux littératures de langue française. L'idée d'une identité autour de la langue française ne fait que valider l'autre idée que l'identité est véritablement une image de soi, nécessairement ajustée à la perception de l'autre. Les écrivains de la littérature-monde en français se sentent appartenir à une communauté d'écrivains et de lecteurs avec lesquels ils partagent le/en français, la nationalité n'étant ici qu'un détail socioculturel.

Le lien entre littérature, langue et nation contre lequel la littérature-monde semble s'ériger fait d'elle un courant(?) volontairement polémique. L'on ne saurait néanmoins ignorer que, fondamentalement, les notions de langue, de nation et de littérature sont dynamiques : on leur reconnaît une unité nodale même si la diversité des usages et des références qui leurs sont attribuées concoure à leur instabilité. L'absoluité de la langue, de la littérature ou de la nation ne peut être qu'opérateur et ne renvoie à rien de concret⁴⁷. Ainsi, la littérature

⁴⁷ Des sociolinguistes comme Louis-Jean Calvet préfèrent actuellement parler d'une langue française plutôt que de la langue française en tenant compte de la complexité des variations d'usage dans ce que l'on appelle

française ou francophone ou en langue française sont des concepts opératoires du critique permettant l'organisation et la cohérence d'un objet dans une classe. La littérature-monde ne peut pas refuser la littérature française, parce qu'elle correspond à une certaine référence, de la même manière qu'elle ne peut nier les littératures nationales francophones. Si l'on veut d'une littérature en français supra nationale, et transculturelle, pouvant permettre un dialogue entre Mauriac et Abéga, il faudrait en définir les paradigmes et les frontières. L'avantage étant, par un rapprochement-fusion de ces littératures de mettre en avant un territoire culturel, une société conséquente.

1.2.3. Pour une francophonie littéraire des lecteurs

La conception courante de la littérature érige la construction de l'auteur et de l'œuvre en clé de compréhension. Michel Le Bris (ibid. : 28) dit et illustre ce constat :

La littérature reste la plus belle des aventures, pour peu qu'on ait encore l'audace de créer des mondes où se risquer le cœur battant, pour peu qu'on garde l'ambition de le dire, le monde, d'en restituer la parole vive en la portant jusqu'à l'incandescence, pour peu qu'on ose encore des livres-mondes, vastes, généreux et terribles, comme la vie.

Seulement, comme le dit Wladimir Troubetzkoy (dans Souiller dir., 1997 : 29) « Le monde de cette esthétique de l'auteur et de l'œuvre doit s'ouvrir à une esthétique de la réception et de l'effet produit, tenir compte du caractère de communication et de moyen d'influence de l'œuvre, qui est proposition d'information et d'action sur le monde à travers les lecteurs ». Plutôt, on devrait penser, malgré le risque de subjectivisme, que l'œuvre signifie du point de vue de ses lecteurs. Il faut savoir à qui est destinée l'œuvre littéraire en francophonie et quels sont ses horizons d'attente.

En réalité, des écrivains ayant choisi de construire un univers avec comme instrument la langue française, des écrivains s'adressant à la lectrice francophone que nous sommes sont pour nous immédiatement et nécessairement des écrivains francophones⁴⁸, avant d'être Camerounais ou Français. Nous lisons des œuvres en français, avant de lire des œuvres françaises ou camerounaises, d'un Français ou d'un Camerounais : quelle cohérence

français. Il en est de même de la notion de nation que l'on veut aujourd'hui restreindre à des frontières étatiques, même si l'on reconnaît une référence non étatique à la nation arabe, à la nation berbère ou toutes proportions gardées à la nation juive. On aura également des difficultés à établir un corps entier et non discuté au concept de littérature. Que met-on dans une littérature ? Les anthologies et autres types de classements contestent l'idée d'un répertoire univoque des œuvres dites d'une littérature.

⁴⁸Calixthe Beyala remarque très justement (dans *Les Honneurs perdus*, Albin Michel, 1996) que « *Le Français est francophone, mais la francophonie n'est pas française* ».

percevra-t-on dans une (ou un type de) littérature en français ? Ceci d'autant plus que Troubetzkoy (ibid. : 28), s'inspirant de W. Benjamin, pense que lire, c'est représenter à travers le temps où les œuvres sont nées, le temps qui les perçoit, c'est-à-dire le nôtre. Jean Derive (ibid.) ajoute que « chaque lecture est un processus d'actualisation du texte et, comme il n'y a jamais coïncidence parfaite, sur tous les plans, entre les cultures de l'auteur et les cultures du lecteur, on peut avancer que toute lecture, à un certain degré, participe de l'interculturel ». Afin de reconstituer cet interculturel, il fallait déjà reconstituer la situation des auteurs et des œuvres dans leur temps pour voir les réponses que ces dernières apportaient. Mais ce qui intéresse davantage à ce niveau d'analyse, ce sont les normes et valeurs du lecteur francophone, les réponses qu'il attend de l'œuvre et les questions qu'il lui pose.

L'œuvre doit s'inscrire dans un *territoire francophone* : la déterritorialisation ou la reterritorialisation des œuvres littéraires est le fait du lecteur qui construit un territoire symbolique, dessine un espace culturel et des frontières à l'intérieur desquels un ordre donne son sens à une œuvre. Pierre Piret (in Véronique Bonnet dir., ibid. : 88) situe également l'enjeu au niveau de la coénonciation quand il évoque Marcel Proust et sa conception des frontières de l'univers humain : toute frontière ne devient effective que lorsqu'elle est interprétée par un sujet. La frontière n'est pas neutre ou insignifiante, elle est une construction. En tant que lectrice, nous construisons les frontières d'un univers littéraire francophone, mais pas que, dans lequel nous intégrons Mauriac et Abéga. En outre, toute frontière est potentiellement plurielle. Elle peut être reconnue par l'un sans l'être par l'autre ou donner lieu à des interprétations différentes. Cette pluralité est dans la conjonction de nationalités et de typologies littéraires différentes. L'élaboration de cet univers est loin d'être intuitive, elle est construite par un ensemble de représentations et par la matérialisation linguistique, elle aussi et surtout construite par une expérience, celle du lecteur.

En plus, la lecture comparée des œuvres de la francophonie littéraire permet de mettre au premier plan la nécessité soulignée par Boyer d'une compétence ethnosocioculturelle francophone. Henri Boyer (2007 : 42) définit la compétence ethnosocioculturelle comme l'ensemble des « maîtrises et surtout des représentations, en relation non seulement avec l'identité collective dominante mais aussi avec les diverses identités (sociales, ethniques,

religieuses, politiques...) qui coexistent et s'affrontent (parfois durement) au sein de la communauté ». Eu égard à l'hétérogénéité de la communauté francophone, la compétence ethnosocioculturelle signifie la capacité de comprendre les règles et valeurs partagées par tous les membres de la communauté, celles de sa société d'origine et celles des autres sociétés qui constituent la francophonie. En littérature, cette compétence permet une orientation de la lecture, comparée ou de l'œuvre unique : la connaissance de l'autre ou sa reconnaissance donnent lieu à la mobilisation d'un ensemble complexe de savoirs et de représentations littéraires et culturels. La compétence ethnosocioculturelle est composée des imaginaires ethnosocioculturels, constitués de représentations, manifestes à travers des stéréotypes, des idéologies : c'est le noyau. Le noyau organise les contenus des compétences langagières, en général sur le mode implicite. Ces imaginaires parties de la compétence sont fondés sur des représentations partagées, c'est-à-dire des « représentations intra et intercommunautaires à teneur plus ou moins clairement normative et présentant un degré de figement plus ou moins important » (Boyer, *ibid.* : 45). Autrement dit, on a deux niveaux d'analyse des imaginaires francophones : le niveau *intra*, que l'on assimilera au niveau national et le niveau *inter* qui sera fait de convergences pertinentes des écritures francophones. Les réponses que les œuvres apportent au lecteur sont par conséquent dans la cohérence des imaginaires linguistiques et socioculturels en littérature francophone.

Conclusion

Comprendre Séverin Cécile Abéga et François Mauriac c'est voyager à travers deux univers littéraires, et chercher les parfums, les influences de leurs contextes sur leurs œuvres. Ces contextes sont d'abord littéraires, Abéga se trouvant à la confluence de l'art oratoire appris dans son enfance et de l'art littéraire écrit de son expérience de lecteur. Il ne se classe tout à fait pas dans la littérature orale, pas tout à fait dans la littérature traditionnelle, mais il n'est pas non plus dans un suivisme littéraire moderne. Abéga écrit ses nouvelles riche de son expérience villageoise, de son expérience intellectuelle, de son expérience francophone... Bref, il fait de la nouvelle camerounaise une nouvelle complexe. Mauriac se trouve au carrefour du conformisme symboliste et des formes iconoclastes d'écriture, entre une littérature chrétienne éthérée et le dynamisme anticlérical de la littérature et de la société. Bref, son positionnement littéraire va également faire de son écriture une écriture de la

complexité. Comme ces complexités d'écriture s'adressent à la complexité de ses lecteurs, on dira qu'en littérature francophone, une complexité écrit pour une autre complexité, un individu parle à un autre individu. Afin de mieux comprendre cette « intercomplexité », il ne faut pas seulement situer les nouvelles dans l'espace social et politique de manière horizontale, il est nécessaire de s'intéresser à la représentation de cet espace dans les nouvelles.

Chapitre 2 : REPRÉSENTATIONS D'ESPACES DE MÉTAMORPHOSES

Les influences de l'environnement de Mauriac sont nombreuses dans son écriture. Des images de l'espace d'enfance laissent croire que la compréhension d'une œuvre est fonction de sa relation avec cet avant, toutefois, l'œuvre est un milieu autonome dans lequel les éléments peuvent signifier dans leur rapport avec les autres. De toute évidence, les travaux les plus prolifiques sur l'espace littéraire concernent le roman :

L'espace constitue une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au point de vue, mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans le langage quotidien (Jean Weisgerber, 1978 : 19).

Généralement, la critique analyse l'espace dans un roman sur deux plans : « sur celui qui, concevant l'espace comme signifiant, étudie sa participation à la production du sens du roman, et sur l'autre qui, étudiant d'abord dans le roman l'espace en tant que tel, tourne ensuite l'attention vers la façon dont il est rendu et nous éclaire ainsi sur le rôle que joue l'espace dans la narration » (Seidl, 1974 : 130). En réalité, l'espace du récit est vécu à différents niveaux : d'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers la langue qu'il utilise, ensuite par les personnages qu'il campe ; en dernier lieu par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partial. Dans la nouvelle, la brièveté et le « réalisme » caractéristiques rendent encore plus pertinent tout élément cadratif de l'histoire, et prioritairement le cadre spatial : déterminer la fonction des lieux et temps dans une nouvelle est une nécessité car « c'est le lieu qui fonde le récit » (Henri Mitterand, 1980 : 194). L'espace donne à voir la nouvelle sous l'apparence de la vérité, même s'il ne s'agit jamais que d'un espace représenté. Selon Daniel Grojnowski (2005 : 80), la nouvelle traite l'espace d'une manière particulière : « elle privilégie des configurations ou des éléments dont on peut esquisser la typologie ». Décrit ou évoqué, l'espace fictionnel dans la nouvelle convoque l'expérience du lecteur, mais il est aussi une vision du monde, celle du narrateur. Jacques Chevrier (1992) le confirme, la nouvelle peut introduire au plus profond d'une conscience, dans ce monde fait de ruptures et de continuités, où le jeu subtil des réminiscences permet d'accéder à une temporalité, voire à une autre vision de la réalité. Ce qu'il faut comprendre, c'est que cette réalité intratextuelle permet de comprendre les

personnages et le récit, et qu'en plus on peut procéder par le chemin inverse, partir d'une réalité expérience du lecteur pour appréhender l'œuvre. Mais l'espace littéraire conçu par Gérard Genette (1972 : 45), c'est surtout « la spatialité de l'écriture, la disposition temporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte ». Comment s'organise le cadre spatio-temporel dans les récits de Mauriac et d'Abéga, et en plus quelles sont ses fonctions ?

Carl Jung (1987 : 158) propose la méthodologie : « il faut chercher en premier lieu l'explication historique d'un symbole dans son propre environnement culturel, puis trouver des symboles identiques ou semblables dans d'autres civilisations, pour pouvoir affirmer avec certitude qu'il s'agit d'un archétype ». L'espace représenté dans la nouvelle, par souci de vraisemblance, garde ainsi des relations de divers ordres avec l'espace réel. Nous pouvons avoir, pour la nouvelle, l'intelligence de cette assertion de Pierre Barbéry (1996 : 145) : « Lorsque le romancier entend se faire historien, il ouvre à la sociocritique une voie royale ». En réalité, même si l'œuvre littéraire nous détache du monde pour nous plonger dans un univers construit avec un système propre, l'espace de l'œuvre symbolise la réalité du monde. Ceci est la raison pour laquelle il faut voir la manière dont l'espace signifie l'œuvre et le monde, voir l'espace comme un signe. En tant que signe, l'immanentisme fonde la lecture de l'espace : ce qui est explicitement dit de lui et ce qu'il peut renfermer d'implicite structurent l'espace du récit et structurent le récit par rapport au dit espace. Cette sémiotique textuelle dès lors identifie et analyse des indices spatiaux qui permettent de lire la valeur de l'espace dans la structure du récit, la construction de l'espace d'une œuvre en réseaux thématiques, symboliques ou métaphoriques : elle est à la fois immanente et sociale. Grojnowski (ibid. : 78) quant à lui demande, sur le plan méthodologique, d'analyser simultanément ou successivement l'espace référentiel, l'espace fonctionnel et l'espace signifiant : « désigner l'espace d'une nouvelle, c'est donc tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère ».

L'espace représenté dans la nouvelle est un espace figuratif, la construction de cette figure est celle d'une identité de l'œuvre. Comme l'espace-temps de la nouvelle est limité, le lecteur fait appel à sa culture pour situer cette identité, généralement en relation avec celle de l'auteur.

2.1. Le narrateur, un regard de/dans l'histoire et l'espace

Comment « mieux passer la sorcellerie littéraire » (Pabe Mongo, 1995) ? La place du narrateur dans le récit est d'une importance capitale, de ce qu'en dehors des faits évoqués, nous percevons les espaces et les personnages à travers lui. Le narrateur de la nouvelle tisse pour cela une relation particulière avec son narrataire-lecteur. François Mauriac ou Séverin Cécile Abéga, par les procédés d'oralisation de leurs nouvelles, mettent en avant le narrateur justifiant le contenu de son histoire, donnant de la valeur à tel ou tel autre aspect du récit, ou même utilisant le lecteur pour avancer dans ses développements. R. Bourneuf et R. Ouellet (ibid. : 80) parlent d'illusion :

Un ensemble de procédés destinés à assurer la transmission efficace du message. Au lieu de masquer les traces de sa présence dans le récit, le narrateur peut choisir de mettre l'accent sur l'acte de raconter en interpellant son narrataire (soit pour agir sur lui ou vérifier si le contact est maintenu), en évaluant ou attestant le degré de véracité de son récit, en soulignant les problèmes d'organisation de celui-ci.

La question du narrateur est d'autant plus importante qu'elle se confond avec l'intervention de l'auteur dans le récit, et qu'elle sera l'objet d'une diatribe de Jean-Paul Sartre (1947 : 52) sur la narration de Mauriac : le romancier selon lui, n'a pas à dicter le sens du personnage ; en le faisant, il le prive de sa liberté essentielle et en fait un simple objet de conscience de l'auteur. Cette posture évaluative n'oblitére pas la réalité de la multiplicité des modes de narration et des manières de les comprendre. Comment présente-t-on l'espace dans nos nouvelles ?

Émile Benveniste (1966) propose deux modes d'appréhension du texte en rapport avec son énonciation (l'inscription du sujet parlant dans l'énoncé) : le récit et le discours. Dans le récit historique, l'aoriste est le temps et la troisième personne la personne privilégiés. En effet, le passé simple pose un événement ou un monde dont on a expliqué la cohérence et les lois. Selon Bourneuf et Ouellet (ibid. : 94), « le passé simple et la troisième personne traduisent si explicitement l'ordre, le fonctionnement du monde ou d'une société, que le romancier pourrait à la rigueur ne pas intervenir pour porter des jugements ou dire ce qu'il faut penser. La narration des événements, en hiérarchisant les faits, en les plaçant dans une séquence explicative, a déjà tout dit ». Le discours raconte au présent et à la première personne une histoire, il est ancré dans une situation d'énonciation, le récit est autobiographique. Mais cette symétrie des plans d'énonciation dans les textes ne dénoue pas les questions de mode

et de voix, abordées dans *Figures III* par Gérard Genette. Il fait la synthèse des modes et des voix narratives avec la distinction de la focalisation zéro, de la focalisation interne et de la focalisation externe. Pour revenir sur la hiérarchie des voix narratives, nous voulons dans cette lecture privilégier la dichotomie narrateur homodiégétique et narrateur hétérodiégétique.

Aucun des auteurs ne privilégie l'une ou l'autre forme de narration, on constate cependant une certaine cohérence dans les recueils de Séverin Cécile Abéga : les textes des *Bimanes* ont un narrateur hétérodiégétique et les textes de *LFBW* ont à dominante un narrateur homodiégétique.

2.1.1. Narrateur homodiégétique

Le narrateur homodiégétique voit et connaît tout de la matière de son récit : en théorie, il dit au lecteur ce qu'il faut penser de tout, son implication dans son récit en fait un acteur essentiel. Selon Jaap Lintvelt (1981 : 38), « dans la narration homodiégétique [...] un même personnage remplit une double fonction : en tant que narrateur (je-narrant), il assume la narration du récit, et en tant qu'acteur (je-narré), il joue un rôle dans l'histoire ». Le sujet est l'objet de sa narration : « Vue étroite, subjective, sujette à caution, mais privilégiée en ce qu'elle permet – théoriquement, tout au moins – de transcender l'opposition traditionnelle sujet-patient » (Bourneuf et Ouellet, *ibid.* : 87). La vision de l'espace dans ce cas est une vision subjective car elle s'origine d'un personnage présent dans l'histoire. On peut classer les nouvelles d'Abéga en trois situations d'homodiégèse : celle du spectateur-personnage qui joue un rôle très secondaire dans le récit, et celle du « co-personnage principal », qui raconte les aventures vécues avec quelqu'un d'autre et celle du second narrateur emboîté, dont l'histoire est rapportée par un premier narrateur.

Le spectateur-personnage ou personnage-témoin fait partie de la scène décrite, même s'il ne joue pas de rôle décisif. On le voit notamment dans *LFBW*, dans *Le vote* et dans *Le candidat*. Le narrateur de la première nouvelle, d'entrée de texte, voudrait déterminer les rôles et donc le sien : « j'étais venu de Yaoundé pour aider mon père dans sa campagne, mais mon père était vacciné contre les fièvres électorales »⁴⁹. Dans *Le vote*, le hasard met un événement devant le personnage-narrateur : « Je remis aussi à plus tard mes ablutions

⁴⁹ Abéga, *LFBW*, p.25

matinales et me retrouvai, nu torse, a milieu des miens (...) a mon arrivée d'ailleurs, les premières escarmouches avaient déjà été lancées »⁵⁰. Dans *Le candidat* aussi, le narrateur refuse le rôle d'acteur : « Je tenais à assister en spectateur au vote du lendemain »⁵¹. Il affirme donc n'avoir aucun rôle central dans les événements, il peut ainsi observer et rapporter les éléments de sa perception : « Pendant que je passais entre les groupes pour aller attacher notre nouveau bélier devant une touffe d'herbe, j'entendis plusieurs personnes s'exclamer »⁵² ; « je vis les femmes échanger un regard »⁵³. Il essaie de comprendre (« Assurément quelque chose m'échappait »⁵⁴) et se donne à voir dans l'exercice de recueil des faits : « Je n'osais troubler de mes questions cet échange si passionnant. J'étais comme le spectateur qui est arrivé après le début du film. Il compte sur des rappels implicites pour retrouver le fil de l'histoire »⁵⁵. Le phatique par la prolepse ou illusion peut inciter l'appétence du narrateur avec des effets d'annonce : « L'histoire que je vais vous raconter vous éclairera au passage »⁵⁶ ; ou avec des perceptions hors-champ du récit : « Je vois d'ici votre scepticisme »⁵⁷. Cette perception annonce un effet attendu du récit et mime une stratégie de l'oral.

Le spectateur-personnage prend possession d'un ensemble d'événements auxquels il a assisté, il les rapporte à la fois sous le mode du récit et sous le mode du discours. Ce type de nouvelle est proche de l'hétérodiégèse avec un point de vue interne. Il faut remarquer que la scène se déroule toujours au village, et que, par l'interpellation directe du lecteur, par les nombreux dialogues, ce n'est pas une histoire du village que l'on veut raconter, mais plutôt plonger dans la vie au village : faire comprendre la logique villageoise avec un narrateur « urbanisé ».

Les nouvelles mettent en présence un narrateur-personnage en autodiégèse. Seulement, le narrateur n'est pas le seul personnage du récit, un autre personnage l'accompagne. En fait, c'est l'histoire de ses relations, de sa vision de cet autre personnage. Dans *Jean sans nom*, le narrateur raconte sa vie d'élève à Nkongsamba, et c'est le truchement par lequel il présente

⁵⁰ Abéga, LFBW, p.111

⁵¹ Abéga, LFBW, p.63

⁵² Abéga, LFBW, p.38

⁵³ Abéga, LFBW, p. 37

⁵⁴ Abéga, LFBW, p. 75

⁵⁵ Abéga, LFBW, p.112

⁵⁶ Abéga, LFBW, p.23

⁵⁷ Abéga, LFBW, p.12

son ami, victime de son homonymie avec un leader de la guérilla politique. Le récit n'est pas strictement centré sur Jean, le mode de vie du narrateur-personnage (parents pauvres et enfant débrouillard), les atrocités de la guerre civile sont tout aussi importants que l'histoire incidente du camarade de collègue. *Deux hommes dans une voiture* raconte la rencontre entre le narrateur et un chauffeur de taxi, deux hommes dont les tribus d'origine sont en tension, et qui échangent sur ce climat. Ces récits donnent l'occasion au narrateur de présenter une valeur, une philosophie à travers un personnage-type. Chez François Mauriac également, on retrouve ce type de récit : *Thérèse à l'hôtel* et *Conte de Noël*. Le narrateur de *Thérèse à l'hôtel* regarde l'amour à travers les lunettes de son passé, d'où sa révolte ou plutôt l'aveu de son impuissance à travers les interrogations rhétoriques : « Au fond ne suis-je pas prisonnière d'un rôle ? d'un personnage ? N'existe-t-il une Thérèse, la seule vraie, dont me sépare ce crime autrefois commis ? ». En réalité, dans ce récit, l'autre du narrateur (le jeune homme) n'est qu'un prétexte à l'exploration de soi, à la révélation d'une vérité intérieure. Le drame de Jean de Blaye permet aussi au narrateur de *Conte de Noël* de se découvrir : « En même temps que je me sentais soulevé, non par les souvenirs de mon enfance mais par mon enfance elle-même vivante et présente en moi, je reconstituais avec une aisance miraculeuse, l'histoire de Jean de Blaye. Si je suis né poète, c'est cette nuit-là que je devins romancier, ou du moins que j'ai pris conscience de ce don, de ce pouvoir »⁵⁸.

Comme homodiégèse, on a le cas particulier du narrateur extradiégétique, avec une narration dont l'événement est un discours : ce narrateur rapporte l'histoire d'un narrateur intradiégétique. *Un Bon ministre* est la métadiégèse d'événements qu'un oncle rapporte à son neveu : « Ce n'est pas elle qui m'a raconté l'histoire, c'est mon oncle » ; « Mon oncle qui me rapporte cette conversation était l'un des familiers du ministre pour avoir servi comme infirmier dans son village avant l'indépendance » ; « Mon oncle possède ainsi plusieurs témoignages de cette qualité qui fit la célébrité de cet homme d'État »⁵⁹. La volonté pour le narrateur de refuser l'assomption du fantastique et du redondant de l'histoire de Jéroboam Aka justifie certainement en exergue d'un second narrateur. En argumentation, on aurait mis en avant l'autorité : l'ainesse supposée de l'oncle et sa proximité d'avec le ministre doit rendre crédible l'histoire. L'enjeu de crédibilité est l'enjeu véritable de l'allusion à l'oncle, puisque dès lors que le récit rentre dans le plus réaliste et banal faits divers de couloirs

⁵⁸ Mauriac, PL, p. 282

⁵⁹ Abéga, LFBW, pp. 5, 9, 10

ministériels, l'évocation de la source familiale. *Les Professeurs de littérature* rapportent aussi le récit d'un narrateur second, mais l'enjeu n'est plus la crédibilité, il est l'authenticité. La fonction testimoniale du narrateur s'exerce certes, elle n'est toutefois pas dans le degré de vérité ou de certitude de l'histoire, elle est dans celui de la précision de la narration : « Et Guillaume nous raconta d'un trait l'histoire de Monsieur Mungo. Je vais essayer de la relater, sûrement avec moins de talent, tout en espérant rendre le mieux possible la pensée du narrateur »⁶⁰. La fonction testimoniale sert au positionnement énonciatif du narrateur : il prend ses distances du récit dont il n'assume le propos, comme dans *Le bon ministre*, ou alors il y a totalement fusion idéologique, émotionnelle des deux narrateurs : « Donc je, ou plutôt Guillaume vous parle de ce temps béni où l'on balayait encore les salles de classe de l'Université »⁶¹. On voit bien dans ces différents récits, le souci des narrateurs assumant la fonction de connotateurs de relais de garder l'aspect communicatif du récit, de lui donner une âme au-delà du compte rendu. L'hésitation mime l'oralité, pour montrer l'absorption totale du récit par le narrateur extradiégétique. L'oralité va plus loin que l'appropriation du récit, le narrateur extradiégétique montrant également son implication : « Venons-en au fait cependant »⁶², rappelle le narrateur connotateur de relais d'*Un bon ministre*. Sachant que le conte se définit par ce type de procédés, vu qu'il est un récit en circulation, Sévérin Cécile Abéga tend à rendre encore floues les frontières entre les deux genres, et à « africaniser » ainsi la nouvelle. La nouvelle devient chez lui le conte du présent, ce conte de la réalité.

2.1.2 Narrateur hétérodiégétique

Le narrateur hétérodiégétique montre l'histoire, il s'efface d'elle pour en avoir une vision panoramique. Il est donc absent du récit comme personnage même si de manière indirecte, on ne peut s'empêcher de voir derrière les explications son empreinte. Quelle différence de perspective entre *Thérèse à l'hôtel*, *Un homme de lettres* qui sont des homodiégèses et *Insomnie* qui est de l'hétérodiégèse, alors que l'on plonge dans les trois récits dans la pensée d'un personnage principal ?

La narration à la troisième personne permet au narrateur de pouvoir sortir de temps en temps de l'emprise du personnage principal Louis, pour nous montrer comment est

⁶⁰ Abéga, LFBW, p.46

⁶¹ Ibid., p.47

⁶² Ibid., p.5

ressentie la douleur par sa compagne. A travers l'omniscience, on peut balayer comme un faisceau les attitudes et pensées de Louis et celles de la jeune fille, par un mouvement de va-et-vient permanent. On va ainsi expliquer l'attitude de la jeune femme : « c'était Louis qui compliquait la vie. Mais il suffirait, songeait-elle, de quelques paroles, tout à l'heure au salon, d'un regard, d'une moue des lèvres, pour lui rendre la paix. Au fond était-il si malheureux ? »⁶³. Le narrateur a des réflexions sur les paroles et les pensées des personnages, ce qui lui donne une certaine transcendance sur les personnages et sur le récit : « Elle dit : "Ma vie est vide, il ne m'arrive rien..." », sans se douter que souvent toute notre vie est dirigée, infléchie, par une grande passion que nous ne partageons pas »⁶⁴ ; « « Si votre bonheur dépend de la position physique d'un corps en face du vôtre, heureux vous êtes. Mais il est une absence contre laquelle aucun pouvoir au monde ne nous prémunit : absence de l'être étendu à nos côtés, blotti dans nos bras »⁶⁵. Le nous exerce une fonction expressive en présentant une vérité générale énoncée sous le mode personnel et impliquant le narrataire dans le récit. *In fine*, il s'agit de persuader le narrataire par son interpellation et de donner à la valeur aléthique de l'énoncé un caractère personnel, cela signifie que le narrateur appelle à une expérience partagée avec son lecteur.

Les nouvelles hétérodiégèses d'Abéga, présentent également une diversité de fonctions, avec plusieurs types de points de vue narratifs. En transcrivant les pensées de Dany, le personnage principal de *Dans la forêt*, le narrateur développe les circonlocutions de la pensée de l'être acculturé, il veut que son narrataire se retrouve dans l'être même du jeune homme occidentalisé face aux modes de vie dans la « brousse ». Il est à ce point lié au personnage que les perceptions sensorielles et même les jugements sont rattachés à Dany. Seulement, le lecteur demeure incertain quant à qui attribuer le point de vue de l'aphorisme final, « Que ne peut-on ramasser les paroles qui ont franchi le seuil de nos lèvres ! ». S'il s'agit de Dany, le récit s'achève par la transformation du personnage, or s'il est du narrateur, la fonction idéologique de la narration est privilégiée.

La fonction idéologique met en relation le narrateur et l'auteur. On compare la pensée de l'auteur du texte en rapport avec certains commentaires de narrateurs hétérodiégétiques, puisque Mauriac et Abéga établissent que les nouvelles sont leur vérité. L'empathie que

⁶³ Mauriac, TR, p.187

⁶⁴ Mauriac, PL, p.192

⁶⁵ Mauriac, PL, p. 196

Séverin Cécile Abéga a pour les bimanés se voit dans sa *Présentation* augurale du recueil : « Les bimanés ont deux mains, et s'en aperçoivent. Ils n'ont pas peur du soleil ni de l'effort »⁶⁶. Est-ce la raison de l'envolée lyrique du narrateur pour la vendeuse de beignets en larmes et son plaidoyer : « il n'avait vu que cette pâte à beignets. Elle lui donnait le gîte, le couvert et la pension de son petit frère, en cinquième dans un collège »⁶⁷? Le narrateur de *Le Fardeau* oppose cette vérité du travail vrai à celle du « ngomna », dont la caste exige « des habits conçus pour des climats plus tempérés, même s'ils s'y sentent aussi à l'aise qu'un poulet dans une casserole posée sur un feu vif »⁶⁸. On peut d'ores et déjà affirmer qu'il y a bien une poésie des personnages chez Abéga, mais cette vision poétique aura-t-elle des répercussions sur la mise en tableau de l'espace ?

Dans l'idéologie de l'action, le narrateur hétérodiégétique ne servirait à rien, aussi bien dans les nouvelles de Mauriac que dans celles d'Abéga, puisqu'il ne peut que peindre des personnages en crise, que ces personnages semblent enfermés dans un univers où ils étouffent, et que malgré sa position transcendantale, il ne serait que la courroie de transmission entre l'histoire et l'auteur. L'espace par contre n'est significatif à un degré décisif qu'à travers des personnages-acteurs, sens que partage Jean Weisgerber (ibid. : 11) : « L'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde : toute notion de cette espèce recèle, à y regarder de plus près, la volonté de s'adapter au milieu physique et, au-delà, de se l'approprier ».

L'espace dans la nouvelle est donc un espace subjectif, puisqu'esquissé par un narrateur impliqué, un narrateur dont il fallait comprendre le fonctionnement avant d'envisager l'analyse de la nature et de la fonction de l'objet : observer le regard porté sur le représenté avant d'envisager la représentation.

2.2. Figures identitaires de deux espaces-nations

Si nous avons souligné l'importance de l'espace dans la nouvelle, Daniel Grojnowski (ibid. : 78) énonce les éléments de son analyse : « désigner l'espace d'une nouvelle, c'est donc tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il

⁶⁶ Abéga, LB, p.10

⁶⁷ Abéga, LB, p.65

⁶⁸ Abéga, LB, 30

suggère ». La réalité évoquée par la nouvelle est celle de son auteur, celle de son contexte de création : directement ou indirectement, l'œuvre littéraire est l'œuvre d'une époque, mais aussi celle d'un temps. Quelle est la perception du réel par le narrateur et quelle est sa signification ?

2.2.1. L'onomastique ou de la lecture « autobiographique »

Les lieux, qu'ils soient vécus, évoqués ou rêvés renvoient à la réalité d'une société à un moment donné de son histoire. Cette coïncidence entre récit du narrateur et circonstance d'écriture est voulue car François Mauriac, dans la préface à *Trois récits*, dit ne retrouver dans ses nouvelles « aucune ligne qui ne soit frappée à l'effigie de son auteur, - mais aussi qui ne porte un millésime : nous y reconnaissons notre visage, mais notre visage d'une certaine année, notre cœur à un moment précis de son drame »⁶⁹. En restreignant cette vérité au niveau spatial, les nouvelles de Mauriac sont le visage de la France d'une époque, de la France de Mauriac. Toutefois, Jean Weisgerber (ibid. : 10) estime que la lecture des lieux d'un espace n'est pas une lecture isolée, ce n'est pas une simple énumération de noms qui ont un référent ou pas dans le contexte auctorial, car l'espace « n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnages que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part ».

2.2.1.1. Les patronymes

Les patronymes représentent l'ancrage culturel à un espace donné, mais ils sont également symboliques des contextes de leur énonciation. Françoise Rullier-Theuret (2001 : 81) affirme ainsi que « le nom n'est pas seulement un moyen commode de repérage et une marque d'unité qui rattache une série d'informations dispersés à un ancrage unique mais encore un moyen d'imiter la réalité ». Chez Mauriac, nous remarquons que certains personnages sont désignés uniquement de leurs prénoms, on utilise les patronymes de famille et alternativement d'autres formes d'appel, et que d'autres personnages sont sans nom, uniquement désignés par un pronom.

⁶⁹ Mauriac, TR, p.5

Les personnages désignés par leurs prénoms sont d'abord ceux de *Coup de couteau*, Louis et Élisabeth. Le lieu de la scène peut être un facteur déterminant de l'utilisation des prénoms : le couple se trouve dans une certaine intimité familiale dans sa maison. Cette intimité se voit dans les modes d'interpellation de l'autre, avec des troncations hypocoristique (« Babeth ») ; des mots à connotation affective (« Chérie », « papa »). Le narrateur, alternant l'omniscience et la focalisation interne, met en avant la problématique une différence de perception de l'amour, dans un couple dont les fondations de la solidité sont ailleurs (« les enfants »). L'essentiel de l'histoire se déroule entre la chambre et le salon, même si l'atelier est évoqué. La désignation des personnages principaux peut n'être pas due à l'intimité du cadre mais plutôt au type de relation que le narrateur a avec eux. Le narrateur de *Un homme de Lettres* revendique une certaine proximité sentimentale de Gabrielle dont il veut d'ailleurs être l'amant (alors que celle-ci le veut proche de Jérôme le compagnon qu'elle perd, et que Jérôme par contre voudrait faire de lui le conseiller et soutien psychologique de sa femme). Les bons sentiments qui motivent cette incompréhension cyclique justifient certainement la familiarité du narrateur et l'usage des prénoms. Thérèse dans son autodiégèse *Thérèse à l'hôtel*, s'auto-désigne évidemment par son prénom : « ce serait moi, - moi, Thérèse, qui donnerais ma vie pour un quart d'heure de tendresse désintéressée ». On retrouve également cette autonymie dans des monologues, expression d'un débordement émotionnel qui fait du personnage la spectatrice de sa propre vie, érigeant le Moi lucide parlant face à un Moi aliéné : « Seulement, Thérèse, que valait donc cet amour dont tu ne laissais pas d'être assez fière, puisque tu salues avec joie l'horrible mort de l'être qui te l'avait inspiré ? »⁷⁰.

La nouvelle *Thérèse chez le docteur* se caractérise par la pluralité des manières de nommer les personnages principaux. D'entrée de texte, pour décrire le statut des personnages, leurs noms et leurs prénoms sont utilisés : « Le docteur Élisée Schwartz » et « Catherine Schwartz ». Comme on est dans le cabinet du docteur, la secrétaire est présentée par son titre de civilité et nom propre, « Mlle Parpin ». Lorsque le contexte est professionnel, le narrateur parle du docteur « le docteur ne répondait rien »⁷¹, « Élisée » est la désignation courante et « Élis » est la désignation affective, utilisée par Catherine. Par ailleurs dans les contextes scolaires de *Le démon de la connaissance* et *Conte de Noël*, les enfants sont

⁷⁰ Mauriac, PL, p.163

⁷¹ Mauriac, PL, p.156

désignés par leurs noms propres par habitude, par neutralité et par formalisme. Seulement, on va voir que cela peut être l'exemplification du risque d'écrasement de la personnalité de l'enfant et un facteur d'expression plus ou moins violente des particularismes.

Le refus pour Louis d'*Insomnie* de désigner l'objet de sa passion par son nom vient confirmer la conceptualisation du personnage mauriacien. Par rapport à l'espace, les noms sont purement fonctionnels, ce sont des marqueurs vides au-dessus desquels sont les sentiments et les relations.

Sous le prisme de la « dialectique du prince et du peuple » (Jean-Cher Messasse, 2000) de Séverin Cécile Abéga, on peut lire une dichotomie des sources ontologiques des noms par lesquels sont désignés les personnages des *Bimanes*. D'un côté on a des noms marqués culturellement comme africains : Ahanda, Nomo, Ambombo, Mbah, Etoundi, Garba ; des noms occidentaux appropriés : Tchakarias. Les personnages ainsi désignés occupent les espaces ignorés ou dédaignés par la modernité occidentale. Ces personnages ont conservé, à travers leurs patronymes, leur originalité, leur authenticité. De l'autre côté, on a des personnages occidentalisés, généralement méprisants vis-à-vis de ceux qui ne sont pas de leur monde : Dany, Serge, Christophe et Lazare (les infirmiers). Toutefois, la dialectique ne consiste pas, chez Abéga, pour « le peuple » à prendre la place du « prince », mais à être vu tout aussi prince... tout aussi homme. Le nom n'est pas, dans ces circonstances, un marqueur vide, il porte en lui la symbolique de la crise identitaire des personnages. En fait, cette crise de la dénomination peut être la transparence d'un conflit entre l'identité collective et l'identité individuelle. Geneviève Vinsonneau (1999 : 46-47) montre qu'un individu peut avoir deux espaces : celui du groupe d'appartenance et celui du groupe de référence.

Le groupe d'appartenance est celui de la filiation effective : Dany, le personnage de *Dans la forêt* a un nom dans son groupe d'appartenance, son village (« Il n'y avait que là qu'on lui discernait ce nom, Epképké I-Ndeck »⁷²). Le groupe de référence est celui dans lequel le sujet cherche à se reconnaître, celui qui lui offre des normes et des valeurs à adopter mais dont le sujet ne fait pas encore totalement partie. Dany se sent ainsi exclu de ce « pays où personne ne pouvait se nommer Dany, Tim, Bill et Jo comme lui et ses amis en ville »⁷³. Le nom montre donc une identité, un imaginaire acquis ou espéré. Il est à cet égard

⁷² Abéga, LB, p.45

⁷³ Ibid.

remarquable que la transformation de Serge (*La petite vendeuse de beignets*) vienne de réflexion de la vérité de son être, réflexion qui commence par son interpellation par son nom, Ekongolo Engolo. Ce nom a donc une fonction intégrative dans un espace social, mais aussi dans un espace imaginaire, celui de son identité réelle, opposée à une identité superficielle. Il propose un ici et un ailleurs.

LFBW confirme cette idée, puisque l'une des marques de l'authenticité des personnages villageois était de se faire nommer par un nom africain : Ndzomo, Nko Melonga, Mboufek. Parce qu'elle est introduite par de nombreux éléments lexicaux à la sémantique religieuse, la nouvelle *Le vote* illustre la pénétration du christianisme par les patronymes chrétiens des personnages Oscar, François, Xavier. Les contextes urbains et la relation amicale qui unit le narrateur au personnage permet que l'on parle de « Guillaume » pour Oyono Mbia, ou de Jean (sans nom). Mais le narrateur de *Jean sans nom* s'explique sur cet usage : « Nous apprîmes très vite à ne plus jamais prononcer un nom. Tout le monde avait un prénom. On disait Joseph, Marguerite, car ni Joseph, ni Marguerite ne désignent personne. Tout le monde peut s'appeler comme ça. Si on dit Nanfack ou Ndonfack, tout le monde sait que tu viens de Dschang, Onana est Eton, Ewane Mbo »⁷⁴. On a d'ailleurs ce type de simplifications avec le nom de Garba, qui pour le narrateur du *Ministère de soya* renvoie à un ressortissant du nord, à un éleveur de bœuf. La dénomination par le prénom a donc aussi une fonction intégrative, dans un contexte de tensions ethniques : d'ailleurs, Garba est appelé Maguida, emprunt du *maïguida* titre de noblesse de la caste des bouviers haoussa, qui sert surtout, dans le sud Cameroun, à désigner les ressortissants musulmans du Nord. Cette fonction est recherchée par le chauffeur de taxi et son passager de *Deux hommes dans une voiture*, dont les tribus d'origine s'écharpent, lorsqu'ils s'appellent familièrement « mon frère » et « beau-frère ». Le nom peut également avoir une fonction informative, être un énoncé significatif dans une langue camerounaise : Mod Asse Mbeng Be Tad Dzoé signifie « L'homme dont il n'est pas bon de prononcer le nom ». On campe par là une connotation à l'homme politique, l'homme qui terrorise le peuple.

La dénomination est un élément qui indique le caractère complexe et contradictoire de l'espace dans une nouvelle. Le prénom ou le nom, le type de nom ne fonctionnent que par rapport à un environnement ponctuel, à un lieu et un moment. Chez Mauriac, il est un

⁷⁴ Abéga, LFBW, p.105

marqueur vide, au point que même les noms affectueux désignent moins l'homme aimé que l'être vénéré, l'être suprême ; et l'absence de nom désignant l'un des deux personnages structurant une nouvelle ne gêne pas sa fluidité. Abéga quant à lui se sert du nom comme image du conflit identitaire de l'Africain. Qu'en est-il des noms de lieux ?

2.2.1.2. Toponymes et oronymes de l'écriture

En principe dans la nouvelle, le lecteur n'a pas le temps de s'intégrer dans l'univers du récit, il y est plongé, il s'y reconnaît immédiatement. Les toponymes doivent l'aider à cette immersion totale. Plusieurs modes de donation de l'espace sont possibles. Chez l'écrivain camerounais, les espaces urbains sont nommés, mais les espaces ruraux où se déroule l'action le sont moins. Chez le Français, les noms de villes et de campagnes sont bien identifiés.

Dans l'œuvre de Séverin Cécile Abéga, les villages reflètent ceux de la forêt équatoriale et se ressemblent tous d'une nouvelle à l'autre, à tel point que l'auteur ne les fait pas nommer. De la nouvelle *Le candidat*, on sait que ce village se trouve dans la circonscription électorale de Sa'a, à soixante-dix kilomètres de Yaoundé et à presque six cents kilomètres de Nkongsamba⁷⁵. Une autre précision qui renforce la référence de Sa'a pour situer le village, c'est le nom du fleuve présenté comme non éloigné du village, la Ngala se trouve réellement dans cette zone. En outre, dans les nouvelles *LFBW*, *Le candidat*, *Le vote* et même par certaines évocations de l'espace villageois dans *Jean sans nom*, les références sont communes : le père du personnage principal est chef de village, il est instituteur retraité, ce village se trouve en pleine forêt, les engeances sont les mêmes (il est du lignage des Endanga Esa Kuna)... bref, le village du narrateur dont on parle dans tout le recueil de nouvelles est le même. S'il y a isotopie du village dans *LFBW*, dans *Les Bimanes*, le village est parfois très proche de la ville et on peut le rallier à pieds, mais en franchissant quelques collines (comme Tchakarias dans *Le Fardeau*), il peut être inaccessible aux voitures dans *Dans la forêt*, ou se trouver à cent cinquante kilomètre de la ville dans *Un étranger de passage*. Dans ce dernier recueil, il n'y a pas d'unité de lieu, c'est plutôt à travers des types, des caractérisations fortes que l'on voit une unité du système villageois.

⁷⁵ Il faut regarder la distance en rapport avec l'époque de l'histoire : il fallait nécessairement rallier Douala, puis Yaoundé pour arriver à Sa'a. Aujourd'hui, des voies plus directes raccourcissent les distances entre les deux villes.

La ville de Yaoundé est le lieu urbain référentiel : Ambombo est polytechnicienne de l'école Polytechnique de Yaoundé. D'autres villes sont présentées comme Nkongsamba et son mont Manengouba, ou encore Douala est évoqué. En somme, les nouvelles d'Abéga, fantastiques ou non, décrivent des lieux que l'auteur connaît, des lieux camerounais qu'il a fréquentés. La 4^{ème} de couverture de LFBW dit d'ailleurs de l'auteur que, « sa plume, comme la cithare des griots, n'a jamais cessé de dérouler avec délectation les aventures de ceux qu'il côtoient ». Il recommande cependant de considérer que l'œuvre se fonde sur une réalité vraie du nouvelliste, mais elle est surtout une vérité intérieure, un système interne. Dans sa présentation aux *Bimanes*, il déclare : « La moitié de ces histoires est vraie parce qu'elle a été vécue par des gens dont j'ai oublié le nom, l'autre moitié est aussi vraie parce que, comme le disait Boris Vian, elle est entièrement sortie de mon imagination »⁷⁶. En fait, à travers les nombreuses figures de l'auteur, on peut dire que le narrateur homodiégétique est le double fictionnel de l'auteur dans la nouvelle abégienne.

Les personnages de Mauriac évoluent essentiellement entre Paris et le Sud-ouest de la France. L'auteur en a toute conscience : « Aucun drame ne peut commencer de vivre dans mon esprit si je ne le situe dans les lieux où j'ai toujours vécu » (1993 : 103). Les fleuves, les forêts, des noms de rues, tout est fait pour raconter une histoire sur la base de la réalité. Si la nouvelle n'a pas le souci de la description détaillée des paysages ou des personnages, l'inscription dans le réel facilite l'immédiateté du tremplin. Dans sa préface à *Pierre et Jean* (1887), Guy de Maupassant disait : « Faire le vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession ». En fait, Paris dans la nouvelle de Mauriac, c'est le Paris de Mauriac, c'est l'expérience de l'auteur de la ville, sa perception dudit espace ; Yaoundé sous la plume de Sévérin Abéga est une ville qui a une fonction dans le système qu'est l'œuvre.

Il reste que ces noms renvoient à des lieux précis où a vécu chacun des narrateurs : Abéga, dans sa biographie est né à Sa'a, il a fait ses études primaires dans son village où son père était instituteur, puis à Nkongsamba et à Yaoundé. Ce sont des lieux qui sont rappelés dans les textes de l'auteur, de même que Mauriac a longtemps vécu à Bordeaux avant de rejoindre Paris, la capitale française. L'opposition entre les deux villes est systémique dans l'œuvre, et il est important de l'analyser en rapport avec les histoires qui s'y déroulent et les

⁷⁶ Abéga, LB, p.11

personnages qui y vivent. La nouvelle est donc un miroir que l'auteur promène à travers sa société, une mise en scène de cette société.

2.2.2. L'espace ou les territoires de la culture

Les lieux culturels sont ceux dont la présence permanente caractérise un espace donné et le distingue des autres. Selon Abraham Mols et Elisabeth Rohmer (1982 : 167), « l'espace géométrique n'est qu'un cadre vide, axiomatiquement dépourvu de sens, et ce sont les actions et les motivations de celles-ci qui colorent pour chacun les parties de ce monde et qui lui donnent une valeur sensible ». En réalité, ce n'est pas uniquement l'action qui se déroule dans un espace qui détermine son sens, c'est aussi toutes les références (objets, normes, activités et rites) culturelles qui lui sont conférées. M. Bakhtine (1978), voulant organiser cet espace, affirme que « le monde se présente comme une juxtaposition spatiale de différences et de contrastes ». Selon Jean Derive (2008), l'écrivain n'a pas toujours la volonté d'inscrire son texte dans son espace culturel, et donc,

Lorsqu'il écrit dans une perspective intra-culturelle, il se conduit avec ce lectorat potentiel comme s'il était convaincu de partager avec lui des valeurs et des connaissances qui le dispensent de certaines précisions. Lorsqu'en revanche, il a déjà une certaine conscience de créer dans un univers dont il perçoit la réception comme multiculturelle, l'écrivain peut aussi jouer à dépayser son lecteur, voire à certains moments, à l'égarer à plaisir en multipliant les références idioculturelles. Mais en réalité, il s'agit de deux faces du même phénomène porté par le jeu que représente le pacte de lecture qui peut osciller entre dépaysement et acclimatation culturels.

Quelles sont les spécificités culturelles de chacun des espaces des nouvelles d'Abéga et de Mauriac et comment comprendre leur présence dans ces espaces ?

La cuisine et l'alimentation dans les nouvelles d'Abéga renvoient à des lieux communs du sud Cameroun. En milieu villageois, laalebasse et l'écuelle sont les supports des liquides et repas. Les mets énoncés gardent leur noms ethniques (« ndomba », « okok », ikesowondo », « soya ») ou sont donnés en français (fritures de criquets, manioc). La cuisine traditionnelle est le sanctuaire de la femme, mais le soya, essentiellement urbain, est le fait d'hommes « venus de la province septentrionale du pays ».

Les paysages évoqués sont généralement ceux de la forêt, également appelée « brousse », et l'on évoque souvent la spécificité des gens venus d'ailleurs, de la savane comme le « bon ministre ». Les activités dans la forêt mettent en exergue le palmier : les fibres de palmier sont importantes pour toutes sortes de palmiers, les cueilleurs de vin exercent leurs canifs

sur des palmiers, les lianes nattes de raphia servant à faire des ponts⁷⁷ sont aussi des matériaux de construction de toitures, et on dort bien sur des lits de bambou avec des coussins de raphia. Les habitations sont aussi de latérite et on peut voir la confection du matériau pour les murs d'une case à travers Ambombo.

Dans les milieux ruraux, l'agriculture, la chasse et la pêche sont des activités d'hommes et des métiers urbains comme boy, taximan, vendeur de bouteilles, vendeur de soya sont réservés à ceux qui n'ont pas de diplômes. Nous soulignons l'importance du fonctionnariat, que l'on voit à travers la figure du ngomna dans *Le fardeau* et celle du sous préfet dans *LFBW*. Les attitudes des fonctionnaires sont raillées dans *Un bon ministre*, eux qui ne vivent que de l'angoisse des promotions (d'où l'importance des journaux radiodiffusés). Le fonctionnaire, même gendarme, a plus d'importance que le prêtre, qui ne peut vous soustraire au harcèlement des impôts et de la police⁷⁸, qui n'est pas riche en francs CFA. Cette nouvelle dénonce également l'arrogance, la fainéantise et la corruption galopantes dans la gent actuelle des fonctionnaires.

Sur le plan de la culture politique, l'évocation de la province comme unité administrative, de la colonisation et des maquisards comme histoire commune, l'opposition RDPC/SDF⁷⁹, Bamiléké/Béti dans ces nouvelles, montre bien que l'action se déroule dans le contexte camerounais. Les mœurs politiques, avec des « motions de soutien », le statut d' « élite extérieure » renforcent la proximité de la culture camerounaise, celui de l'auteur.

Cette culture est également matérialisée par l'expression artistique musicale : le mvet que chante Nomo, nous l'avons présenté comme instrument de musique et musique typique des pahouins. Mais le locuteur témoigne également de ce qu'une culture nationale et moderne se propage, avec l'amour qu'il avoue pour le bikutsi, celui de Catino et de Tino dans *Deux hommes dans une voiture* ; on ressent également de la suavité dans l'évocation du makossa, « Le vrai makossa, hein ? Pas celui qu'on mélange avec tous ces sons frelatés venus d'ailleurs. Le vrai makossa ! »⁸⁰.

⁷⁷ Abéga, LB, p.78

⁷⁸ Abéga, LFBW, p.15

⁷⁹ Le RDPC est le parti au pouvoir au Cameroun, le SDF est son principal challenger.

⁸⁰ Abéga, LFBW, p.70

Mais l'espace culturel, c'est également des règles de vie : le narrateur du *Fardeau* se révolte par exemple contre l'idée des Blancs de parler de demi-sœurs : « C'est quand même scandaleux de fractionner ainsi un parent, de le diviser en deux pour n'en garder qu'une moitié »⁸¹. Celui de *Dans la forêt* s'insurge contre l'idée de parler de « son » oncle : « Il est presque interdit chez nous de s'approprier un parent. Personne n'a de Papa ni de Maman. On se partage équitablement les oncles, les cousins, les tantes et les neveux »⁸². La sorcellerie a une place importante dans la vie courante, et on consulte facilement les esprits : « chez nous, il y a bien sûr les sorciers, une caste qui, quoique puissamment apparentée à celles précitées [usuriers, médecins, pharmaciens...], prétend plutôt leur enlever le pain de la bouche en parant aux malheurs de l'humanité, grâce à l'action invisible, mais omnipotente des forces cachées du cosmos avec lesquelles elle commerce »⁸³. Il n'est pas jusqu'au président de la république pour avoir son propre totem tribal. Dans *Un bon ministre*, on évoque les albinos comme étant des totems pour le chef de l'État et ceux de sa région natale. Cet espace, confère le respect pour ceux qui mettent veste et cravate, pour ceux qui ont voyagé.

Alors que la religion chrétienne est surtout envisagée dans ce qu'elle a modifié nos noms (Dany dans *Les Bimanes* dit préférer les prénoms chrétiens de Wenceslas ou Jéroboam aux rébarbatifs noms africains) et s'est inscrite dans la culture africaine moderne (dans les rituels villageois du dimanche ou dans l'importance du prêtre dans la société), certains personnages des nouvelles de François Mauriac vivent véritablement dans une culture chrétienne : tel est le cas de Maryan ou de Jean de Blaye et Yves Frontenac, le narrateur de *Conte de Noël*. On chante ici des cantiques⁸⁴, on évoque Saint-Nicolas, les cloches, la messe, Dieu, la Bible, le séminaire... Marcelin Vounda Etoa (1992), dans sa thèse de doctorat, met en évidence la kyrielle d'allusions et d'autres formes d'intertextes bibliques dans les œuvres de François Mauriac. La prégnance de la vie religieuse sur les enfants contraste avec les nombreuses références à la littérature et à l'art.

En effet, selon Tiphaine Samoyault (2001 : 35), une référence est un emprunt non littéral explicite, elle « n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de

⁸¹ Abéga, LB, p.21-22

⁸² Abéga, LB, p.43

⁸³ Abéga, LB, p.95

⁸⁴ Mauriac, PL, p.226

personnage, ou l'exposé d'une situation spécifique ». De nombreuses références à la littérature sont présentes dans l'œuvre de Mauriac et lui donnent l'occasion de présenter, à travers un narrateur, sa lecture particulière des œuvres dont principalement les auteurs de son temps : Nietzsche, André Gide, Proust, Baudelaire, Annunzio, Claudel. Ainsi, la réminiscence qu'il a de Proust, c'est que « la mort seule barre toutes les routes de l'espoir et ne laisse au survivant que cette seule issue : l'oubli »⁸⁵. L'artiste, autiste, perçoit sa femme comme une « héroïne d'Annunzio », c'est-à-dire « une personne en dehors de la vie, une personne sublime, une muse ! une muse accoudée devant un paysage d'art »⁸⁶, et donc quelqu'un qu'aucun mal ne peut atteindre. Chez Nietzsche et Gide, Maryan, une autre figure de l'auteur dit apprécier l'endurance et l'acceptation de la douleur : « Efforçons-nous de préférer cette pluie à tout... »⁸⁷. Le mirage d'éternité baudelairien⁸⁸, et le cri de Claudel à l'Être Infini dans *Partage de Midi* sont évoqués : « si vous avez aimé chacun de nous – terriblement comme j'ai aimé cette femme... »⁸⁹. La lecture de Thérèse, *L'amant de lady Chatterley* (de David Herbert Lawrence), dans *Thérèse à l'hôtel* est symétrique à la vie de l'héroïne. « Une certaine conception de l'espace, une évocation spatiale, de même que d'autres procédés purement techniques, reflètent toujours, et indépendamment ici de la volonté de l'auteur, une certaine vision du monde de celui-ci », disait Ivan Seidl (ibid. : 129). Cela signifie que l'espace culturel chez Mauriac, si l'on s'en tient à l'intertexte littéraire, espace de souffrance, de solitude et d'autodestruction, reflète la dimension tragique de la vision du monde de Mauriac, dimension qui révoltait un écrivain comme Jean-Paul Sartre. Mauriac propose malgré tout une issue : « nous devons lire, méditer, jouer du Bach ». La lecture, ce n'est pas seulement celle des grands auteurs, c'est aussi celle des journaux, dont les titres sont cités dans le recueil : *L'information financière*, *Le Figaro*, *Le Monde illustré*. La méditation, c'est le retour vers soi et vers Dieu, d'où les nombreuses références théologiques. L'art salvateur est musical (à l'exemple des *Impromptus* 3 et 4 de Schubert ou de la valse *Quand l'amour meurt*), il est aussi pictural, avec des références aux Tuileries, à Michel-Ange, Greco ou Vermeer.

⁸⁵ Mauriac, TR, p.57

⁸⁶ Mauriac, TR, p.70

⁸⁷ Mauriac, TR, p.105

⁸⁸ Mauriac, PL, p.193

⁸⁹ Mauriac, PL, p. 205

2.2.3. Espace éclaté ?

Le recueil de nouvelles présente autant d'histoires hétérogènes, et donc des espaces en principe hétérogènes. Avons-nous des permanences d'espaces qui permettent de qualifier l'espace mauriacien ou abégien à partir des nouvelles ?

Les récits d'Abéga se déroulent dans des espaces en mutation, nous pourrions parler d'un entre-deux-espaces. Ahanda dans *Les Bimanes* ou le narrateur-personnage de LFBW perçoivent un mouvement de l'espace, dont ils sont eux-mêmes des produits. Et l'objectif permanent du personnage d'Abéga est de comprendre et de maîtriser ce mouvement, cette transfiguration inexorable des espaces urbains et ruraux africains. Le Cameroun des œuvres d'Abéga est en permanence pris dans la fluence d'un espace transitoire : après avoir cherché une harmonie entre le monde villageois et urbain, entre la culture traditionnelle et la culture moderne, entre ses classes sociales nouvelles, il doit intégrer les problématiques de l'exil, de la culture démocratique et des droits de l'homme, de la construction nationale. La constance de cet espace sud-camerounais et la diversité thématique valent à Séverin Abéga d'être dans une exploration large de la société camerounaise, et certains veulent voir là des réminiscences de l'anthropologue.

D'autre part, François Mauriac propose aussi de manière constante des récits avec très peu de lieux, mais on est toujours à Paris ou en Gironde. Des lieux fermés, dans lesquels les personnages s'enferment pour se retrouver avec ce qu'ils ont de plus abominable et de plus régressif. Un foyer conjugal, une chambre, un cabinet de médecin, un internat, des lieux fermés qui isolent des personnages de la logique du quotidien, ce qui paradoxalement les fait souffrir et les reconforte à la fois. Le personnage tourne en rond dans le même espace, les déplacements se font uniquement entre Paris et le Sud-ouest, dans les deux sens, sans que personne ne pense à sortir de ce carcan. Le Sud-ouest représente le repos et la tranquillité, mais aussi l'ennui et l'obscurantisme, Paris représente la lumière, le progrès, mais aussi la débauche et l'errance. On retrouve-là le solitaire Mauriac, en proie aux démons de ses pulsions physiques et intellectuelles.

Espaces clos chez l'un, espaces ouverts chez l'autre, chez les deux auteurs la bipolarisation de l'espace est un élément symbolique important.

2.3. La bipolarisation de l'espace

Les nouvelles de Mauriac et d'Abéga posent en contradiction des espaces : la ville face au village, la capitale face à la province, les lieux de pouvoir et les lieux des exclus, les espaces euphoriques et les espaces dysphoriques.

2.3.1 Ruralité ou urbanité ?

Le village se caractérise sur le plan physique par son extensibilité et par la densité relative de sa population : « Il faut vous expliquer que ce que nous appelons village se composait en réalité de huit hameaux dispersés dans les bois, le plus proche à un kilomètre de nôtre, le plus éloigné à trois »⁹⁰. La description du village est subjective, surtout avec la focalisation interne sur un personnage l'observant (plutôt le toisant) « du haut de son baccalauréat » : « une armature de piquets mal équarris et reliés par des lianes, couverte de boue séchée et abritée sous quelques nattes de raphia. Le tout reproduit en trente ou trente cinq exemplaires par un duplicateur mal réglé et éparpillé dans une entaille faite à la brousse »⁹¹. Même s'il est un espace dynamique dans lequel les populations se meuvent nécessairement et librement, la vision qu'en donne le narrateur est celle d'une prison, d'un piège : « Même une boussole, il en était sûr, aurait perdu le nord en cherchant à s'orienter là dedans. Il n'y avait que les villageois pour retrouver infailliblement les sentiers, cordons ombilicaux qui les reliaient au reste du monde »⁹². Si pour Dany, le village est une prison dangereuse, pour Ahanda, le village est surtout un ensemble de sensations ; des sensations olfactives : « Rien ne grise autant que l'odeur de la terre sèche brusquement mouillée par une de ces averses qui brutalisent le sol, comme mue par une vengeance longuement contenue », et le narrateur est même emphatique : « c'est L'ODEUR » ; des sensations auditives : « il entendait les querelles des ivrognes, le pépiement des oiseaux, le rire inextinguible des jeunes filles. Il entendait l'appel de sa terre »⁹³.

On a là un aperçu des activités principales du village, et principalement la consommation excessive d'alcool : « Quand l'existence devenait trop tracassière, ils se refugiaient dans la

⁹⁰ Abéga, LFBW, p. 39

⁹¹ Abéga, LB, p.39

⁹² Abéga, LFBW, p.44

⁹³ Abéga, LB, pp. 93-94

boisson »⁹⁴, dit-on dans *Un étranger de passage*, et le parangon de ce travers est Etoundi. Les travaux champêtres occupent le reste de temps les villageois. La modernité au village a plusieurs visages : des tôles ondulées, la scolarisation, mais surtout le vêtement. Le narrateur de LFBW, accuse ainsi son père de ne pas se mettre à la hauteur de son concurrent, ancien fonctionnaire de retour au village, en ne mettant pas de costume cravate. Dans les attitudes, le fonctionnaire néo-villageois, se caractérise par son arrogance et son sens de la manipulation.

Les lieux évoqués de la ville sont les administrations, les écoles et les hôpitaux, les cabarets, les avenues bref, la vie moderne qui arrive très lentement au village. En ville également, les problèmes sociaux existent, la corruption des fonctionnaires et les tensions tribales sont soulignées.

Le regard que les citadins ont du village est biaisé par la faible scolarisation en milieu villageois : « Nos livres nous ont toujours présenté nos chefs de village comme des chefs de villageois, et villageois veut dire arriéré »⁹⁵. Le regard de Dany le bachelier n'en dit pas moins : « heureusement qu'à cet endroit, il avait la consolation d'être une éminence »⁹⁶.

La ville confère un certain prestige à ceux qui l'ont fréquentée, ou à la vérité qui en provient. Elle devient un argument d'autorité, utilisé entre villageois et contre celui qui n'a pas réussi son intégration en ville : « Les Blancs, me disait dernièrement mon beau fils qui habite la ville, fabriquent maintenant de très mauvaises choses »⁹⁷. Le narrateur du *Candidat* ironise sur ce prestige : « Je suis chez moi ce qu'on appelle une élite extérieure. Cela veut dire que je vis hors du village et que l'on considère, à tort d'ailleurs, que j'ai un poste en vue et que je gagne bien ma vie. On s'écroulerait en regardant mon bulletin de solde »⁹⁸.

Dans les nouvelles de Mauriac, l'opposition hiérarchique d'espaces est le plus souvent celle entre Paris et la province (le plus souvent des cités du Sud-ouest). Le prestige de Paris est dans la fluidité d'idées neuves, le faste de la création artistique, l'évolution des idées sur la femme. Cependant, on peut vivre à Paris et être extérieur à ce dynamisme, à ces facteurs

⁹⁴ Abéga, LB, p.97

⁹⁵ Abéga, LB, p. 96

⁹⁶ Abéga, LB, p. 45

⁹⁷ Abéga, LB, p.101

⁹⁸ Abéga, LFBW, p.69

d'épanouissement, à l'exemple d'Élisabeth. C'est pour cela qu'elle est irrésistiblement attirée par le calme de la province, tandis qu'Andrée, l'être aimé, qui habite la province, est quant à elle attirée par les lumières de Paris. Ces espaces représentent en somme une fuite et une quête. Bordeaux représentant la fuite (fuite de/fuite vers), Paris étant une quête permanente, une soif de liberté jamais assouvie.

2.3.2. Espaces de pouvoir et de désespoir

Autant dans un village de la forêt les chefs sont contestés et leur autorité constamment mise à mal, autant chez les populations de la savane, le chef est vénéré, et l'opposition structurante ville/village, ainsi que toute sa dimension symbolique peut alors être substituée à une opposition pouvoir villageois traditionnel/pouvoir républicain moderne. Dans *Un bon ministre*, les honneurs du pouvoir traditionnel (tapis humains, crachats) de Jéroboam Aka Assouka conviennent mal aux traditions républicaines où le président est le chef absolu. Inévitablement, les sujets du chef vénéré ne comprennent pas sa soumission à un président : « Il n'aurait même pas espéré être enterré vivant dans les fondations de ton palais chez nous », dit un notable au prince, à propos du président de la République. L'espace ethnique et sa culture s'opposent dès lors à l'espace républicain, ainsi que l'expose un notable : « Mais nous ne sommes pas leurs vassaux ! Les vipères tuées chez nous ne sont pas mangées par leurs dignitaires. Pourquoi devons-nous abandonner nos lois pour les leurs ? Les poitrines des notables se soulevaient de colère devant le comportement de ce fils indigne »⁹⁹. La nouvelle s'achève sur le limogeage du prince, pour montrer la suprématie du pouvoir républicain sur toute autre force de pouvoir.

Le mode de conclusion du pouvoir ministériel d'Aka pose également la question du pouvoir mystique. Le pouvoir de l'espace mystique, l'auteur ne montre nulle part le service qu'il rend aux hommes : c'est un espace sombre, « sans lumière chaude », dont on a peur, mais dont le pouvoir sur les hommes est redouté. Le père d'Ahanda sacrifiera ainsi plusieurs biens pour que son fils poursuive ses études, en vain.

L'espace d'endoctrinement est aussi un espace de pouvoir. Ainsi, le séminaire perpétue le pouvoir de l'institution religieuse sur les jeunes se sentant la vocation de la prêtrise. Le bureau du docteur Schwartz est aussi un espace d'endoctrinement, en ce qu'il célèbre le

⁹⁹ Abéga, LFBW, p.9

pouvoir du médecin sur sa femme. Le savoir, l'art pris comme instrument de domination vont également faire de l'atelier de Louis un espace d'endoctrinement, un espace de pouvoir. Ce pouvoir est cependant fragile, comme tous les pouvoirs construits par l'homme dans l'écriture mauriacienne. Il ne peut résister à la liberté du savoir autonome, au savoir non imposé.

L'espace de pouvoir dans les nouvelles, selon une opinion attribuée au vulgum dans l'œuvre de Séverin Cécile Abéga, est l'espace administratif : l'école de médecine de Serge, le travail de bureau pour les congénères d'Ahanda. Cet espace apparaît généralement en contraste avec un espace d'exclusion. À la lumière de l'habit blanc de Serge, on oppose les haillons sortis de graisses d'huile et de fumée. Au commerçant riche, on oppose les agriculteurs pauvres et naïfs ; face aux infirmiers arrogants et répulsifs, on a Garba l'illettré ; à l'école, on oppose la rue. Ces oppositions, l'auteur les situe sur le plan axiologique des représentations de l'espace valorisé. Le point de vue regardant le pouvoir est celui de ceux qui dédaignent, de l'espace d'exclusion. Il faut lire dans l'ironie et l'hyperbole pour comprendre la satire.

L'espace public devient un espace de pouvoir dès lors que le comportement en public affecte psychologiquement l'individu. On le voit dans *Insomnie*, où l'inconnue partenaire de Louis sait pouvoir le troubler en flirtant avec les autres hommes. Elle tient ce pouvoir de sa connaissance des faiblesses de son compagnon. Elle ressent en public un irrépressible besoin d'humilier son homme. Elle tire de là son pouvoir sur lui, un vrai pouvoir de destruction. On a dans cette situation, comme une expiation continue du mythe de la domination de l'homme.

D'Abéga à Mauriac, on remarque une transmutation des espaces : devant la loi du besoin, l'espace de Garba se fait espace de pouvoir, et l'hôpital devient plutôt un espace d'exclusion. Devant la loi de l'amour, le même renversement s'opère : l'espace de pouvoir devient celui de la vendeuse de beignets et l'espace d'exclusion celui des apparences et du luxe. La poubelle peut devenir un espace de liberté et s'opposer au diktat des maisons familiales. La cupidité du ngomna fait de l'espace villageois un espace de pouvoir. La révolte des femmes de Nko Melonga font de l'espace féminin un espace de pouvoir, lorsqu'elles trouvent, à travers les élections, un moyen de se venger de la répression subie. La passion amoureuse

fait de Bordeaux un espace de pouvoir par rapport à l'espace parisien de Louis, car tout, jusqu'au statut de sa femme, est décidé à partir des humeurs d'Andrée la Bordelaise.

Toutefois, un espace prend le pouvoir par la conscience que ceux qui l'incarnent ont de sa valeur et par leur volonté de changement. Les villageois du *Candidat*, par exemple ne peuvent pas prendre le pouvoir, du moment où ils sont obnubilés par la satisfaction de leurs besoins immédiats. Mboufek, qui incarne l'espace de pouvoir, par quelques bières et par un discours empathique sur la transcendance des liens familiaux, profite de la naïveté des villageois pour continuer à les spolier. D'ailleurs, il ne spolie plus seulement leur argent, il va jusqu'à les spolier de leurs droits citoyens.

2.3.3. Espace euphorique/espace dysphorique

La maison et l'environnement familial constituent le premier espace euphorique : après avoir été torturé dans l'espace administratif par ses « bourreaux », Tchakarias peut se soulager de ses douleurs chez lui, où sa femme le comprend avant même qu'il ne parle. Le contraste de la perception du même personnage est saisissant. La maison peut être perçue comme un espace dysphorique quand elle n'est pas un lieu de repos et quand personne ne l'entretient. Ainsi, celle d'Etoundi est présentée comme nourricière des toutes les bestioles qui y vivent, et point de celui qui s'y couche.

La dichotomie dysphorie et euphorie de l'espace familial se manifeste véritablement dans *Le rang*. L'espace euphorique d'il y a cinquante ans d'Auguste et d'Hector, du « temps de leur première jeunesse »¹⁰⁰ est la maison de la grand-mère Duprouy. C'était l'espace de la chaleur et de l'amitié sincère. Mais parce que cet espace a manqué de dynamisme (« Quartier si mort que le temps ne l'atteignait plus »¹⁰¹) pendant ces cinquante années, il est devenu dysphorique pour les deux protagonistes. Il est devenu dysphorique pour Hector qui est héritier, bourgeois et riche : « Hector Bellade ne se rendait pas volontiers dans le triste quartier qu'habitait Auguste, du côté des boulevards extérieurs, non loin du cimetière dont les mausolées ne différaient pas beaucoup des maisons sans étages où végétait à l'entour un peuple d'employés et de professeurs »¹⁰². Il faut remarquer l'analogie entre la tristesse de la maison et le cimetière à l'entour. Cette comparaison exprime la perception

¹⁰⁰ Mauriac, PL, p.233

¹⁰¹ Ibid., p. 235

¹⁰² Ibid.

sinistre qu'a Hector de l'espace de son enfance, il revient ainsi sur le thème de la mort car son esprit, son statut actuel ne lui renvoient que la caducité de cet espace. Il en a honte, et l'exprime à travers : « Par bonheur, le boulevard était désert. Dans ce quartier d'ailleurs, on ne risquait guère de se heurter à quelqu'un de "comme il faut" »¹⁰³, ou encore « Sa femme aurait ri s'il lui avait avoué qu'au temps de leur première jeunesse, Auguste et lui étaient inséparables. Elle n'aurait pas voulu le croire, ou bien elle l'aurait méprisé »¹⁰⁴.

Mais cet espace est étonnamment dysphorique pour Auguste aussi. Il a dû y vivre toutes les frustrations de sa mère et de ses sœurs. Cette maison représente pour lui une prison, elle représente l'étouffement de sa liberté et de son épanouissement. La preuve qu'elle était un espace de castration, c'est qu'il meurt à l'intérieur, de faim, malgré tout ce qu'elle contenait comme valeurs.

Le village espace ouvert peut être perçu comme un espace euphorique : « Je foulais avec plaisir le sol qui m'a vu naître »¹⁰⁵ déclare le narrateur de *Le vote*. Nous avons déjà souligné que cette vision enthousiaste de la terre natale, qu'avait aussi Ahanda pouvait être contredite par Dany. Tout dépend de l'humilité avec laquelle l'espace était regardé.

Dans le même macro-espace, avec le même narrateur, on peut avoir une double polarisation thymique. L'espace urbain de Yaoundé, dans *Deux hommes dans une voiture*, est un espace de cœur et de gaieté, avec ses musiciens et leurs mélodies qui peuplent l'imagination du narrateur. Mais l'espace urbain, c'est également la tension que l'on perçoit dans le climat social, dans le discours et dans les attitudes du chauffeur de taxi. En fait, dans cet espace où le repli identitaire est un réflexe (l'espace euphorique est d'ailleurs celui des mélodies de l'espace tribal), les lieux de contact sont devenus des taxis et les stades de football. Tout est dans la superficialité.

L'illustration de la superficialité des individus et de la société est faite par la valeur thymique de l'évocation de la présence des Duprouy au cimetière de Langoiran. En début de nouvelle, Hortense Bellade est scandalisée que les Duprouy veuillent se faire enterrer avec une certaine dignité dans ce cimetière : le luxe d'être enterré à Langoiran est scandaleux. Mais dès lors qu'elle apprend la mort du dernier des Duprouy, elle annonce vouloir faire plaisir au

¹⁰³ *ibid.*, p.247

¹⁰⁴ *ibid.*, p. 233

¹⁰⁵ Abéga, LFBW, p.111

mort (qu'elle menaçait pourtant de coupure de vivres) : « Ça coûtera ce que ça coûtera, ajouta-t-elle avec énergie, mais nous ferons transporter le corps à Langoiran : d'abord pour clouer le bec aux mauvaises langues, et puis les Duprouy seront à nouveau réunis »¹⁰⁶. Le luxe d'être enterré à Langoiran devient indispensable.

Il faut donc dire que la possession des attributs de la réussite sociale, principalement celle des moyens financiers, détermine l'appartenance à un espace euphorique ou dysphorique. Mais lorsque l'espace de ses racines, celui que l'on ne saurait renier sans se renier devient un espace dysphorique, le trouble s'installe chez l'individu. On a comme une perturbation mentale de l'homme qui ne sait plus qui il est, obligé de fuir, de se cacher, d'avoir honte en permanence. Le devenir s'oppose dès lors à l'être.

2.3.4. Espace imaginaire et catharsis des personnages

Mauriac refuse à ses personnages un ailleurs d'espoir en les lestant de la réalité destructrice. Le seul univers dans lequel le personnage peut se mettre en perspective est l'espace divin, celui du Savoir. Les hommes tentent de construire un savoir dans la vie, ils essaient de nouer des relations amoureuses médiocres, qui entraînent leur perte. Ils imitent l'univers divin, celui du savoir absolu, l'univers de l'amour pur.

L'ailleurs des personnages d'Abéga est un danger, on le voit dans ce qui se dit des Blancs dans *Un étranger de passage*. La théorie conspirationniste permet d'éviter l'assomption de ses responsabilités : les Blancs concocteraient des maladies chez eux qu'ils propageraient par leurs avions. L'ailleurs permet également de se dresser une stature de héros comme le grand frère du narrateur du *Candidat*, qui se crée des aventures fantastiques pour justifier son handicap. L'ailleurs, c'est donc cet espace de toutes les peurs, mais c'est également cet espace de tous les fantasmes, la permission de sortir de la prison qu'est le village.

L'espace imaginaire, c'est également cette ville créée par Abéga, à l'envers de la réalité du lecteur. Bolova, la ville peule en forêt équatoriale nie la réalité anthropologique des peuls, un peuple essentiellement sahélien. L'auteur joue sur les syllabes : Ebolowa existe, étymologiquement, c'est la ville du « chimpanzé pourri » en langue bulu. Mais le narrateur de *Le verre et le gobelet* explique que Bolova vient du peul Polowa. La négation historique et

¹⁰⁶ Mauriac, PL, p.260

anthropologique continue lorsque le narrateur explique que les autochtones de Bolova, les Boulou, « sont, selon la tradition, une race de peuls égarée dans la forêt. Boulou est sûrement une manière de prononcer Poulo, car ils avaient perdu leur langue au contact d'autres peuples, et parce que le fulfuldé, la langue du Peul, a du mal à s'élever au-dessus des forêts »¹⁰⁷. On est dans la déconstruction/construction d'une réalité encore psychologique, avec des éléments de la réalité physique. Le plus de ce procédé est de garder l'action dans l'environnement équatorial que l'auteur connaît bien, celui dans lequel il situe toutes les scènes de nouvelles, mais de lui ajouter de la poésie. Il s'agit de la poésie d'un ailleurs fantasmé, poésie de la langue : « C'est pourquoi les peuls ont sont un peuple du pays clair, car leur langue a besoin d'un ciel dégagé au-dessus de la tête pour s'envoler vers les étoiles, la lune et le soleil »¹⁰⁸, poésie du corps : « Elle [la fille peule] avait la peau très claire de certains Peuls, et le front bombé. Ses grands yeux étaient finement frangés de longs cils »¹⁰⁹. L'auteur propose ainsi à sa manière sa vision du contact culturel et la cohérence de son texte met dans l'univers du vraisemblable l'hybridisme culturel.

2.4 Un présent sans passé ? Une temporalité problématique

Selon Henri Mitterrand (ibid.), l'événement a besoin d'un quid, d'un ubi, mais aussi d'un quando. La définition d'une nouvelle comme un récit bref place déjà le temps au centre du genre, puisqu'elle insère d'emblée l'histoire d'une nouvelle dans un cadre temporel normatif : si tout récit se déroule dans un espace-temps, l'espace-temps de la nouvelle est restreint. Qu'est-ce que le temps dans une nouvelle ? Définir le temps semble compliqué, puisqu'on a un temps objectif et un temps subjectif. Ce temps, on peut l'avoir à différents niveaux du récit : on a un temps de la narration, un temps dans la narration (ou temps de l'histoire) et un temps du lecteur. Ainsi, la nouvelle inscrit dans un espace-temps réduit ses personnages : comme l'œuvre classique, l'unité de temps est l'une des caractéristiques majeures qui lui sont attribuées. Il n'y a pas une vitesse absolue de la nouvelle : « de telles variations permettent chaque fois de considérer l'importance relative accordée aux événements, autrement dit, de mettre en relation le temps chronologique de l'histoire et le temps conventionnel de la narration » dit Daniel Grojnowski (ibid. : 86). Il établit par ailleurs un rapprochement entre la durée de la fiction et le temps vécu de la réception (ibid. : 85). Il

¹⁰⁷ Abéga, *Une part de honte*, p.6

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Abéga, *Une part de honte*, p.5

rappelle que Gide caractérisait la nouvelle comme une œuvre « faite pour être lue d'un coup, en une fois », et qu'Herbert George Wells la qualifiait de « tout ce qui peut être lu en une demi-heure ». Les deux auteurs ne sont pas du même espace géographique, ils sont encore moins du même espace temporel, comment leur temps marque-t-il les œuvres ? Comment se structure le temps dans la nouvelle francophone de François Mauriac et Séverin Cécile Abéga ?

2.4.1. Temps de l'histoire, histoire de temps

Afin de mettre en exergue le caractère concentré des événements, le temps de la nouvelle peut être objectif. On a des nouvelles dont les événements ont une durée d'un jour, alors « le temps de la nouvelle coïncide avec la durée de l'action » (Grojnowski, *ibid.* : 87). La nouvelle *Une petite vendeuse de beignets* commence ainsi par une situation de crise, une jeune fille en larmes, dont la tristesse est amplifiée par le lyrisme du narrateur. Des analepses successives avec le point de vue interne de la jeune fille et le point de vue de Serge (dont elle parle) permettent des explications sur l'histoire, sur la psychologie et les motivations de chacun des personnages. La rencontre de Serge avec son ancien camarade et une conversation sur la situation permettent le changement. En situation finale, on a observé une évolution des personnages.

La structure du récit dans *Deux hommes dans une voiture*, est différente car la nouvelle est un dialogue entre deux individus. En quelques heures, le temps d'un dépôt de taxi dans la ville de Yaoundé, avec un parcours déterminé (Olézoa-Biyem Assi Lac), les deux personnages vont échanger sur la situation politique au Cameroun de la fiction. Le temps de l'histoire est situable dans les années 1992. *Le vote* de Séverin Cécile Abéga se déroule aussi dans une journée, de la fin de l'après-midi à la nuit tombée. Ces récits homodiégétiques rapportent une rencontre, un événement ponctuel que vit le narrateur. L'évènement ponctuel peut se dérouler en deux jours successifs comme celui de *LFBW* : la veille des élections, on voit la stratégie des acteurs, le jour des élections, on a les péripéties. La nécessité de l'unité dramatique et son corollaire la ponctualité du récit engendrent des récits cadrés dans une période donnée. René Godenne nomme ce type de nouvelle « nouvelle-instant », et Daniel Grojnowski parle de « nouvelle à durée dilatée ».

La ponctualité de l'histoire d'un récit est d'autant plus importante que le récit est une image du nœud d'une crise quasi permanente, et le dénouement d'une situation de crise antérieure. Dans *Thérèse chez le docteur*, en une soirée, Catherine a solutionné plusieurs années de cécité : « Il m'a fallu vingt années... mais enfin c'est fini ! Je suis délivrée, Élis, je ne t'aime plus »¹¹⁰. *Thérèse à l'hôtel* est une autodiégèse datée (la référence du 31 août 1933 se trouve d'entrée de texte), qui se présente comme une tentative d'écriture de mémoires, c'est-à-dire de l'échec de son flirt la veille à des actes commis « voilà dix années ». La vitesse du récit se joue sur deux types d'analepses : les événements de la veille, eux-mêmes expliqués par des événements d'il y a dix ans.

Dans la nouvelle de Mauriac *Coups de couteau*, le récit commence dans la nuit, et on le sait à travers la pensée inquiète d'Élisabeth : « Le sommeil pouvait venir » ; « Minuit et demi, déjà ! Et il faut que je sois levée demain à sept heures, pour la gymnastique de Jean. Dormons »¹¹¹. Ce récit s'achève au matin, avec la satisfaction et la joie de Louis : « Autant que j'aie souffert, me voilà payé de tout. Que la lumière est belle, ce matin ! C'est étonnant ce que mon âge garde encore de ressources pour le bonheur. Je suis heureux »¹¹². La double énonciation du temps, avec une ambivalence thymique résume assez bien le récit, l'évolution du personnage de Louis. La saisie de cette évolution ressemble à celle d'un cycle du tourbillon : le temps de la nouvelle achevé, l'action demeure latente. La nouvelle n'épuise pas le drame. Cette image de l'éternel inachevé n'est pas sans rappeler le symbolisme du cercle.

La concentration du récit sur une période objective et circonscrite permet de dresser un tableau d'une existence, la translation d'un cycle infernal. Cela est aussi illustré par *Insomnie*, nouvelle qui commence dans la nuit, avec une réception à laquelle participe Louis, pour s'achever aux aurores. Entre temps, ce personnage aura montré le désarroi de son âme tourmentée par la jalousie. Ces récits psychologiques, parce que peu centrés sur des événements, traquent la douleur d'une âme en détresse pour le second, de deux âmes détruits dans le premier. Ce sont des épisodes d'une série. François Mauriac, dans l'avant propos au recueil *Plongées*, affirme d'ailleurs : « *Insomnie* date de 1927. [...] C'est le chapitre d'un roman que je n'ai pas écrit, dont *Coups de couteau* eût peut-être été le prologue.

¹¹⁰ Mauriac, PL, p.158

¹¹¹ Mauriac, TR, p.22

¹¹² Mauriac, TR, p. 49

Beaucoup de destinées qui sont dramatiques ne fournissent pas l'étoffe d'un roman, parce qu'elles manquent de péripéties. L'histoire du héros d'*Insomnie*, ne peut avoir qu'un chapitre »¹¹³.

Par ailleurs, dans les nouvelles de Séverin Cécile Abéga, le temps peut être réparti en deux séquences, deux séquences temporelles et narratives. C'est le cas dans *Au ministère du soya*, où la première séquence se déroule à l'hôpital, avec Garba malmené par les infirmiers, la deuxième séquence se déroule au ministère du soya où Garba malmène les infirmiers. Nous parlions *supra* d'espace de pouvoir : le temps permet un renversement d'espaces de pouvoir, de l'hôpital à la rôtisserie le pouvoir change de main. La double séquence se voit également dans *Conte de Noël* de Mauriac : le temps de l'internat et le temps après le départ de Jean de Blaye. La double séquentialité du temps et de l'espace facilite la sémiotisation du récit en figures oppositives : les lettrés face à l'illettré, le pur face au corrompu.

Par ailleurs, ce temps peut suivre une organisation classique de la nouvelle : installer une situation inhabituelle, insolite, l'amener jusqu'à sa crise extrême, jusqu'à une situation finale. Le processus pour amener la nouvelle à sa pointe peut être long, en termes de durée interne à l'histoire. *Dans la forêt* présente plusieurs séquences avec des périodes de la journée différentes, ce qui fait croire que le processus a couru sur plusieurs jours.

2.4.2. Symbolique des saisons

Dans les nouvelles de Séverin Abéga, le soleil est un facteur de souffrance extrême, et point de beau temps. « Le crâne du vieux Tchakarias cuisait tellement qu'il se demandait avec perplexité si le soleil ne lui avait point pelé la calvitie »¹¹⁴. Le grossissement du trait que l'on observe dans l'évocation du soleil fait penser à un élément déterminant fondamental de l'abrutissement du pauvre ou de l'insensé qui l'affrontait : « Seize heures, tout le monde était encore aux champs, malgré l'incendie perpétuel qu'entretenait là haut un méchant soleil. Dany sentait ses rayons, ses crocs, perforer sa peau »¹¹⁵. L'analogie avec la sémantique de la violence permet cette hypertrophie du trait : « le soleil cuisait tellement sur son crâne qu'il avait l'impression d'avoir été scalpé par un couteau enduit au préalable

¹¹³ Mauriac, PL, p.133

¹¹⁴ Abéga, LB, p.15

¹¹⁵ Abéga, LB, p.39

d'une pommade à base de piment »¹¹⁶. La symbolique du soleil en est altérée : il n'est plus le beau temps, c'est plutôt la pluie, comme on peut le voir dans le segment lyrique d'Ahanda pour son village :

« Rien ne grise autant que l'odeur de la terre sèche brusquement mouillée par une de ces averses qui brutalisent le sol, comme mues par une vengeance longuement contenue. C'est une odeur qu'on voudrait aspirer entièrement, sans en laisser la moindre bouffée à un autre. [...] Chaque fois qu'il pleuvait, Ahanda était aux anges. Il souhaitait alors avoir les narines grandes comme des cavernes, assez larges pour respirer au maximum ces senteurs. Il les dilatait et aspirait »¹¹⁷.

En réalité les saisons de pluies sont les moments de joie, car elles marquent la renaissance de la végétation. Chez Mauriac, et notamment dans *Thérèse à l'hôtel*, on voit bien que cette renaissance a une valeur symbolique. Ainsi, lorsque Thérèse redécouvre l'amour elle utilise l'image des saisons : « A quoi comparer ce que j'éprouvais ? Ces prairies brûlées qu'une seule pluie d'orage fait reverdir... oui, c'est cela : un brusque printemps, un printemps fou »¹¹⁸. Pour Louis, c'est la fin du printemps et le début de l'été est une fêlure de plus dans le drame de son amour irrationnel pour Andrée : c'est un moment de séparation. L'aube nouvelle qu'appelle le printemps peut ne pas augurer d'une humeur ou d'un sentiment, mais elle coïncide avec une révélation de soi, une révélation de sa vérité et de La vérité. Il en est ainsi de Catherine et de son émancipation en temps pluvieux. Il en est également du retour au Seigneur de Maryan :

« Cette matinée de printemps, les verdure acides sous un ciel ténébreux d'orage, les lilas pleins de pluie, toute l'enfance du monde menacée, - que cela l'eût enchanté naguère ! Son âme n'aurait été qu'un cantique à cet azur trouble, à ce soleil sans cesse disparu et renaissant. Mais non, il descendait vers la terrasse, le cœur fermé. Pas plus que les êtres qu'il avait chéris, le monde ne pouvait maintenant l'atteindre »¹¹⁹.

La pluie est donc l'annonce d'une renaissance, l'instrument de la régénérescence de l'être.

2.4.3. Quand la narration rencontre l'Histoire

Plusieurs références dans les nouvelles ont à voir avec la réalité des auteurs et donc avec les circonstances d'écriture. La connaissance du contexte socio-historique et culturel permet au lecteur d'intégrer l'univers de l'œuvre. Nous avons vu qu'au niveau de l'onomastique, il était possible de faire un parallèle entre l'expérience du narrateur et l'histoire de l'œuvre : Yaoundé, Sa'a, Nkongsamba sont des lieux dans lesquels a effectivement vécu Séverin C.

¹¹⁶ Abéga, LB, p.81

¹¹⁷ Abéga, LB, p.94

¹¹⁸ Mauriac, PL, p.169

¹¹⁹ Mauriac, TR, p.123

Abéga. Paris, Bordeaux, les Landes, évoqués dans les nouvelles de François Mauriac, ne peuvent pas être sans rapport avec l'écrivain. Ivan Seidl (ibid. : 124) met en garde cependant : «L'univers de la fiction n'est guère identifiable à notre propre univers vécu bien que des points de contact existent toujours et qui ne sont pas sans rapports avec la vraisemblance d'un récit ». Quelles références temporelles font la vraisemblance de la nouvelle de nos auteurs ? Autrement dit, quels aspects du temps construisent l'illusion du vrai de l'art de la nouvelle ?

Les allusions à l'histoire coloniale sont nombreuses dans les nouvelles de Séverin Cécile Abéga, ainsi que l'illustre le passage : « Quand les Blancs sont venus ici, ils ont installé leurs usines pour pallier les insuffisances de la production locale. Ils ont commencé par des fabriques de boissons, les brasseries qui devaient suppléer les cueilleurs de vin de palme. [...] Étonnamment, les usines de ciment sont d'implantation récente »¹²⁰. Le déictique temporel situe l'histoire dans les années 1970, si tant est que le récit et la narration coïncident totalement. Les repères énonciatifs temporels sont d'autant plus pertinents qu'ils surviennent dans l'intradiégèse : les prémisses de la nouvelle *Un bon ministre* le montrent : « Si je l'avais relatée il y a quelques années, du temps du parti unique, on m'aurait taxé de subversif et j'aurais peut-être croupi jusqu'à la fin de mes jours dans la cellule d'une prison inconnue. Et pourtant cette histoire est authentique »¹²¹. L'aveu du narrateur nous encourage à poser des parallèles entre la réalité de l'œuvre et celle de l'auteur. LFBW est un ensemble de récits (excepté Jean sans nom) se déroulent sur un spectre allant des années 1990 à 1993.

On peut constater bien que le narrateur se trouve après l'année 1990, celle de la libéralisation de l'espace public et du multipartisme au Cameroun, les événements du niveau métadiégétique se déroulent plutôt « aux premières années de l'indépendance »¹²². Le même phénomène de diffraction temporelle du récit se retrouve dans *Les professeurs de littérature* : Guillaume Oyono Mbia, au niveau de la métadiégèse, raconte une histoire que l'on situerait dans les années 1970 de l'Université Fédérale de Yaoundé¹²³.

¹²⁰ Abéga, LB, p. 178

¹²¹ Abéga, LFBW, p.5

¹²² Abéga, LFBW, p.6

¹²³ Le doyen Mbassi Manga cité a exercé ces fonctions à la fin des années 1970 à l'Université Fédérale du Cameroun, devenue Université de Yaoundé I

Toutes les autres nouvelles sur les élections partagent différents regards sur l'aventure multipartiste au Cameroun. *Deux hommes dans une voiture* a comme cadre spatial Yaoundé, et comme cadre temporel « Les premières élections présidentielles à candidatures multiples approchaient et la propagande politique faisait rage dans la rue »¹²⁴. On traduit cela comme étant pendant ou peu avant l'année 1992. Il est plus probable que le cadre temporel soit celui de l'année 1992, celui de la révélation et du succès des artistes Catino et Tino cités dans le texte.

Certains segments de textes témoignent de ce que Mauriac évoque également des événements de son vécu immédiat. Lorsqu'il situe « c'était l'époque de la condamnation du modernisme par le pape Pie X »¹²⁵ pour présenter le cadre dans lequel se développe l'histoire de Mone et de Maryan, son beau-frère. Cela permet de situer le récit autour de 1910, jusqu'en 1914, année de la mort de Pie X. On peut situer également les événements du récit de *Thérèse à l'hôtel* vers 1933, de la simple opération d'addition de son mariage « à la veille de la guerre » et ses propos dans l'actualité du récit : « il m'a fallu vingt années ». Le récit de *Conte de Noël* se déroule, dans sa première séquence, en 1898, à l'école. La seconde partie se déroule lorsque le narrateur est déjà grand. On voit le parallèle qui peut être fait avec la vie de François Mauriac, qui entre cette année-là, la première fois au collège Grand-Lebrun à Caudéran, chez les frères de Marie. Dans les différentes nouvelles le mariage problématique dure une dizaine d'années, or Mauriac marié en 1913 vit effectivement une dizaine d'années d'un mariage conventionnel au moment de l'écriture de ses nouvelles.

Conclusion

En définitive, la vision de l'espace est fortement ressemblante à l'espace objectif. On a une convergence des représentations de l'espace et du temps sur des éléments culturels connus, mais qui posent en permanence un problème d'identité. L'espace, temporel ou locatif, influe sur le déchirement de l'être : souvent ambivalent, souvent adjuvant de la recherche de la déconstruction du donné, souvent déconstruit lui-même. Puisque Bokiba (1998 : 45) affirme que « l'énonciation narrative suppose une triple création : l'auteur imagine le produit, lui trouve un consommateur auquel il délivre un mode de consommation », nous constatons

¹²⁴ Abéga, LFBW, p.123

¹²⁵ Mauriac, TR, p. 113

que Mauriac et Abéga veulent nous faire consommer leur univers sous le mode du désenchantement. Quelle attitude adopte le personnage dans cet univers difficile?

Partie II

EXISTER DANS L'ALÉATOIRE D'UNE SOCIÉTÉ DE TRANSITION

Chapitre 3 : TYPES DE PERSONNAGES ET POSTURES IDENTITAIRES

L'univers de la nouvelle prolonge l'angoisse première de l'écrivain et du lecteur, il permet de poser un regard nostalgique sur un passé généralement idéalisé et interrogateur sur l'avenir, entre la promiscuité et l'incohérence. Puisqu'en littérature « tout est fondé sur la distinction à faire entre l'individu et la collectivité » (David Ndachi Tagne, 1986 : 109), la vérification de cette instabilité principielle se réalise par la mise au cœur de la lecture de l'individu de fiction : « il n'y a pas de récit sans personnage », dit Roland Barthes dans *l'Introduction à l'analyse structurale du récit* (1966) car on imagine difficilement une histoire sans les personnages qui la font. La catégorie du personnage est une création de l'écrivain, nécessairement motivée par la logique d'un univers, par la manière dont il veut conduire l'action. Le personnage est dès lors au centre du projet de la nouvelle, et avec le courant humaniste, on a pu le confondre avec la personne. Selon Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov (1979 : 286), « les personnages représentent des personnes selon des modalités propres à la fiction », et Mauriac (1994-a : 96) d'ajouter ce raisonnement en gradation : « Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité » mais, « ce que la vie fournit au romancier, ce sont des linéaments d'un personnage, l'amorce d'un drame qui aurait pu avoir lieu, des conflits médiocres à qui d'autres circonstances auraient pu donner de l'intérêt » (ibid. : 109) ; il en conclut, en parlant de lui écrivain, qu'« avec ce que la réalité me fournit, je vais construire un personnage tout différent et plus compliqué » (ibid. : 110). Le personnage n'est par conséquent pas tout à fait la personne, même si par des procédés littéraires, on lui donne une substance, une charge émotionnelle, une essence psychologique : « Le personnage est une synthèse entre unités "statiques" (l'être) et unités "dynamiques" (le faire) : autrement dit, tout acteur se construit à travers certaines qualifications et au moins une fonction. Le personnage est donc, structurellement, le lieu d'un pouvoir-faire et d'un vouloir-faire » (Vincent Jouve, 1992 : 142). Cette qualification et cette fonction peuvent attirer la sympathie ou entraîner la répulsion du lecteur, toujours est-il qu'elle est un moyen de l'atteindre. Milan Kundera a également nuancé cette assimilation trop directe du personnage à la personne sociale, alors que (et le roman moderne nous en donne l'exemple) par ailleurs, il peut être un moyen d'interroger la personne, le Moi de chacun : « Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un égo expérimental » (1986 : 51). Roland Barthes quant à lui se fait interprète de l'analyse

systematique des personnages du récit : « L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée, jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme "être", mais comme un "participant" » (1977 : 34). Il reste que le fonctionnement des acteurs d'un récit s'assimile à celui des personnes vivantes : l'objectif n'est sûrement pas de faire vivre le réel, mais de faire vivre le possible.

Dans la vraisemblance de la nouvelle, la substance qui est donnée au personnage lui confère une identité. Cette identité se trouve déjà dans ce que Roland Barthes nomme les « informants », c'est-à-dire le nom, le sexe, l'âge, le milieu social et culturel, l'époque et aussi elle se trouve dans les indices ou qualifications, c'est-à-dire ce qui est de l'ordre de l'apparence et de l'être, à savoir les traits de figuration et de caractérisation. La compréhension de cette identité demande une compétence du cotexte mais aussi une lucidité des contextes regardants auctoriaux et de la réception. On en arrive à poser qu'un personnage littéraire est une complexité, probablement une plus grande densité que la personne, parce qu'on en sait objectivement pas plus sur lui que le texte nous en dit. Nous sommes légitimes de nous demander comment les conflits des contextes regardants sont transfigurés par les personnages de la nouvelle. Alors que la nouvelle est dite genre de la crise et donc met en exergue des personnages en crise, comment ces personnages assurent la cohérence des textes, autrement dit, comment la mise en place des personnages permet-elle d'éviter le chaos dans la nouvelle ?

3.1. Diversités sociales et instabilité typologique des personnages

À la recherche d'une définition du personnage, François Mauriac prétend que l'écrivain a tendance à raconter la même histoire, c'est-à-dire reprendre ses personnages d'un roman à l'autre, à fonctionner dans des espaces qui lui sont connus et donc permanents. Une analyse de la structure des personnages des récits d'un auteur s'annoncerait relativement aisée. Il se trouve toutefois que d'un univers à l'autre, d'un contexte à l'autre, même si certains informants nous sont familiers, l'être du personnage est singulier. En fait, si on regarde les textes de Mauriac et d'Abéga en tant que système, la signification d'un personnage dans ce système sera fonction de son rôle par rapport aux autres personnages, mais aussi de la place du système des personnages dans l'œuvre. Philippe Hamon (1977 : 117) affirme à cet effet :

« Considérer a priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un 'point de vue' qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques ». Néanmoins, le rôle du personnage n'est pas seulement sémiotique, il est aussi social, à partir du moment où l'on établit l'importance de la dimension sociale dans la signification de l'œuvre littéraire. La structure dans laquelle la nouvelle utilise ses personnages étant relativement simple, l'observation de l'organisation des rôles sociaux essentiels et récurrents de ces personnages en action, nous a amené à voir, dans des approches diverses, des catégories sociales du héros mauriacien et abégien et leur fonctionnement, et aussi la perception de l'autre de ce personnage.

3.1.1 Troncation de l'identité professionnelle

La hiérarchisation des personnages du récit met en avant la figure du héros, à qui il est reconnu une référence axiologique dans les systèmes de valeurs de l'œuvre (Hamon, 1984 : 47). Les représentations sur la profession et dans la profession déterminent la valeur du personnage et de son action dans les œuvres. La société a ainsi une image du médecin, du religieux ou de l'homme politique que le récit confirme ou infirme, l'artiste peut avoir une image de lui-même qui influence son comportement dans la nouvelle. Philippe Hamon (1981 : 186) recommande d'observer la caractérisation dans le regard des personnages, dans leur parole et dans leur faire. Deux questions sont fondamentales dès lors : sur qui porte l'évaluation ? Quel rôle joue la vision conforme ou déformante des personnages à partir de leur métier dans la dramatisation du récit ?

3.1.1.1. Folie de l'artiste et du conteur

La mise en scène de l'artiste permet non seulement de représenter un personnage particulier par sa sensibilité, mais également d'affirmer son opinion de la création littéraire et de faire une représentation de soi. Dans les nouvelles de François Mauriac, il est incarné par Jérôme l'écrivain ou Louis le peintre. Le rôle mythique de l'artiste est celui du marginal doué d'une certaine sensibilité, outil de créativité. Apparaît d'ailleurs l'un des stéréotypes courants de l'artiste, celui de sa particularité, pour conforter la conscience de sa posture : « Ainsi éclatait ce contentement de l'artiste, cette satisfaction de ne pas ressembler aux autres hommes, cette sécurité dans la prééminence, ce mépris pour tous ceux qui ne créent

pas »¹²⁶. Cette sensibilité est assimilable à la folie et elle laisse évoquer autodestruction, la mort des poètes maudits de Verlaine.

En principe, la récurrence de la figure de l'artiste présage d'une incarnation de la fonction messianique à travers l'art. Mauriac choisit plutôt de donner à l'artiste la figure de l'être souffrant, de l'égoïste qui a besoin de la douleur des autres pour s'élever, pour se rapprocher de Dieu. Pour montrer que cette vision de l'artiste est un choix, Mauriac à travers le personnage de Jérôme, oppose de façon manichéenne deux théories de l'œuvre de création. Selon la première, l'artiste s'inspire du beau : l'œuvre d'art naît d'une autre œuvre d'art. La seconde pose que l'artiste développe sa créativité à partir d'un contexte de pourrissement. Pour Jérôme, lorsque l'écrivain est trop confortable, lorsqu'il s'inspire des voyages, de la musique ou de tableaux de maître, il étouffe. Il est en admiration et non en création. Par contre, l'écrivain dont la sensibilité est éprouvée par le mal est véritablement productif : « C'est au chevet d'un enfant malade que l'artiste puise sa nourriture ; oui, dans une chambre où un enfant tousse ; - et lorsqu'il presse en même temps contre lui un corps exténué d'avoir été fécond »¹²⁷. Cette conception du travail de création d'un personnage de la nouvelle rejoint celle François Mauriac, l'humaniste et théoricien de la littérature : « Mais, étudiant des êtres, lorsqu'ils sont au plus bas et dans la plus grande misère, il peut être beau de les obliger à lever un peu la tête. Il peut être beau de prendre leurs mains tâtonnantes, de les attirer, de les obliger à pousser ce gémissement que Pascal voulait arracher à l'homme misérable et sans Dieu » (Mauriac, *ibid.* : 131). À s'intéresser aux conditions de création de l'artiste et au sens de l'œuvre d'art, on situe Mauriac dans l'héritage de Mallarmé ou de Proust, dans le sillage des André Gide, Paul Valéry ou dans des similarités avec Jean-Paul Sartre. Et comme tous ces grands écrivains du XX^{ème} siècle, on remarque un va-et-vient dans ce que Darcos, Boissinet et Tartayre (*ibid.* : 11) appellent « condition » de l'écrivain, entre l'impossibilité de s'abstraire des crises contemporaines et donc l'expression de sa solidarité des victimes, et la nécessité de la solitude, du détachement. L'écrivain Mauriac ne semble pas dans ou hors de la société, il est dans ou hors de la souffrance humaine. Une dimension psychologique que l'artiste veut sans rapport avec le statut social.

¹²⁶ Mauriac, TR, p.40

¹²⁷ Mauriac, TR, 71

D'ailleurs, force est de constater qu'il ne va pas vers les souffreteux, il crée plutôt de la souffrance chez ceux qui l'aiment pour se trouver dans des conditions idoines de création. Élisabeth, Andrée, Berthe ou Gabrielle sont de bonne souche et promises au bonheur, mais l'artiste n'a besoin d'eux qu'en tant que souffrance. Le lien de la souffrance de l'autre à l'écriture des romans, Yves Frontenac le ressent au récit des tourments de Jean de Blaye qu'il a conscience sinon d'en être la cause, du moins de n'avoir pas su les prévenir. La misère psychologique que vit l'autre ou qu'il provoque chez l'artiste nourrit sa créativité, et ainsi se noue une dépendance mutuelle dramatique : « Impossible de guérir, dit-on de Gabrielle. Elle guérirait si Jérôme était mort ; la mort seule barre toutes les routes de l'espoir et ne laisse au survivant que cette seule issue : la mort »¹²⁸. On a là une interdépendance dramatique. Il reste dès lors que l'artiste inscrit la souffrance dans l'univers, sans l'éradiquer à la fin, raison pour laquelle la plupart de ces récits ne connaissent pas de véritable dénouement. La situation initiale demeure la même que la situation finale, les statuts restent les mêmes.

Ce drame psychologique est-il détaché des réalités sociales dans l'œuvre ? En principe les personnages souffrants sont au-dessus de la souffrance matérielle. C'est pour cela probablement qu'il est de façon constante rappelé, face à l'artiste à succès, l'origine sociale de l'alter ego. Ce sont des origines bourgeoises, des dames de familles aux conditions plutôt agréables. Cet antagonisme entre le confort d'une origine sociale et la misère d'une vie avec un artiste met en évidence la force de ce mal. Mais, la souffrance du personnage de l'artiste et autour de lui, sa monstruosité viennent toujours de l'affrontement d'une norme sociale (le mariage, la famille, la fidélité, la sincérité) et de la réalité d'une emprise des sentiments sur l'individu. La transgression de ces piliers de la grégarité par l'artiste (qui paraît légitime dans cet acte) est le nœud des nouvelles avec l'artiste comme personnage principal. Un nœud aisément situé sur la plan axiologique par les acteurs comme un mal, dont la seule issue semble la mort. Narrer la misère de l'artiste, est symbolique de la dualité de la chair et de l'esprit, de l'institution et de la personne, de la société et du moi, et la peinture de ce conflit se veut un humanisme par Mauriac.

Si l'on veut étendre l'art à toutes les formes d'activité dans lesquelles l'on peut exercer un génie individuel, on pourrait considérer Etoundi, le « vigneron » de *Mots d'enfants* comme un artiste aux multiples talents : il maîtrise l'art de raconter des histoires, il a une certaine

¹²⁸ Mauriac TR, p.57

dextérité dans la production du vin de palme. Ces talents sont rapportés de manière hyperbolique par comparaison ou par métaphore. D'un côté on a : « Etoundi était d'abord un brillant canif. Jamais canif ne fut mieux employé que le sien. Chaque fois que son fer mordait la chair d'un palmier, il en coulait des merveilles. Son vin de palme ne connaîtra jamais d'égal »¹²⁹. De l'autre on décrit le prosateur : « Histoires salées, histoires drôles, poétiques, égrillardes. Une bouche d'or. Quelqu'un aurait facilement laissé brûler sa maison pour écouter un de ses récits. Il caricaturait, inventait, déformait »¹³⁰. Ongolo le mythomane de *Le candidat* manifeste aussi des signes de folie du conteur : à trop vouloir captiver son audience et se mettre en valeur, il est ridicule aux yeux de ses congénères. Mais la folie est appréciée du narrateur car elle permet d'envisager un ailleurs fantasmagorique. Ongolo peut donc parler de la mer à la « glace tiède », les vieux l'écoutent avec intérêt et tacent les jeunes scolarisés qui tentent de protester de l'absence d'objectivité de la narration. Pour les dépositaires de la tradition, une histoire ne vaut pas par son incohérence mais par son existence, alors que pour les jeunes scolarisés, elle ne vaut que par sa vraisemblance. La mythomanie d'Ongolo est d'ailleurs une qualité au village, puisqu'on lui confie le soin d'introduire les palabres chez Mboufek. Le discours d'Ongolo est une résurgence du mvèt, dont nous avons dit qu'il n'avait pas pour fonction de dire l'histoire, mais bien d'assurer une certaine reliance sociale.

Chez Abéga, la réalité sociale va l'emporter sur la folie de l'artiste. Alors qu'on avait un certain regard méprisant voire distant de l'artiste sur ses enfants dans les nouvelles de Mauriac, dans celles du Camerounais, c'est l'investissement de l'artiste sur sa fonction de père qui marque la fin du superficiel et le retour vers l'essentiel. L'ordre familial et social domine par conséquent sur l'individu. L'emprise des sentiments converge avec la règle sociale, et le lecteur est rarement saisi d'antipathie pour l'artiste, même s'il y a encore une fois des tensions avec sa femme, on découvre Etoundi sous le mode de la dérision et de l'affectif à la fin de la nouvelle.

3.1.1.2. Stéréotypes de l'autorité politique

Les stéréotypes sont porteurs d'une définition de l'Autre. Selon Daniel-Henri Pageaux (1994 : 63), le stéréotype est l'« énoncé d'un savoir minimum collectif qui se veut valable, à quelque

¹²⁹ Abéga, LB, p.113

¹³⁰ Ibid.

moment historique que ce soit ». Les stéréotypes de l'homme politique en Afrique sont généralement négatifs, dépréciatifs. Marie-Françoise Chitour (1998 : 108-109) énumère un ensemble de qualificatifs puisés de la littérature africaine essentiellement dévalorisants de l'homme politique à l'aube des indépendances : « bâtardise », « cancrelats des indépendances, des partis uniques, de la révolution », « voleurs et menteurs », « déhontés ». Les éléments caractéristiques de ce personnage sont : un appétit démesuré du pouvoir, de nombreuses trahisons, l'arbitraire et l'injustice, l'abandon des traditions, le recours aux esprits.

Dans *Le candidat*, on voit deux espèces d'hommes politiques, dont la démarche est fonction de l'âge. Le jeune Bendingoulou, investi par ceux de son âge qui en ont marre des mensonges politiques et de n'être pas associés aux décisions. Il veut détruire cette image de la politique, et renouveler le personnel politique. Les vieux, qui considèrent que la politique est un jeu de roublardise, et donc peuvent déterminer à l'avance le vainqueur de ce jeu.

Ce qui caractérise les hommes du milieu politique c'est leur incommunicabilité, à l'exemple du président dans *Un bon ministre*, voyageant avec son ministre, mais préférant communiquer ses « informations importantes sur l'avenir du pays » dans les médias. Le ministre est à côté du président, mais son sort, c'est par les médias qu'il doit le découvrir. Abéga reprend les lieux communs de l'homme politique africain, mais il leur ajoute un côté théâtral que son personnage Mboufek ne dément pas. Son simulacre d'empathie et de noblesse africaine ne rendent que plus dangereuses ses magouilles et la dextérité de la manipulation politique. L'homme politique « voleur et menteur » n'est plus le bouffon brutal du parti unique, c'est un manœuvrier habile faisant passer la fraude électorale pour des commodités d'usage dans les traditions africaines, comme le député-chef-maire du village dans *Le vote*. Il y a donc un renforcement des caractéristiques du type de l'homme politique. Avec le temps, il a perfectionné ses techniques de vol et de mensonge. Iba Diallo et Moussa Moussa, dans *Le verre et le gobelet*, dans cette « démocratie » pluralistique, adaptent leurs armes : l'un manipule la tradition à son profit, l'autre corrompt par l'argent, la nourriture et la boisson. Le narrateur-personnage de *Le candidat* résume les stéréotypes de l'homme politique « moderne » : « Les politiciens sont si menteurs que je me sentirais volé du temps

mis dans un isolement à dissimuler un bulletin dans une enveloppe »¹³¹. En faisant triompher la manipulation de Mbofiek ou du chef sur la détermination des jeunes, Abéga n'exprime-t-il pas son pessimisme sur la capacité des jeunes leaders politiques à affronter la génération qui gère les affaires depuis fort longtemps ?

3.1.1.3. Le religieux

Plusieurs ouvrages de la littérature africaine, surtout ceux de la colonisation présentent le religieux dans l'Afrique coloniale comme un support de l'administration coloniale. Cette image est un peu moins fréquente dans la nouvelle post-coloniale comme celle d'Abéga. En fait, l'image du religieux est solidaire de celle du père. Ce père étant un enseignant de l'école missionnaire, le religieux fonctionnera comme un adjuvant à son éclat : il fait exclure le fils de Nko Melounga, fonctionnaire salarié, parce qu'il lui manque des cahiers ; il facilite le décaissement des sommes qui doivent financer les études du narrateur et de ses frères. « Il n'avait pas besoin de beaucoup d'explications », dit-on du père suisse¹³². On associe donc le religieux à la compréhension et à la protection de valeurs positives chez les jeunes : le père Donatien, dans *Une petite vendeuse de beignets*, a failli mourir lorsqu'il a appris qu'une de ses postulantes à la vocation religieuse avait « découché »¹³³.

Par contre, le religieux dans *Le démon de la connaissance* est présenté comme un être insensible, peu humain. A l'image de l'abbé Guillot, il représente pour les enfants Maryan et Lange, par son omniprésence une menace à leur aspiration de liberté. D'où la comparaison avec le « fantôme ». Le contrôleur du suivi de la norme religieuse quant à lui voit dans l'esprit critique des enfants un « mauvais esprit »¹³⁴ que l'on doit « chasser ». Cette incompréhension entre les enfants et les enseignants religieux renseigne sur la méfiance et même la défiance¹³⁵ permanente à l'égard de l'institution religieuse.

La logique de la perception du religieux paraît complexe : dans un contexte africain où la religion et le religieux sont importés, mais où les valeurs sociales sont en déliquescence, le

¹³¹ Abéga, LFBW, p.63

¹³² Abéga, LFBW, p. 90

¹³³ Elle avait dormi hors du couvent. On découche le plus souvent pour dormir chez un homme.

¹³⁴ Mauriac, TR, p.93

¹³⁵ L'entrée de Lange au couvent est expliquée comme un défi : « Au séminaire, il souffrirait sans doute ; il serait poursuivi en haine des idées de progrès et de liberté ! Mais c'était sa vocation d'entrer dans l'Église pour aider au triomphe des idées nouvelles » (Mauriac, TR, p.95).

religieux a cette image valorisante de représentant d'une certaine moralité, d'un certain humanisme. Par contre, dans un contexte où la religion est en perte de vitesse au profit de la science, la faute revient au religieux qui n'a pas su parler à l'homme, mais est resté garant de règles et de traditions surannées. Maryan représente ce peuple qui a besoin de savoir, mais qui trouve qu'un groupe s'est arrogé ce savoir pour se prévaloir abusivement intermédiaire. L'intermédiation entre l'homme et Dieu est le savoir et non l'institution religieuse incarnée par le prêtre, et quand on sait, le prêtre est en danger.

3.1.1.4. Le thérapeute

L'une des images les plus tronquées dans la société des nouvelles est celle du soignant, médecin ou infirmier. L'action thérapeutique du médecin s'exerce sur le somatique, mais aussi sur le psychologique. Or, le docteur Schwartz prétend soigner les âmes, en tant que psychiatre mais son comportement montre qu'il ne comprend rien aux notions de confiance et d'amour. Thérèse, à la recherche d'une oreille compréhensive pour confesser ses crimes et le trouble de son âme, s'ouvre au docteur, ce que Catherine voudrait la dissuader de faire : « Il n'a rien à vous donner, il ne peut rien pour vous que de vous enfoncer davantage dans cette boue. J'ignore à qui il faudrait vous adresser, mais pas à lui, pas à lui ! »¹³⁶. Si le médecin ne peut rien pour le malade, vers qui se tourner ?

À cette question Garba a été confronté, lui qui s'est fait rabrouer par les infirmiers parce qu'il était sale et sans argent. Alors que le docteur Schwartz semble humainement incapable de guérir le sentiment amoureux parce qu'il ne le connaît pas, les infirmiers d'*Au ministère de soya* eux ont choisi de ne pas travailler sans en profiter réellement. Ils se sont donné comme mot d'ordre un enrichissement rapide sur le dos du malade. Sans alternative, celui-ci subit le racket. Cette question du racket dans les hôpitaux a été abordée par plusieurs artistes camerounais, dont l'humoriste Jean Miché Kankan dans l'un de ses sketches. La fréquence de cette problématique en fait une question majeure de mœurs.

Le pouvoir du thérapeute est donc important dans la nouvelle, en ce que sa dextérité et sa moralité auraient été une solution pour qui sait la fréquence des blessés de l'âme et du corps que l'on présente dans les nouvelles. Son inefficience pose un problème aigu à société qui n'a plus d'alternative. Et on pourra, sans falsifier sa pensée, prendre ces mots de Pierre

¹³⁶ Mauriac, PL, p.151

Béarn au premier degré : « une vraie nouvelle c'est la découverte brutale d'une maladie qu'il faut opérer d'urgence » (1981 : 30). Mais une maladie dont les médecins n'ont pas su, pu ou voulu enrayer la propagation. La déchéance du thérapeute dans ces nouvelles (Catherine quitte Élisée affranchie du joug de son amour, Garba se venge des infirmiers en leur faisant honte devant leur nouveau patron : « Ils savaient qu'ils étaient victimes d'une vendetta. Qu'ils avaient déclenchée »¹³⁷) est symbolique du besoin d'une autre forme de thérapie et de thérapeute moins méprisant, du besoin d'une thérapie plus humaine.

En somme, l'un des facteurs constants du drame dans nos nouvelles est le gouffre qui se creuse entre des attentes de l'homme à voir la satisfaction de ses désirs et nécessités de façon humaine et donc sensible, et l'enfermement de certains personnages dans leurs rôles professionnels, à réagir selon des formes stéréotypées par l'usage ou l'institution. Ces personnages deviennent des machines et les auteurs s'attachent à montrer la négativité du sens de leur action. L'isolation du personnage dans des rôles sociaux dominants amène à penser à une importance du type dans le fonctionnement du récit.

3.1.2. Les sujets de la nouvelle : une opposition de types ?

Dans la nouvelle classique, Florence Goyet (1993) souligne que les personnages accèdent au statut de types. Les rôles et les caractères sont fixés une fois pour toute, la désignation du personnage porte en elle la signification, malgré l'évolution de l'action. Dans sa préface à *Une ténébreuse affaire*, Honoré de Balzac définit le type comme « un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre ». En réalité, Florence Goyet (1993 : 62) dit du type chez un personnage que « le lecteur a en commençant "une idée", il est capable, sinon de décrire leur vie avec la verve qu'y met le nouvelliste, du moins de les "situer" sur l'échiquier de la société ; de reconnaître leur rôle social, sur lequel il a des notions générales ». Nous avons montré que l'espace de la nouvelle se présentait de manière dichotomique : un espace villageois s'opposait à un espace urbain, l'espace fermé à l'espace clos, l'espace intérieur à l'espace extérieur. Chacun de ces espaces est incarné par un personnage-modèle *sub specie*. Les types dans la nouvelle seront vraisemblablement dans une confrontation de paroxysmes, dans le conflit entre deux normes.

¹³⁷ Mauriac, PL, p.137

3.1.2.1. Le villageois (désuet) et le citadin (moderne)

Le personnage villageois a des traits caractéristiques stéréotypés, dont le premier faisceau distinctif serait l'illettré et le naïf. Il faut rappeler que les stéréotypes sont produits par un groupe social à un moment donné. Le type du villageois, dans l'imaginaire de l'africain occidentalisé, c'est donc l'être abruti que l'on retrouve dans *Un étranger de passage* : « Nos livres nous ont toujours présenté nos chefs de village comme des chefs de villageois, et villageois veut dire arriéré. Nos auteurs nous ont convaincus, et le père d'Ahanda était comme nous, que les chefs de village étaient les rois des imbéciles »¹³⁸. Les villageois imbéciles et arriérés, on en a encore dans quelques textes comme les parents de Bendingoulou, dont le refus de comprendre les principes de la démocratie et la naïveté face à Mboufek, favorisent la construction narrative vers un dénouement incertain. Mais des personnages comme les soldats du prince de la nouvelle *Un bon ministre*, prêts à s'humecter de la salive de leur prince et de faire le tapis humain, Ongolo le mythomane de *Le candidat*, qui raconte des histoires invraisemblables sur des pays et villes dont il a seulement probablement entendu parler, ces personnages-là sont aussi des villageois-types. Très souvent ces villageois arriérés sont des personnages de second plan, car leur autisme met en exergue le caractère évolué des autres villageois.

Tchakarias est un villageois type, personnage principal de la nouvelle *Le fardeau*. Il est illettré, pauvre cultivateur, pétri de l'expérience des sagesses orales villageoises. L'intrigue part d'une carte d'identité qu'il n'a pas, à son âge, et le mot arriéré prend tout son sens, c'est-à-dire éloigné de l'environnement moderne, dont la carte d'identité est un outil fondamental. Son nom renvoie déjà à un certain illettrisme : il est une prononciation déformée de Zacharias, et son diminutif Tchakeli correspond à Zacharie. C'est donc une appropriation villageoise d'un nom chrétien. Il est à remarquer que les modèles villageois les plus représentés comme personnages principaux sont des vieux, car la société dans laquelle l'action se déroule est gérontocrate. Mais plus encore, le phénomène d'exode rural après les indépendances, décrié par bon nombre d'écrivains africains, explique aussi que la plupart des jeunes aient déserté la campagne. On trouvera en majorité de vieux paysans à la

¹³⁸ Abéga, LB, p.96

condition sociale modeste au village. Cette condition sociale modeste se voit à la vétusté des meubles de sa maison, attaqués par les termites¹³⁹.

Le villageois est aussi physiquement un souffreteux : le crâne de Tchakarias « cuisait », son ventre « gargouillait », ses jambes « élançaient », il faisait détonner les articulations de ses genoux victimes de rhumatismes. Bref, tout son corps est en souffrance. Ce portrait du villageois n'est pas sans rappeler celui de Meka dans *Le Vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono. François-Mathieu Minyono Nkodo (1979), qui parle d'une « esthétique de la décadence », explique que l'art africain ne vise pas le beau, il ne représente pas l'exactitude de la réalité, il suggère la vérité. Christiane Ndiaye (1995 : 25) reprend pour son compte les théories de Bakhtine sur le mode grotesque de représentation et du corps, et de la vie corporelle, pour dire que si l'on observe ce phénomène dans la littérature africaine, surtout chez les écrivains de la forêt, cela relève d'une certaine conception du monde, d'une « relativisation des idées reçues ». Selon C. Ndiaye (ibid. : 29-30),

Les “caricatures” ne paraissent alors plus comme une simple technique comique visant uniquement la dérision, mais plutôt comme une stratégie esthétique dont le but est de refuser, à un niveau plus fondamental, celui des modes d'expression, les valeurs imposées par la ‘vision du monde officielle’ qui, en l'occurrence, est celle des colonisateurs blancs.

On n'est peut être pas dans une littérature coloniale chez Abéga, mais on est dans une logique identique, celle du refus des canons du conformisme, corrompus par l'occidentalisation et le modernisme. Tchakarias s'oppose au haut fonctionnaire, le ngomna dont le portrait est aussi grotesque que le sien. Celui-ci est décrit comme un « gnome adipeux qui trottinait toujours loin derrière sa paroi abdominale »¹⁴⁰. Christiane Ndiaye (ibid. : 30) observe ce phénomène de concentration de différentes « marginalités » dans un même espace : elle pense qu'on a là un phénomène de « nivellement de tous les êtres vivants ». L'art africain a tendance à rabaisser tout le monde dans la représentation du corps pour montrer l'égalité : la souffrance du corps est universelle. Cette tendance de l'art africain rencontre les qualités d'un genre que Florence Goyet (1993 : 62) reconnaît iconoclaste : « on trouvera chez les nouvellistes un immense panorama des rôles sociaux, souvent méconnus par la littérature jusqu'à eux : proscrits, parias et marginaux y recevront la consécration de la littérature ».

¹³⁹ Abéga, LB, p.25

¹⁴⁰ Abéga, LB, p.16

Malgré leurs conditions physiques parallèles, Tchakarias et le ngomna, dans leur approche de l'autre sont complètement différents. Le villageois est pétri de la sagesse villageoise : la logique de son raisonnement est dictée par l'expérience des contes et proverbes traditionnels. La manière d'affronter chaque événement du récit est toute en pondération et en ruse : le moyen d'obtention de la carte d'identité, la gestion du cas Nomo, son image auprès de ses congénères ou la gestion de l'assaut du ngomna sur sa fille. Son pragmatisme est dû à sa maîtrise des hommes et des situations : il sait éconduire, motiver, faire comprendre ou intégrer en s'appuyant sur la sagesse orale africaine. Au contraire, le ngomna ne sait qu'ordonner, il assouvit en permanence ses désirs, en profitant du pouvoir que lui confère son statut.

Pour en revenir au corps, on voit que dès qu'il est en difficulté, le pouvoir s'éclipse. Le ngomna étouffant sous le piment ne peut plus ordonner, il est moqué. Son pouvoir lui venait-il de son corps ? L'inverse est davantage vrai. Le désir physique (éros) le motive à remettre la carte d'identité, les plaisirs du palais (pathos) le poussent inexorablement vers le repas-piège... Le raisonnement serait donc que le ngomna a institutionnellement du pouvoir sur les usagers et ses subordonnés, mais concrètement, il est soumis à son corps, puisque ce sont les affects de ce corps qui motivent toutes ses interventions. Cela se résume dans l'équation **[EROS + PATHOS = THANATOS]**.

Thanatos est ici la mort symbolique de l'Homme, la déchéance de l'être. Les personnages masculins de Mauriac ont évacué l'éros de la vision de la femme, mais la passion qu'ils mettent à aimer entraîne leur décadence. On constate dans le personnage de Thérèse une grande sensibilité à la beauté, à la pureté des formes. Ce n'est pas un désir sexuel, mais un besoin d'amour : les personnages féminins s'investissent dans l'objet de leur passion, qu'ils idéalisent tellement qu'on ne voit plus chez eux d'attraction charnelle, mais une force contre laquelle il leur est difficile de combattre, mais dont la conséquence inévitable est la perte de soi.

Une sémiologie du rabaissement du corps montrerait que la laideur du corps peut être soumission à un hédonisme et équivaloir à un esprit malsain ; ou par contre la laideur et la souffrance du corps peuvent élever l'esprit : même s'il n'est pas revendiqué par l'auteur, le

mythe de Jésus Christ, souffrant sur la croix pour élever son âme transparait, à la différence que la souffrance de Jésus est volontaire, celle de Tchakarias est subie, mais assumée.

Par ailleurs, l'Afrique a connu, avec un début d'industrialisation et le changement de valeurs dû à la prépondérance du modèle de vie occidental, une explosion de la population de ses grands centres urbains. Le citadin est une variante du fonctionnaire. Le prince de *Un bon ministre* cherche en permanence un équilibre entre le villageois qu'il est et le citadin fonctionnaire qu'il est devenu par la force du décret. Cet écartèlement est l'ambrosie de la nouvelle, du moment où le genre s'appuie sur des situations sans issue (dramatique). En fait, la première caractéristique clivante du citadin exclusif est son habillement soigné et précieux : il est tout en apparences. « Le vêtement est toujours implicitement conçu comme le signifiant particulier d'un signifié général qui lui est extérieur (époque, pays, classe sociale) », rappelait Roland Barthes (1957 : 432). Barthes montrait ainsi que le vêtement est un marqueur sociologique important.

Dès les premiers paragraphes de *Dans la forêt*, on a un double regard du narrateur, celui de Dany sur le village, mais aussi celui du narrateur sur Dany. Ce dernier regard est à la fois ironique et compatissant sur l'habillement : « Et juché sur sa cravate, le prodige entra dans le village ». On a du mal à s'imaginer un individu juché sur une cravate si ce n'est une manière imagée de comparer le port de la cravate à un suicide. Le narrateur sera plus explicite quelques lignes après : « sa cravate l'étranglait en vain. Pourquoi raidissait-il donc son cou à en désespérer un tétanos ? »¹⁴¹. Il montre le décalage entre la nature et les atours de l'urbain : « Dans sa veste, il macérait dans sa sueur à très haute température ». De toute manière, Sévérin Abéga ne semble pas vraiment apprécier le mode d'habillement occidental : « Depuis le matin, il transportait sur son dos cette masse d'étoffe harmonieusement découpée et habilement rassemblée qu'on appelle veste »¹⁴². Il conteste le système¹⁴³ social dans lequel s'insère le costume et qui lui donne une valeur. La veste et la cravate symbolisent le pouvoir bureaucratique contre lequel s'insurge l'écrivain. Les

¹⁴¹ Abéga, LB, p.39

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Selon Barthes, (ibid. :434), le costume doit être vu comme un système, c'est-à-dire « comme une structure dont les éléments n'ont jamais une valeur propre, mais sont signifiants dans la mesure seulement où ils sont liés par un ensemble de normes collectives ». Ce qui signifie qu'un costume n'est pas seulement une forme, il a un sens en rapport avec le système social dans lequel il s'insère. Ici, la veste ou la cravate sont des costumes car ils ont une valeur dans le groupe social villageois de l'œuvre.

archétypes du citoyen sont Dany et Serge. En outre, la condition de citadin ne sied pas avec la pénibilité des travaux physiques et abhorre la saleté : « vendeuse dans un magasin, barmaid, coiffeuse, bonniche même. Tout ceci était plus honorable que de pétrir de la latérite pour en confectionner des murs »¹⁴⁴. On a un pseudo-type de citadin, le narrateur des nouvelles de LFBW et Ahanda, qui doivent s'adapter au village, sans que leur séjour en ville en ait fait des citadins absolus. Ils retournent au village pour s'y ressourcer, pour retrouver leurs racines. Le narrateur de LFBW nomme ce statut : « Je suis chez moi ce qu'on appelle une élite extérieure. Cela veut dire que je vis hors du village et que l'on considère [...] que j'ai un poste en vue et que je gagne bien ma vie »¹⁴⁵.

Ambombo et Mbah sont des types parfaits de citadin : ils vivent certes en ville mais de/dans la saleté, de travaux physiques éreintants. Ambombo porte du bois, pétrit la latérite et participe aux travaux de construction des habitations du village. Elle ne se prévaut pas de ses diplômes, contrairement à Dany ou à Serge : les autres en parlent plus qu'elle-même. Mbah lui arrive à être heureux en travaillant dans les poubelles. En réalité, l'espace qu'il fréquente est à la marge de l'espace urbain général. Néanmoins, son travail lui permet de sortir de la solitude, puisqu'il reprend des études et prévoit de vivre avec une femme.

3.1.2.2. Thérèse Desqueyroux, le type littéraire

François Mauriac (1994 : 97) considère avec une relative simplicité les récits « qui copient patiemment les types qu'ils observent autour d'eux, et qui font des portraits plus ou moins fidèles et ressemblants », car pour lui, il n'y a pas création, plutôt imitation et reproduction. Il admet cependant que le public se reconnaît facilement dans cette écriture, ce qui la rend adaptée à la nouvelle.

Le type littéraire que l'on retrouve dans deux nouvelles de Mauriac est Thérèse Desqueyroux. À l'image d'un Balzac, la permanence d'un même personnage « prêt à l'emploi » confère aux nouvelles concernées leur cohérence. La dimension historique est connue à partir du roman éponyme : Thérèse Laroque n'a véritablement pas connu ses parents (un père absent), et la conséquence en est une vie terne qu'elle a menée, qui l'amène à épouser Bernard Desqueyroux, son voisin à la campagne. Dès la nuit de noces, elle

¹⁴⁴ Abéga, LB, p.47

¹⁴⁵ Abéga, LFBW, p.69

déteste son mari et commence une relation dans laquelle elle s'ennuie. Elle tente d'empoisonner son mari, mais bénéficie du témoignage de celui-ci pour un non-lieu. Elle va se retirer à Saint-Clair dans ses pensées, animée de temps en temps par les visites d'Anne. C'est donc un personnage troublé, habité par le mal d'un crime qu'elle n'a pourtant pas en horreur, et qui ne lui a pas tout à fait été pardonné.

Ce « monstre » apparaît au docteur Schwartz, dans sa solitude, avec un grand besoin de s'expliquer. Mais elle suscite plutôt la peur du docteur, qui lui renvoie ainsi la conséquence de son crime, c'est-à-dire une éternelle distance et une impossible rédemption. Malgré tout, son pouvoir sur les hommes, surtout sur un médecin méprisant vis-à-vis de sa femme, montre à cette dernière le pouvoir qu'elle peut avoir dès lors qu'elle refuse la soumission. Thérèse se lance dans l'écriture pour extérioriser son mal et ainsi l'expier. Dans sa retraite, elle voudrait voir renaître l'amour à travers l'innocence d'un jeune garçon, mais le poids de ses crimes est tellement important qu'elle a l'impression de contaminer tous ceux qu'elle approche avec le péché qu'elle porte. Encore une fois, l'être dans les ténèbres échoue dans une tentative de retrouver un peu de bonheur et sortir du péché et du remords qui lui semblent devenus si naturels.

Parce qu'il incarne un refus, refus de conformité, refus de l'ordre social, refus des lieux communs, le « héros » mauriacien et abégien est, de manière constante, un marginal. Qu'il connaisse un échec ou qu'il réussisse, son pouvoir est d'avoir su/pu remettre en question les normes qu'il ne s'est pas données.

3.1.3. Une question de substance ?

Gabrielle Faure (1981 : 43) affirme que la nouvelle appréhende ce qui est essentiel en l'homme en examinant : « les rapports entre les êtres, leur relation au monde, les moments de crise qui interviennent dans chaque existence, bref, le bilan de la vie, saisie dans ses innombrables manifestations, remodelée au gré de l'écriture ». L'une des distinctions sur lesquelles les théoriciens de la nouvelle font reposer le genre par rapport au roman, au niveau de l'être du personnage, c'est que le roman construirait l'essence d'un personnage alors que la nouvelle la saisirait à un moment donné, surtout à un moment critique. Une telle structure consacre en principe la prévalence du type sur la profondeur psychologique ou sociologique du personnage. La nouvelle est-elle le genre du paraître ?

3.1.3.1. Apparence et essence

Il faut dire qu'assez systématiquement chez Abéga, l'apparence physique et l'aspect moral signifient l'être par leur complémentarité ou par leur contraste. La jeunesse représente la perfection du corps : la vendeuse de beignets ou son compagnon Serge l'illustrent bien. Mais le rabaissement réside dans les vêtements de Si (la vendeuse) caractérisés comme : « guenilles puant le beignet »¹⁴⁶, « les taches d'huile qui maculaient son T-shirt, les déchirures qui constellaient le vieux pagne qui cachait laborieusement ses reins et ses jambes »¹⁴⁷, « habits qu'aurait boudés un épouvantail digne de ce nom »¹⁴⁸. Mais le narrateur reconnaît que le repoussoir apparent masque une qualité essentielle chez la jeune fille, la responsabilité, une valeur téléologique sociale certaine : « [la pâte à beignet] lui donnait le gîte, le couvert et la pension de son petit frère, en cinquième dans un collège. Elle apportait la sécurité financière que ne pouvait fournir ce père mort trop tôt »¹⁴⁹.

Par contre, derrière le « costume d'une coupe impeccable »¹⁵⁰, « les costumes les mieux coupés de la cité universitaire »¹⁵¹ se cachent « les principes les plus stupides », « le snobisme »¹⁵². On assiste là à un double paradoxe du vêtement et de l'être : dans la sociologie africaine, la veste et la cravate sont les signes de responsabilité et d'évolution. L'homme civilisé doit ressembler à un Blanc, même si par ailleurs, le climat ne s'y prête pas. L'élite noire qui, aux lendemains des indépendances a remplacé le Blanc n'a pas seulement adopté les modes de gestion du pouvoir de ceux qui sont partis, elle en a également adopté les attributs, dont la veste et la cravate.

On a également un contraste entre l'apparence inesthétique d'Ambombo, ses qualités physiques ainsi que la valeur humanitaire du travail qu'elle effectue : laid-beau-utile. Elle a des pagnes rafistolés, « un vieux pagne de cotonnade, crasseux et déchiré »¹⁵³. Il faut noter que le narrateur utilise les verbes couvrir et cacher (le corps) plutôt qu'habiller pour qualifier le rôle du vêtement sur elle. Cela indique son statut essentiellement fonctionnel pour le

¹⁴⁶ Abéga, LB, p.62

¹⁴⁷ Abéga, LB, p.64

¹⁴⁸ Abéga, LB, p.65

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Abéga, LB, p.60

¹⁵¹ Abéga, LB, p.62

¹⁵² Abéga, LB, p.67

¹⁵³ Abéga, LB, p.46

pagne, loin de la valeur esthétique qui lui est généralement dévolue. La boue est un autre élément disgracieux que l'on retrouve sur Ambombo : « la boue glougloutait. Parfois, elle giclait, flic-floc. Et les jambes continuaient à la piler »¹⁵⁴. Ces jambes qui sont « toutes insultées de boue ». Le masque de boue et des haillons ne parvient toutefois pas à voiler l'attrait du physique de la jeune fille, que le narrateur présente de façon lascive : « deux longs fuseaux de chocolat, dit-il des jambes de la jeune fille, qui louaient perpétuellement leur créateur »¹⁵⁵ ; « Tout en haut, le pagne n'arrivait pas à travestir l'harmonie d'une admirable chute de reins, la symphonie des formes dessinées par les hanches, la planéité du ventre [...] Aussi souple que celle d'un lévrier, elle s'élançait vers les épaules graciles, se boursoufflant un bon moment sur la poitrine, en deux adorales petites tentations »¹⁵⁶. Un corps admirable et une mentalité d'altruiste, puisqu'elle participe aux activités sociales villageoises telles que le ramassage du bois et la construction des cases. Cette grâce et cette disponibilité n'enlèvent rien à l'intelligence de la jeune fille et au prestige de son diplôme d'ingénieur. Dany, qui la plaignait de son apparence, est confus de sa méprise sur l'être.

Le plus gros contraste entre l'être et le paraître chez Abéga vient du héros de *Le savon*. Mbah, nous l'avons dit supra, défie les stéréotypes du jeune citadin. On a aussi une dichotomie entre le rabaissement du métier et la valorisation de l'être. Quand on parle du métier de Mbah, la description est pittoresque dans le repoussoir : « Avoir à patauger chaque jour dans les saletés les plus abjectes, avoir chaque jour à manier, à discuter sa pitance avec les vermines les plus repoussantes, bagarrer avec les asticots [...] pour vivre, pétrir les putréfactions les plus diverses, toucher le dégoût à pleines mains, tirer sa pitance des ordures, sa cuillère des déjections et des vomissures... »¹⁵⁷. Mais sa rectitude morale est soulignée : « Il n'a jamais volé, ni mendié, et a toujours eu sa pitance » ; et son humanité se voit quand il passe devant les enfants, son vieux chariot « laissait dans ces petits cœurs la graine de joie, qui, souvent, y manquait »¹⁵⁸.

On remarque que chez Abéga, l'être parvient à dominer le paraître, surtout que ce dernier est en contradiction avec lui. Il s'agit d'un combat permanent, qui ne concerne pas

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Abéga, LB, p.79

¹⁵⁸ Abéga, LB, p.83

seulement les petites gens, mais qui relève également de la réalité des ministres de la république ou des professeurs d'université. En effet, le folklore qu'il y a autour du personnage principal de *Un bon ministre* n'est qu'une apparence car en réalité la probité et le souci du travail bien fait l'animent. Toutefois, de lui, le lecteur ne retiendrait que les manifestations folkloriques qui entouraient ses déplacements, et la naïveté de n'avoir pas fait attention à l'apparence des gens à présenter au président de la république. Ces éléments superficiels oblitèrent les qualités essentielles du ministre et même de l'homme, que le narrateur dit qu'en dehors de son oncle, ils sont peu nombreux à connaître. Ceci est d'autant plus maladroit que le système qui l'utilise est un système d'apparences : il est choisi ministre pour satisfaire ceux de sa région.

Guillaume Oyono Mbia a beau être un écrivain talentueux, comme on découvre qu'il ne vit pas à Paris, mais à Yaoundé, ses œuvres ne peuvent plus être étudiées à l'université. Autrement dit, même les enseignants d'université mettent les aspects superficiels au-dessus de l'essentiel. Tout se passe comme si nous étions dans une société dans laquelle la gestalt prévalait sur les fonctions essentielles. Une société dans laquelle l'enveloppe est plus importante que le contenu. En fait, on l'a dit, une société dans laquelle on a rien à proposer d'autre que les apparences, Césaire prenait l'image de l'eschare pour la qualifier.

Malgré ce constat, on a une note d'espoir avec l'image du père du narrateur, chef du village dans LFBW, qui n'a aucun whisky à proposer, aucun repas ou autres artifices électoraux à proposer à ses congénères, que son naturel généreux et humain, le triomphe de l'être sur le paraître caractérise l'épilogue de la construction abégienne.

Chez Mauriac, l'illustration du conflit d'une apparence et d'une essence se trouve mis en exergue dans *Le Rang*. En effet, le récit se déroule dans la bourgeoisie française, toute focalisée sur les apparences. Le trait est très souvent tiré au maximum : la nouvelle s'ouvre sur Hortense Bellade scandalisée que le cousin de son mari, Auguste Duprouy, qui vit des subsides que lui verse la famille Bellade, dépense de l'argent à enterrer sa sœur où est enterrée sa mère et Eudoxie (une autre de ses sœurs). « Il ne se refuse rien ! »¹⁵⁹ s'écrie-t-elle à l'endroit de son mari, qui a d'ailleurs eu honte de paraître lui-même aux côtés de son cousin pauvre. A la fin du récit, la même Hortense consent cependant à sacrifier de l'argent

¹⁵⁹ Mauriac, PL, p. 231

pour les obsèques d'Auguste, par compassion et pour son image. « Ça coutera ce que ça coutera »¹⁶⁰, dira-t-elle. Dans cette tension entre l'apparence et l'essence, l'univers semble chaotique : sa mère refuse à Eudoxie un mariage et des relations sexuelles sous le prétexte que son mari n'est pas digne d'elle, et qu'une relation sexuelle est trop basse pour la famille ; Auguste Duprouy dépense de l'argent pour que sa sœur soit enterrée dignement, mais il meurt de faim et est très endetté ; Hector Bellade est un ami d'enfance d'Auguste, mais il a honte de marcher avec lui, parce que celui-ci est pauvre et que les mauvaises langues peuvent découvrir qu'il a des liens avec des pauvres ; la famille Duprouy meurt de faim, mais elle s'offre quand même un domestique pour tenir son rang ; l'un des prétextes de la mère d'Auguste pour refuser l'union de son fils avec Michèle Du Mirail est l'absence d'une chambre pour les accueillir : « Toutes les deux, surtout maman ! étaient fières de pouvoir dire à leurs relations que nous avons une chambre à donner : « quand tu seras marié, nous n'aurons plus de chambre à donner... »¹⁶¹. Chaque action des personnages de ce texte vise à honorer aveuglément un rang et à satisfaire une fatuité absurde.

Les nouvelles de François Mauriac et Séverin Abéga, rendent tangible l'isolement de l'être par une différence constante entre l'essence et l'apparence. Par cette différence commence la tension dans les œuvres, qui, on le découvre derechef, est une tension de l'identité.

3.1.3.2. Déterminisme ou existentialisme ?

Le style de Mauriac réside principalement dans la peinture de ses personnages, « des monstres » (Kléber Haedens, 1970). Dans la mouvance de l'incommunicabilité qui caractérise les êtres et le verbe de cette littérature d'après la Grande Guerre¹⁶², le personnage mauriacien est particulièrement sombre, un personnage en crise. Son contact avec l'autre est conflictuel et crée un ensemble d'autistes dans l'œuvre ; ses désirs échouent et l'isolent ; il est dans l'agression ou la fuite permanente. Alors, on a l'impression d'un étouffement, avec des personnages pris dans un destin tragique dont ils tentent vainement de sortir. « Ces personnages de François Mauriac durs, ou soudain rompus, contractés, tranchants, anxieux, enfiévrés, seraient impossibles s'ils n'étaient tous avant tout d'essence catholique » (E. Jaloux, *ibid.* : 11). Ainsi donc, le personnage de Mauriac a pour perspective la

¹⁶⁰ Mauriac, PL, p.261

¹⁶¹ Mauriac, PL, p.251

¹⁶² Que l'on dit en réaction à l'apparente logique et raison, dont la conséquence est un ensemble de massacres dont le monde ne se remet pas.

rédemption divine, car seul Dieu peut le sauver. L'influence des idées de la religion catholique sur ces personnages est manifeste. L'idée du péché originel et de la souffrance de l'homme hors de Dieu exclut celle de la possibilité de forger son destin, de la liberté fondamentale d'influencer le cours de sa vie. Il n'y a plus d'action dès lors que celle-ci ne sert à rien.

On peut illustrer l'écrasement du personnage mauriacien par le poids de la destinée, à travers les paradoxes du peintre Louis. Après une nuit de souffrance de l'amour qu'il a pour Andrée, souffrance qu'il exprime à sa femme, il se lève le matin avec des certitudes, car « la vraie vie l'emporte toujours ». Cette extériorisation sur l'oreiller le rend heureux de savoir que dans la douleur, il peut s'appuyer sur ses remparts que sont Élisabeth et leurs enfants. Seulement, dès qu'Andrée l'appelle, c'est un autre enthousiasme qui l'anime, non plus celui de la sécurité familiale, mais celui du besoin viscéral d'aimer. Ce nouvel enthousiasme quasi orgasmique est caractérisé sur le plan stylistique par un rythme saccadé de phrases courtes, signe que chaque fait ainsi exprimé est dégusté : « Elle désire me voir ; elle viendra à la fin de la journée ; elle dit qu'elle est sans courage pour attendre demain matin. Autant que j'aie souffert, me voilà payé de tout. Que la lumière est belle, ce matin ! C'est étonnant ce que je garde encore de ressources pour le bonheur. Je suis heureux »¹⁶³. Néanmoins, de cette autre forme de bonheur, on ne tire que le remords : « Il commença à marcher dans l'atelier, reprenant une à une chaque parole d'Andrée, jusqu'à ce qu'il en eût extrait tout le poison qui lui était nécessaire pour souffrir »¹⁶⁴. Le personnage est mû comme par un destin implacable qui voit paradoxalement sa vie de famille en tant que bonheur et en tant que garrot. Cependant, il voit tout aussi contradictoirement amour et souffrance dans sa relation avec l'amante. Aucune perspective en fin de compte ne semble offerte à ce personnage voué à la désagrégation, voué à avoir mal et à faire mal.

On a ainsi, d'un récit à l'autre de François Mauriac des personnages qui croupissent dans la misère de leurs âmes. En réponse à Jean-Paul Sartre qui juge cet univers infernal, un univers dans lesquels on ne voit pas la construction du héros visant à sortir de sa situation, Mauriac déclare : « Les critiques ont souvent cru que je m'acharnais avec une espèce de sadisme contre mes héros, je les salissais parce que je les haïssais. Si j'en donne l'impression, la

¹⁶³ Mauriac, TR, p.49

¹⁶⁴ Ibid.

faiblesse, l'impuissance de mes moyens en est seule responsable » (F. Mauriac, 1994 : 132). Et de revendiquer la liberté de ses personnages dans ses écrits théoriques. L'œuvre de François Mauriac, du moins en ce qui concerne les nouvelles, semble par conséquent contester ses analyses sur la littérature et sur son écriture. Le critique Mauriac revendique la liberté, l'autonomie de ses personnages dans la relation de l'œuvre avec le public : « quels que soient les personnages, ils agissent, ils ont une action sur les hommes. S'ils échouent à les représenter, ils réussissent à troubler leur quiétude, ils les réveillent, et ce n'est déjà pas si mal » (Mauriac, 1994 : 125). Il reconnaît leur autonomie par rapport à ses opinions : « Plus nos personnages vivent et moins ils nous sont soumis » (ibid. : 128). En fait, Mauriac semble leur reconnaître une certaine liberté parce qu'ils ne répondent pas à des types, et donc ils interrogent le lecteur et l'écrivain. Ceux-ci découvrent des identités qu'ils ne connaissent pas tout à fait.

La liberté pourrait également se lire non par rapport à l'amont et à l'aval du texte, mais par rapport à son univers intérieur. Les moyens de cette liberté, de cet engagement à faire son destin peuvent être identifiés. Dans *Le Démon de la connaissance*, l'écriture est présentée comme le lieu, non excellent par ailleurs, de découverte de son esprit, de la connaissance non corrompue de soi. Cette écriture pourrait également être un moyen pour Thérèse, dans *Thérèse à l'hôtel*, de rechercher la vérité de son âme, mais elle n'en sera jamais satisfaite. Louis envisage le travail de création comme seul échappatoire possible aux « liens » des chaînes de la médiocrité de la vie de famille à laquelle il se résout. Le souvenir du drame de Jean de Blaye a fait d'Yves Frontenac un romancier, il lui ouvre les yeux « sur ce triste monde »¹⁶⁵. Tant de héros qui travaillent à refuser le quiétisme que l'on s'obstine à lire dans les personnages de Mauriac.

La mort volontaire est-elle une voie de salut ? Dans *Le Démon de la connaissance*, cela est suggéré, car elle ouvre le chemin vers la lumière, vers le savoir : « Enfin ! je vais savoir »¹⁶⁶. Elle est la voie d'accès à l'éternité et le moyen d'accès à Dieu. Elle n'est donc pas la fin de la quête de l'homme, mais plutôt son début véritable. La mort délivre de l'enfermement d'une passion, d'une idée, et celle d'Auguste Duprouy prend tout son sens dans la mesure où il a vécu sur des apparences : il est mort de sauver les apparences d'un rang illusoire de sa mère,

¹⁶⁵ Mauriac, PL, p.283

¹⁶⁶ Mauriac, TR, p. 130

il sera enterré selon les honneurs de ce rang par son cousin. Donner un sens à sa mort est un acte de responsabilité et de liberté, on se libère du regard des autres. On est aux antipodes de la pensée sartrienne qui fait de la mort une prison : « Être mort, c'est être en proie aux vivants » (Jean-Paul Sartre, 1943 : 601), car la vérité de soi sera déterminée par ce que diront les autres.

Tous les héros ne voient pas dans la mort le lieu de leur salvation. L'acceptation d'une souffrance sisyphienne pour les personnages principaux d'*Insomnie*, pour Louis, Thérèse, Jérôme et Gabrielle, la validation d'une part de monstruosité comme partie intégrante de leur identité est aussi source de liberté. L'acceptation de son caractère mauvais, de sa soumission aux passions, c'est la véritable humilité qui peut conduire vers la salvation, vers la félicité en Dieu.

En somme, dans l'imaginaire mauricien, reconnaître que l'on est/naît mauvais, et chercher à savoir pour transcender l'autorité de ceux qui nous ont assujettis à l'exemple de Catherine ou de Maryan, là est la véritable liberté.

Chez Abéga, ce n'est pas le destin qui semble condamner l'homme, mais la société dans laquelle il vit. La société a condamné l'homme à la médiocrité, et le défi est de pouvoir transcender le carcan de la norme sociale pour être en accord avec soi. Il n'est pas de personnage principal qui ne se trouve confronté à un mode de penser ou à un mode de faire de la société. L'héroïsme consiste à rompre avec les attitudes et les représentations sociales.

En outre, le thème de la rupture est assez courant dans le discours littéraire, dont l'analyse refuse la linéarité du temps et de l'espace : les écrivains sont en permanents bouleversements esthétiques (stylistiques, thématiques ou idéologiques). Georges Ngal (1994 : 17) définit la « coupure » par « la conscience que les écrivains d'une tranche temporelle donnée peuvent avoir, dans leur rapport spécifique au langage, de la spécificité de leur travail sur les formes et le langage romanesques, poétiques, etc. ». Ces discontinuités historiques, au niveau des personnages, sont essentielles en tant qu'elles rassurent également sur la fécondité de la nouvelle et de la critique littéraire. La rupture nous intéresse en tant qu'elle est un refus du déterminisme et l'expression de la liberté des personnages.

À l'image d'Ahanda, il faut prendre conscience qu'il n'y a pas un déterminisme social : les villageois ne sont pas irréversiblement alcooliques, négligents et réfractaires à l'évolution moderne de leur environnement. Tous ceux qui font des études ne sont pas appelés au fonctionnariat et à la vie urbaine. Ainsi, Ahanda matérialise l'idée que l'homme est capable de transcendance sur les contingences sociales. Cette transcendance nécessite une claire vision de soi. Ahanda, le bachelier, n'était pas mauvais élève, mais il a choisi librement de rentrer au village, parce qu'il avait conscience de sa réalité. Il choisit d'être chef de village, alors qu'il pouvait être au-dessus du « chef des imbéciles » par un statut de fonctionnaire. Son action humaniste consiste à montrer aux villageois qu'il n'y a pas de fatalité à vivre dans cet espace, son destin doit être pris en main par chacun. Il combat l'idée défendue avec brio par les villageois selon laquelle le malheur du Noir et donc du villageois vient de l'homme Blanc. Celui-ci fomenterait toute sorte de complots pour perpétuer sa domination sur le Noir. Ahanda est le type de l'homme engagé sartrien : « Les choses seront telles que l'homme aura décidé qu'elles soient » (Sartre, 1996 : 50). Pour que les villageois veuillent que leur village soit salubre, pour qu'ils passent à l'action, il n'a eu besoin que de flatter leur orgueil.

Le père du narrateur de LFBW affronte la corruption qui est devenue une règle sociale pour montrer que l'on peut encore gagner des élections librement sans tricher. Ce faisant, il adopte une morale conforme aux valeurs éthiques du Bien et du Mal. Ce n'est pas la finalité qui compte pour lui, contrairement à son adversaire. Abéga oppose également deux types d'action dans *Le candidat* : l'action normale déontologique de Bendingoulou (qui a agit selon ce que la règle électorale demandait) et l'action normale anthropologique (les vieux ont des valeurs dont la norme est culturelle, et très souvent n'est que culturelle). L'action anthropologique, la connaissance des composantes sociologiques et le pouvoir de les manipuler l'emporte sur le respect des normes et des lois dans cette nouvelle. La liberté nécessite donc la prise en compte de la réalité. Pour agir, les *Deux hommes dans le taxi* doivent avoir conscience de la relativité de la vérité ethnique et donc de l'absurdité violence ethnique. Bref, la liberté consiste à lutter contre le système de pensée et de représentations qui est un déterminisme. Tout villageois qu'il est, Tchakarias est donc un homme libre, de sa rébellion contre l'omnipotence des fonctionnaires.

En considérant le personnage comme un moyen d'action sur le sujet lecteur, il va interroger la personne sur l'action permettant de s'inscrire dans un dépassement de la misère de sa condition, et du regard (ou du comportement) rabaissant de l'autre, et atteindre un accomplissement de soi et/ou la liberté des autres.

3.1.4. Perceptions de l'altérité : solipsisme du sujet ?

Edmond Jaloux, dans *François Mauriac romancier* (1994 : 10), est quasi lyrique :

L'émotivité de M. François Mauriac a agi sur lui à la manière d'une intuition infiniment délicate, qui lui a permis de toujours deviner dans quel sens elle pourrait diriger son sens de romancier ; elle l'a maintenu dans un état de frémissement intérieur, d'impatience, d'indignation, de fièvre, en même temps qu'elle imprégnait tous ses personnages, comme l'envoûteur imprégnait une figure de cire de la sensibilité de sa victime.

Lorsqu'on parle de roman, on atteste d'une hiérarchie des personnages mettant en exergue le rôle du héros, rôle dont les valeurs représentent l'idéal de courage, de fidélité ou de foi. Le héros, dans les romans épiques où il a eu une place forte, est un être quasi exceptionnel auquel est supposé s'identifier le lecteur. Aujourd'hui, « la figure du héros devient de plus en plus problématique à mesure que le roman domine la littérature, au point qu'on parle d'antihéros pour celui qui, au centre de l'histoire, abandonne ou conteste les valeurs collectives » (P. Aron et *alii*, 2004). Les nouvelles quant à elles mettent systématiquement un personnage, qu'il soit héros ou antihéros, face à une force opposée de manière presque équilibrée : on revient à la notion de structure antithétique. Ce qui importe dans cette structure, c'est la tension que porte un personnage face à une tension contraire. L'autre du sujet de la nouvelle est donc important à la compréhension du système des personnages. Cette double tension et la polarisation « sans issue » des drames ordinaires que présente la nouvelle posent le problème de l'attitude du sujet devant la présence de l'autre, et celui de la place de l'autre-absent dans les récits.

3.1.4.1 Le repli sur soi ou incommunicabilité avec l'autre

Les théoriciens de la communication ont établi aujourd'hui que l'homme est un sujet communicant. Il n'existe pas de situation dans lesquelles l'homme serait en société sans échanges d'informations. On peut toutefois distinguer la communication naturelle de celle qui nécessite une véritable coopération. Cette communication de coopération est celle qui connaît le plus couramment des échecs dans les nouvelles de François Mauriac et de Séverin

Cécile Abéga. Cet échec pose le problème de l'autre, de sa connaissance et de sa légitimité dans le processus de communication.

L'autre peut se poser en un âge différent. Les conflits de générations naissent évidemment d'une différence d'expérience entre individus, et peuvent vicier le langage de l'amour. Thérèse Desqueyroux, dans *Thérèse à l'hôtel*, veut oublier son passé tumultueux et se prend d'amour pour un jeune : « la jeunesse sans alliage, la jeunesse à l'état pur. Les feux d'une aurore brûlaient cette figure où rien n'affleurait de trouble »¹⁶⁷. Elle dit revivre avec ce garçon « un brusque printemps, un printemps fou »¹⁶⁸. Mais cet amour est un amour impossible : cela est dû à la différence d'âge et aussi et surtout à ce que la mésestime de soi de Thérèse est trop grande pour lui permettre d'aimer. « Et tout à coup, je me vis moi-même telle que je paraissais aux yeux de cet Éliacin : une vieille. Il n'aurait même pu imaginer mon trouble. Je le regardais, cet idiot qui avait vingt ans, et qui s'inquiétait de l'âme des femmes. Je le haïssais »¹⁶⁹. Cette pureté qu'elle a aimée chez le jeune homme, elle se force à la détester, parce qu'elle a peur d'entraîner son amour dans le tourbillon de sa déchéance. Elle se mure dans un comportement quasi autistique. À toutes les expressions de l'amour du jeune homme, elle répond soit par « des phrases ! », cherchant ainsi à éviter d'en entendre plus, soit par « je vous exècre », « je vous déteste » auxquels elle croit peu, ou encore par des « pauvre petit... », « pauvre enfant », feignant la condescendance. L'autre n'a donc rien à voir avec cette forteresse qui se dresse entre eux, l'abdication intérieure de Thérèse à toute forme de passion en est la véritable cause. Elle déclare ainsi n'avoir : « Plus rien à attendre de l'amour, aussi inconnu maintenant qu'aux jours de ma jeunesse. Je ne sais rien de lui, hors le désir que j'en ai »¹⁷⁰.

Mauriac semble affectionner cette incommunicabilité de l'amour d'un jeune homme pour une femme plus âgée. Maryan, le personnage de *Le démon de la connaissance*, aime secrètement sa belle-sœur Mone, et espère voir la tendre affection que celle-ci a pour lui devenir de l'amour charnel, du désir amoureux : « N'est-ce pas, je ne dois pas désespérer ? Elle finira un jour par être touchée... Ce jour-là que devrais-je faire ? », dit-il à son ami

¹⁶⁷ Mauriac, PL, p.167

¹⁶⁸ Mauriac, PL, p.169

¹⁶⁹ Mauriac, PL, p.175

¹⁷⁰ Mauriac, PL, p.181

Lange¹⁷¹. Dès lors que la vérité de l'impossibilité et même de l'irréalité de cet amour apparaît, Maryan devient comme fou, persuadé que personne ne l'aime, et qu'il n'est pas aimable. L'amour semble toujours entraîner la solitude.

D'autre part, l'incompréhension entre les jeunes et les vieux peut être due à une évolution des mœurs, ce constat est notoire chez Abéga. Dans les échanges courants, les vieux se sentent de moins en moins souverains, cela est d'autant plus grave que la société est patriarcale et gérontocratique. Les vieux n'ont plus l'impression d'être respectés. Ceci se comprend si l'on sait que leur respect venait de leur expérience et de la connaissance qu'ils avaient de leur univers. Le savoir et les objets du monde ont changé, l'univers africain s'est occidentalisé. Alors les vieux pensent avoir moins de valeur pour leurs enfants. Bendingoulou, voulant expliquer la démarche qui a entraîné sa candidature à l'élection à ses pères se heurte à cette incompréhension, au refus de l'échange :

- « Je n'ai pas été guidé par la haine. Nous les jeunes pensons que...
- ... c'est aux vieux d'éplucher vos ignames, jeta dédaigneusement Ongo'Ndela, terminant sa phrase
- de vous verser le vin, éructa Eno Ngono
- de casser la cola pour vous. J'aurais tout vu de mes yeux, clama Asso Nkolo »¹⁷²

Il lui est impossible de s'expliquer sans qu'on ne brandisse d'autres formes d'affronts culturels dont il serait, sinon l'initiateur, du moins un agent. C'est un rapport de forces qui s'établit : soit il persiste dans ce qui est vu comme une effronterie, soit il capitule au grand plaisir des vieux, et aux dépens de l'idéal de démocratie et des idées de changement dont il est porteur. L'enjeu d'un tel conflit est un renoncement, la négation d'une partie de soi.

En outre, l'autre peut être de classe sociale différente. Les nouvelles d'Abéga sont presque toutes fondées sur la fracture sociale. Le recueil *Les Bimanes* en particulier traite du gouffre qui se crée entre les individus de la même société, mais appartenant à des classes différentes. Le villageois est en conflit avec le citadin, le fonctionnaire avec l'usager, l'étudiant avec celui qui n'a pas fait de longues études, le riche avec le pauvre. Il annonce ce repli des individus autour des identités sociales qui ont hiérarchisé et cloisonné la société, dès la présentation du recueil : « Un homme digne de l'espèce se doit de porter une veste,

¹⁷¹ Mauriac, TR, p.121

¹⁷² Abéga, LFBW, p.81

une cravate, un pantalon au pli acéré, une chaussure éblouissante de cirage. [...] Le reste n'est qu'imitation. Dès qu'il cesse de servir le papier et l'encre pour utiliser des outils, il n'est plus un homme. C'est un bimane »¹⁷³. Mauriac donne aussi à voir un bourgeois, Hector Bellade, regardant un pauvre, Auguste Duprouy. Le récit d'Auguste s'associe au regard d'Hector sur sa personne et son espace pour exprimer le dégoût vis-à-vis des acteurs qui ont contribué lentement à la déchéance d'une famille. Hector n'a pas seulement cette commisération pour cette déchéance, il en a honte parce qu'il ne veut pas être vu et même, il en est satisfait : « Avant l'heure de son propre repas, Hector avait le loisir d'assister à ce spectacle ravissant d'un affamé assis devant des viandes abondantes »¹⁷⁴.

L'ethnie et la race de l'autre aussi sont présentées comme problématiques dans les nouvelles d'Abéga. Le chauffeur de taxi, qui constate que l'on vend des machettes et des flèches pour tuer les individus d'ethnies différentes, montre l'absurdité d'un tel projet à son interlocuteur identifié comme bété : « Si les Bamiléké et les Bétis s'entretuent, ça veut dire que je dois commencer par ceux qui sont chez moi »¹⁷⁵. Dans cette nouvelle, *Deux hommes dans une voiture*, la communication est essentiellement menée par le chauffeur, qui veut se faire accepter par son interlocuteur non comme *alter* différent de lui, mais comme faisant partie de groupe ethnique (par alliance). Comme tel, il fait du narrateur le représentant de sa tribu devant qui il veut se faire accepter. Ce n'est donc pas un dialogue interethnique, mais un plaidoyer doublé de l'extériorisation d'une frustration. La preuve en est qu'on n'a pas de véritables échanges verbaux, le narrateur n'expose pas véritablement à son interlocuteur un point de vue sur la situation de violence ambiante, il se contente de répondre à ses questions, et de l'appeler « beau-frère » quand il sait que le service sera gratuit.

On a ainsi une impression chez Abéga que l'Autre, celui qui vient d'ailleurs est accepté en tant qu'il est utile à quelque chose : le maguida, Dieu l'a créé pour qu'il serve de savoureux soya. L'homme qui vient de la savane est intéressant en ce que son folklore distrait et rassure ceux de la forêt de leur supériorité. D'ailleurs, on dit que cet homme était « isolé au milieu de ces dignitaires austères »¹⁷⁶, c'est-à-dire ses pairs ministres ; et qu' « aucun de ses

¹⁷³ Abéga, LB, p.11

¹⁷⁴ Mauriac, PL, p. 247

¹⁷⁵ Abéga, LFBW, p.130

¹⁷⁶ Abéga, LFBW, p.9

notables ne pouvait en effet admettre que leur prince n'avait été nommé ministre que parce qu'il était l'unique spécimen, à deux cents kilomètres à la ronde, à avoir été à l'école primaire supérieure. À l'époque c'était une référence »¹⁷⁷. Ce disant, le narrateur a un regard condescendant sur la culture des autres, gradue l'estime des responsables administratifs sur une échelle des diplômes. L'Autre chez lui n'a de légitimité que dans les services qu'il nous rend. Soit on refuse sa légitimité à l'étranger, soit on entame sa crédibilité comme on le fait de M. Mungo, ce qui revient au même, nier sa légitimité. On aurait pensé à la xénophobie du discours littéraire d'Abéga si quelques lignes plus loin il ne vantait la probité morale et professionnelle du ministre, si dans *Jean sans nom*, il ne nous avait pas montré l'amitié qu'il avait pour Jean son camarade venu des hautes terres de l'ouest Cameroun.

La race de l'autre chez Abéga est la race blanche. Les représentations du Blanc sont paradoxales, et vont de sa magnification (c'est le modèle vers lequel la réussite sociale nous conduit) à la méfiance (ils testent tous leurs maux sur les Noirs). Cet imaginaire paradoxal a été exposé par Mineke Schipper (1973)¹⁷⁸ qui dit que dans la littérature africaine, même si le Blanc est de moins en moins un sujet de préoccupation depuis certaines années, il lui est sans cesse reproché l'oppression, le racisme, l'exclusion et la violence, mais il représente encore le rêve, l'incarnation de cet espace paradisiaque qu'est l'Europe.

L'ailleurs c'est l'au-delà, cet univers que Mauriac affirme être celui du savoir. Chez Abéga, l'ailleurs céleste est l'endroit où se trouvent ses ancêtres. Dans l'une ou l'autre des littératures, la vie terrestre n'est qu'une transition vers l'au-delà, et l'on doit se conformer aux prescriptions de ceux qui y sont.

Les sujets principaux de nos nouvelles ont érigé leurs postures en normes, et en hiérarchie, ce qui rend difficile la communication avec l'autre.

3.1.4.2. Recours à l'absent : dialectique de l'invisible

Ce n'est pas un paradoxe de dire que l'invisible occupe une place de choix dans les nouvelles de Mauriac et d'Abéga. L'invisible est symbolique d'une crise dans la manière de percevoir le

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Son ouvrage *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman africain de langue française*, éditions Clé, Yaoundé, 1973. Mais on peut lire des conclusions similaires dans les travaux de Veronika Gorog-Karady (1975) ou ceux de Janos Riez

monde. Nathalie Prince (2003 : 243) affirme que le narrateur « se décrit percevant l'absence d'une chose, la déconcertante absence de la chose, sinon la présence de "l'a-chose" si l'on peut emprunter ce mot à Jacques Lacan ! » Deux sentiments fondent la perception de l'invisible : la peur ou la confiance.

La peur de l'invisible est celle récurrente de la sorcellerie. Personne ne sait de quoi il s'agit, mais, comme le personnage de Tchakarias, « le premier paradoxe de l'invisible consiste en ce qu'il ne l'est pas autant qu'on le croit » (Prince, *ibid.* : 239). Alors il faut s'en méfier, il faut faire des sacrifices pour être en règle avec cette « a-chose ». La disparition étant la caractéristique première de l'invisible, de manière empirique, la force invisible ou sorcellerie est assimilée aux morts et à leurs esprits. Un animal, un arbre sert d'objet de reconnaissance et de transition du métaphysique au physique. Le hibou par exemple est mentionné dans LFBW.

« Nous expédiâmes notre bain à la hâte sans plus nous soucier de Lecon, compte tenu du troupeau de hiboux bouboulant dans les houppiers du bosquet séparant la Ngala de notre hameaux. [...] Nulle femme ne s'y serait d'ailleurs risquée, le bosquet traînant de génération en génération la réputation d'accueillir des duels nocturnes de tous les sorciers des environs et de dissimuler le repère de tous les fantômes, depuis l'ancêtre au nom enseveli sous la poussière de l'oubli, jusqu'à l'âme errante du dernier mort dont les funérailles n'avaient pas encore ouvert la porte de Ngeng Bekon, le monde des morts »¹⁷⁹.

Les personnages de l'univers invisible sont anthropomorphisés : on sait donc leurs funestes activités, leur identité, mais on s'en éloigne. Ces personnages (« ectoplasmes », « fantômes », « mort », « âme ») peuvent s'abattre sur l'humain, devenant une menace d'anéantissement de l'être.

Nathalie Prince dit qu'il s'agit d'un processus d'effacement de l'objet, mais dans nos nouvelles, c'est l'effacement de l'être. Cet effacement-présence d'un autre, implique un effacement de soi : l'on ne compte plus, l'invisible et son image deviennent essentiels pour nous.

Louis ainsi s'efface pour son amour d'Andrée, personnage invisible du texte *Coups de couteau*. Elle occupe toute la nouvelle sans jamais y apparaître, sans jamais agir immédiatement. L'invisible n'existe que par le discours. Il faut préciser que l'invisible n'est

¹⁷⁹ Abéga, LFBW, p.69

pas le non visible. Andrée, c'est une émotion, l'évocation de sa réalité physique suffit à faire souffrir les personnages Louis et Elisabeth.

L'a-chose n'est pas en soi fantastique, mais il suffit pour que le sujet se sente fantastique. Maryan exprime toute sa confiance en ce Dieu dont il n'a que l'idée. Il a besoin de cette idée de Dieu pour avoir confiance de nouveau, lui qui ne se sent aimé de personne. La solitude de l'être refuse une transcendance phénoménologique : on se reporte à un élément physique pour faire exister l'invisible. Maryan veut voir son Dieu dans la nature : « Dans ce fragment de monde que découpe la fenêtre ouverte, il n'est rien où Maryan ne découvre une image de son Dieu, une ombre, un vestige »¹⁸⁰. On peut penser que l'on a là la raison des nombreux sacrifices du père d'Ahanda pour l'a-chose : pouvoir bénéficier de ses faveurs.

3.2. Acteurs politiques et jeux de domination

Parler de politique revient à observer les modes de domination, de conquête ou de consolidation du pouvoir. En effet, l'espace social est un espace de relations conflictuelles pour l'accumulation de capitaux inégalement distribués. Selon Bourdieu (1976), ces relations de pouvoir/dépendance s'instaurent dans l'anonymat institutionnel des classes et non entre personnes. Le champ politique visera à imposer la légitimité de la vision du monde propre à chaque classe. Comment les classes sociales et leurs agents maintiennent-ils ou recherchent-ils la domination les uns sur les autres ?

3.2.1. Le président, les relais électoraux et l'idéologie politique

La satire politique dans la nouvelle africaine de la décennie 1980 et de la décennie précédente souligne la mauvaise gouvernance économique qui a fait sombrer l'essentiel de la population du continent africain dans la pauvreté, alors qu'une classe dirigeante incompétente, corrompue et hégémonique, inféodée à l'Occident s'embourgeoisait. Elle a également un regard critique sur le système politique des pays africains après les indépendances, caractérisé par des régimes totalitaristes, l'avènement des partis uniques, les assassinats politiques, bref une absence totale de libertés fondamentales. Un personnage devrait incarner cette époque obscure, le président de la république dont parle l'auteur de *Un bon ministre*. En effet, dit Achille Mbembe (ibid. : 80), « L'on prétendait que l'État était

¹⁸⁰ Mauriac, TR, p.130

incorporé dans une personne : le Président. Lui seul détenait la loi et pouvait, seul, octroyer les libertés ou les abolir puisqu'elles étaient, ici, choses maniables ».

Ce président regardé comme un personnage mythique par ses citoyens, et dont l'histoire des cheveux qui se vendent sur le marché rappelle celle de Samson. Vendre les cheveux du président pouvait coûter « les cachots, les oubliettes, le bourreau »¹⁸¹. Le narrateur dénonce également les accords que le président passe avec les pays européens, et une certaine extraversion de son comportement : les « actes particulièrement importants » pour l'avenir de ses citoyens, le président les décide depuis l'Europe. Du moment où l'action du récit se déroule à Yaoundé, et que bien d'autres lieux du récit renvoient au Cameroun des décennies 1970-1980, il est possible de regarder celui des deux présidents de l'histoire du Cameroun qui correspond le mieux aux faits. Cette démarche est risquée suivant l'analyse de Sylvain Bemba (1998) : « L'écrivain prend des libertés avec les personnages historiques qui ont réellement existé, c'est-à-dire qu'il les place dans des situations qui peuvent se rapprocher d'un épisode connu de la vie, mais dont l'agencement se fait selon le plan de construction intellectuelle de l'auteur ». Le renvoi culturel à la ségrégation et au tabou de l'albinisme réfère le plus à la culture du président Ahmadou Ahidjo. En effet, la rareté des albinos dans le nord musulman du Cameroun a laissé penser qu'ils étaient sacrifiés dès la naissance pour des raisons culturelles. Le numéro 976 du quotidien camerounais *Mutations* a d'ailleurs rapporté des horreurs faites aux albinos dans la région nord du pays. Ninou Chelala constate également les horreurs faites aux albinos en Afrique, constate une quasi absence d'albinos au nord Cameroun, mais reste prudente en affirmant que cette réalité invite à « des questionnements qui mériteraient plus amples recherches et analyses » (Chelala, 2007 : 154)¹⁸². Même si on a des traits d'autoritarisme chez le président, on n'a pas atteint les sommets de la caricature du sanguinaire Baba Toura, le « polichinelle » de Mongo Beti¹⁸³. D'ailleurs, le président intervient seulement comme personnage principal à la fin du récit, venant marquer une seconde irrationalité, mais à une autre échelle de l'appareil étatique.

¹⁸¹ Abéga, LFBW, p. 20

¹⁸² Ninou Chelala (2007) *L'albinos en Afrique, la blancheur noire énigmatique*, L'Harmattan, Paris. Il faut par ailleurs noter une autre incohérence des faits rapportés : le journaliste albinos vedette du micro entre les années 1970-1980 est Richard Sam Ewanda. Il était directeur de la radio nationale (et non simple journaliste) avant d'être muté en province, comme tous les fonctionnaires étaient susceptibles de l'être.

¹⁸³ Mongo Beti (1979) *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*, Paris, Peuples noirs

Certains verront dans l'indexation de l'empreinte culturelle une certaine déresponsabilisation du président, et la focalisation unique sur les crimes sur les albinos une certaine édulcoration de la dénonciation politique des dictatures et des dictateurs africains, quand au même moment la plupart des œuvres de cette tendance en font les coupables principaux des massacres et du déclin des pays africains. Le président n'est pas seul agent de la violence symbolique ou ouverte dans la classe des hommes politiques. Pour exercer son pouvoir, il a besoin de relais, reproduisant la domination de la classe politique à des niveaux inférieurs.

Mboufek est le mélange d'homme politique et d'homme d'affaires, aussi véreux dans l'une que dans l'autre activité. Son rôle politique est celui de relais de la puissante machine à contrôler le pays par des hommes de complaisance. Il tient chacun des acteurs du processus politique par sa passion : les villageois sont bridés par l'alcool, le superviseur des élections par les charmes d'une jeune fille. Du moment où il sait également persuader ses interlocuteurs par des artifices du langage (convoquer la fibre tribale devant les vieux du village), on a l'impression qu'il obtient tout ce qu'il veut. En fait, s'il a toute la technocratie corrompue de l'État (sous-préfet, commission électorale, radio nationale) dans sa poche, c'est qu'il doit leur rendre des services, et attend d'eux également des services. Le système de corruption est bien huilé pour profiter à tous, sauf aux francs-tireurs.

Le maire-chef de village profite de ses attributs traditionnels comme tremplin politique. Il a aussi un rôle de relais de l'action du parti au pouvoir, ce n'est pas son pouvoir financier qui est mis à contribution comme dans le cas de Mboufek, c'est le pouvoir que lui confère sa dignité traditionnelle. Dans un contexte où l'autorité traditionnelle a encore une certaine influence sur la vie sociale, le maire est un atout essentiel du parti. Il s'agit d'une autre forme de « démocratie », puisqu'on tient sa légitimité du peuple, de sa capacité à le manipuler et à le faire respecter des consignes électorales. Une véritable démocratie représentative. Les relais électoraux sont les représentants du parti à la base, le parti ne connaît pas la base, et celle-ci l'ignore également : « Je parie d'ailleurs tout ce que vous voulez qu'aucun [candidat] n'avait jamais entendu parler des Endanga Esa Kumu »¹⁸⁴. Cette méconnaissance se traduit par une certaine arrogance des responsables du parti, à l'exemple du chef de la délégation

¹⁸⁴ Abéga, LFBW, p.115

du Comité Central aux élections du président de la section du parti à Bolova dans *Le Verre et le gobelet*.

L'action politique se résume aux individus et non aux idées, c'est pour cela que Bendingoulou est taxé de jaloux, et qu'il est fait appel à ses parents pour le retrait de sa candidature. « L'éthos de classe » l'emporte sur la production des idées : le pouvoir, phallocratique et gérontocratique exerce des mécanismes de conservation et de survie qui ignorent jusqu'à la solidarité familiale. Comme le pense Bourdieu (1976), le premier principe de la domination politique est l'imposition des règles du jeu par les professionnels du champ. Moussa Moussa, Nko Melounga ou Bendingoulou n'ont pas compris que les règles du jeu politique ne sont pas dans la popularité des idées, dans le respect des règles apparentes de l'action politique, mais plutôt dans le pouvoir symbolique de ceux que l'on est capable de mobiliser : « la force proprement politique de l'idée réside en dernière analyse dans la force du groupe qu'elle peut mobiliser » (Pierre Bourdieu, 1977 : 88).

Pendant que Moussa Moussa fait manger et boire toute la ville, et surtout les thuriféraires, tous les soirs, Iba Diallo dort chez lui. Le changement des règles du jeu politique moderne par un vieux militant respecté implique le changement du système et même du jeu. On ne peut pas faire de la même manière la démocratie moderne avec des règles du pouvoir traditionnel : si on utilise les modes de scrutin traditionnels, on est dans la tradition, et donc le pouvoir des anciens s'impose. Moussa Moussa n'aurait jamais dû accepter le changement de mode du scrutin, car comme le dit l'un des personnages de LFBW, la démocratie villageoise n'est pas celle des chiffres.

De la même manière Bendingoulou est peut-être populaire parmi les jeunes, ceux-ci sont peut-être nombreux, mais le pouvoir au village reste gérontocratique. La parole des parents et la parole des vieux ont plus de force que toute autre opinion. Le stratège Mboufek, pour faire gagner son poulain, n'a eu besoin que de mobiliser les vieux les plus représentatifs de son clan.

Le père du narrateur de LFBW quant à lui a vaincu son populaire et corrupteur adversaire par la force symbolique des personnes qu'il a mobilisé : le clan le plus incontrôlable de la communauté, et surtout les deux femmes de son adversaire. La force symbolique de son électorat est tellement évidente qu'il est déclaré vainqueur avec seulement deux voix (celles

des deux femmes) contre aucune pour son adversaire. Les règles de la démocratie villageoise, sont en synthèse dans la force symbolique de ses électeurs et non dans leur nombre.

Le vide idéologique des motivations de l'action politique justifie que les villageois aillent voter pour exprimer non pas leur droit de vote, mais leur solidarité à un cousin du village. Cette personnification de la politique, à l'échelle nationale, est le facteur du tribalisme, du clientélisme et de la violence : lorsque l'on n'a pas de sujet de débat, alors on combat.

3.2.2. Les intellectuels

« L'impératif "catégorique" actuel pour nous, intellectuels camerounais de la contemporanéité, est de réfléchir, autant pour contribuer à l'élaboration des normes de la gestion du présent que pour permettre la sélection des valeurs absolues en fonction desquelles « inventer notre avenir », conseillait Pius Ondoua Olinga (1985 : 87). Cela signifie que les intellectuels ont un rôle politique majeur face au délabrement caractéristique de leur espace social. On appellera « intellectuels » les enseignants, les artistes, bref tous ceux qui sont censés regarder la société avec une certaine distance critique.

Le principe voudrait que, parce que le champ politique tend à imposer une « vision légitime du monde social », les intellectuels ne puissent s'absoudre de telles préoccupations, eux dont l'objectif est d'imposer ou de proposer une vision du monde. Cela induit une préoccupation forte de la place de l'idéologie dans les œuvres de nos auteurs, l'idéologie « définie comme un rapport imaginaire et intéressé au réel, à la fois déterminé par la base matérielle que constitue l'infrastructure socio-économique et voué à faire oublier cette origine, l'idéologie conteste fortement la prétention des intellectuels ou des créateurs au désintéressement, à l'autonomie de la pensée et à la maîtrise émancipatrice que procure la connaissance ou la création » (Benoît Denis, 2007).

Les professeurs de littérature met en scène des enseignants d'université, non pas dans leur capacité à analyser un phénomène social, mais dans des disputes sur leurs avantages. Mais cette dispute révèle un problème social : l'extraversion de la pensée intellectuelle camerounaise. L'enseignant de *Le verre et le gobelet* quant à lui est bien au centre des joutes politiques, mais il fonctionne comme un observateur, avec une certaine naïveté. Cette

même naïveté, on l'a chez le narrateur de *Le candidat* et *Le vote*, qui se sait considéré comme « élite extérieure »¹⁸⁵ au village, mais qui participe de manière étonnamment passive à la réalité du phénomène politique dans son environnement. Il n'y a chez lui aucune tentative d'inverser le cours des événements : est-ce une manière d'exprimer son impuissance à l'action ? Abéga rejoint dans ce cas Mauriac, qui, dans ***Le romancier et ses personnages***, avouait ne pas maîtriser ses personnages, être impuissant face à leur chute : « Car nos personnages ne sont pas à notre service » (Mauriac, *ibid.* : 126). On est loin de l'engagement idéologique dans le sens sartrien, car la critique est dans le regard du personnage et non dans son action. Si le personnage d'Abéga regarde la scène politique sans en être un acteur, le personnage de Mauriac en est encore plus éloigné, trop occupé à se regarder dévorer par la passion pour s'engager dans l'entreprise de bouleversement de la société.

Toute production intellectuelle, par principe définitoire se caractérise par une certaine idéologie, mais celle-ci ne se traduit pas nécessairement par l'action militante. Roland Barthes (1960 : 150) dit par exemple qu'un écrivain qui s'engage se dédouble et trichera dans l'un ou l'autre rôle : on peut être sincèrement écrivain et idéologue, mais moins écrivain-idéologue de manière osmotique. Il voit l'idéologie plutôt dans une posture morale de l'intellectuel :

«Ce qu'on peut demander à l'écrivain, c'est d'être responsable ; encore faut-il s'entendre : que l'écrivain soit responsable de ses opinions est insignifiant ; qu'il assume plus ou moins intelligemment les implications idéologiques de son œuvre, cela même est secondaire ; pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moïseën sur la Terre Promise du réel ».

Le problème des intellectuels dans les nouvelles du corpus reste entier : ils ne prennent pas assez leurs responsabilités, du moins dans les attentes de lecture, ils ne sont pas réductibles au vulgum. Le pouvoir que leur donne l'institution scolaire les oblige à un discours critique sur les travers de leur société, à moins qu'ils n'aient démissionné, cédant leur pouvoir à des flibustiers politiques et acceptant la domination. Le narrateur de *Le candidat* illustre cette lâcheté, lui qui affirme : « Je suis cependant prêt à perdre jusqu'à la dernière goutte de mon sang si l'on tente de me priver du droit de vote »¹⁸⁶, mais qui va boire chez Mboufek, l'homme qui s'exerce à priver les villageois de la possibilité d'une alternative, et donc de

¹⁸⁵ Abéga, LFBW, p.69

¹⁸⁶ Abéga, LFBW, p.63

donner un sens à l'élection : « Il m'était impossible de me soustraire à l'invitation de Mboufek. Cela eut paru inamical. À la veille d'un vote, on m'eût vite accusé d'influencer les électeurs »¹⁸⁷. Si l'intellectuel est neutre dans une élection pluraliste, comment peut-il se laisser inviter par l'une des parties ? Cela est paradoxal, surtout que l'on sait qu'il s'agit de la partie la plus nantie financièrement. En fait, le narrateur intellectuel n'est pas différent du sous-préfet, du président de la commission électorale, il est piégé par la puissance du lobby financier. On comprend alors, en partant du postulat d'une identité de narrateur d'une nouvelle à l'autre du recueil, que ce narrateur est « un enfant »¹⁸⁸, ainsi qu'il est désigné dans LFBW. « Enfant » entendu ici dans la connotation de la naïveté, ce que refuse le statut même d'intellectuel.

Par ailleurs, les marianistes et autres congrégations religieuses se présentent comme une force à capital culturel, social, symbolique, économique et donc nécessairement politique. À travers les écoles, ils s'attachent à former les âmes. Ils mettent à la disposition des élèves des moyens d'accéder à la connaissance. Ils exercent donc sur eux une violence symbolique, une domination contre laquelle s'insurge l'œuvre à travers un personnage comme Maryan. On voit en permanence, dans ces micro-espaces de l'œuvre, le besoin de contrôler son pouvoir sur les individus. Mauriac déplace le pouvoir symbolique de l'institution vers les agents : la compétence est acquise à l'école marianiste (institution du champ dominant) et laisse supposer un discours construisant l'idéologie de la classe dominante. Or, en contestant la légitimité des agents de cette institution, l'écriture de Mauriac devient politique. Il cherche à renverser l'institution dominante, et l'intellectuel qui cherche à s'exclure de la classe dominante dont il est le produit est dans la lutte politique. Une différence de perception subsiste entre Mauriac et Abéga quant au pouvoir de la classe religieuse : les règles de fonctionnement imposées par les religieux dans le champ social, politique ou économique ne conviennent pas à la philosophie de liberté qui anime les personnages principaux du premier, mais leur caractère moral sied à Abéga, dont les personnages refusent ou valident un idéal éthique d'évolution. En réalité, l'intellectuel abégien rappelle cette conception de Gramsci, rappelée par Paul Aron (2007) selon laquelle l'idéologie véhiculée par l'intellectuel assure la domination du groupe dominant et le consensus qui permet de conserver cette hégémonie. Le rôle des intellectuels est d'être des

¹⁸⁷ Abéga, LFBW, p.69

¹⁸⁸ Abéga, LFBW, p.30

agents de propagation des stéréotypes des classes dominantes sur le peuple. L'intellectuel ne serait donc pas un révolutionnaire, mais la déconstruction de l'ordre social peut se faire par l'action symbolique.

Le marxisme par exemple fait de la lutte contre la bourgeoisie son action première, il est aussi parcouru de courants anticléricaux. Or, la bourgeoisie est associée à la rigueur religieuse chez Mauriac, et un récit comme *Le rang* qui est une satire de la bourgeoisie. En rappelant Rancière qui disait que la littérature faisait la politique en tant que littérature, on va dire que Mauriac fait la critique d'une classe sociale en tant que littéraire. On peut d'ailleurs le saisir comme acteur politique en évoquant paradoxalement Sartre : « Le roman ne donne pas les choses, mais leurs signes. Avec ces seuls signes, les mots qui indiquent dans le vide, comment faire un monde qui tienne debout ? » (1947 : 43). Il fait le monde par son imaginaire et son tempérament. C'est Pierre Dufour (1956 : 19) qui résume cet engagement de l'intellectuel : « Tandis que l'expressionnisme du XXe siècle, en dépit des tentations métaphysiques, essaie d'aboutir à un réalisme de l'élémentaire et de l'immédiat, l'art de Mauriac regarde vers l'humanisme classique. Il recherche moins la violence que l'intensité, et toute violence, chez lui, est contenue ». Une violence symbolique en somme.

En définitive, dans nos nouvelles, nous avons plus des intellectuels de statut que des intellectuels d'action.

3.2.3. Le « peuple »

La notion du peuple est diffuse, mais essentielle en politique : on n'existe politiquement que par le peuple, au nom de qui on agit. Le peuple, dans nos nouvelles, est essentiellement constitué du lumpenprolétariat : la caractéristique principale de ce peuple, c'est qu'il aime boire et manger, il ne discute pas des idées des candidats. Les réunions politiques sont des occasions de libation et de mangeaille : « Quelles réunions ?, s'étonne Thérèse de *Le verre et le gobelet* quand son interlocuteur ne comprend pas la défaite du candidat qui organisait le plus de réunions à succès populaire, et donc de collations. Les gens voulaient manger et boire, et c'est tout »¹⁸⁹. Mais ce peuple a des valeurs traditionnelles qu'il faut savoir accompagner du repas et du whisky. Sinon, ce sera ce que l'on appelle « la démocratie du

¹⁸⁹ Abéga, *Une part de honte*, p.52

pantalon »¹⁹⁰. Le peuple ne pense pas au renversement de la classe dominante : cette domination est structurée et contrôlée à travers des mécanismes qui semblent se perpétuer depuis la colonisation.

On n'a ni chez Mauriac ni chez Abéga un peuple qui en veut à ses dirigeants. Il s'agit d'un véritable apartheid social : à l'exemple d'Hector, on ne va vers le peuple (dont on a honte par ailleurs), que pour vernir sa réputation de charitable ou de fraternel. Ceci explique qu'Ahanda soit mal reçu au village par ses congénères. S'il appartient au peuple, il doit se fondre dans la masse et cesser de réclamer une révolution des mentalités, s'il appartient à l'élite, comme l'en prédispose le baccalauréat, il doit donner à boire et à manger aux villageois. Le peuple n'a pas besoin d'idées, il a besoin de manger et de se divertir à l'alcool, une forme de « panem et ludum ».

3.3. L'enfance tragique

La thématique de l'enfance est assez courante en littérature, de l'enfant ange des romantiques à l'enfant victime des naturalistes, on interprète cette période avec les œillères de l'idéologie. Mais ne serait-ce que parce que la période a déterminé son écriture tant au niveau des intrigues, des personnages que du tempérament, il se trouve intéressant de voir comment l'écriture rend, à travers divers personnages, ce vécu. Force est de constater qu'il ne s'agit pas d'une période sans soubresauts tant chez Abéga que chez Mauriac.

3.3.1. Souffrances physiques

Le drame de l'enfance évoquée par Abéga, c'est d'abord la violence physique subie. Cette violence se veut corrective et l'adulte l'exerce souvent de manière injustifiée sur l'enfant. Les images de la punition corporelle montre l'inconscience des parents en colère contre l'enfant : « Towa crut que sa mère lui avait mis la cervelle à nu. Elle porta la main à la tête, et, touchant ses propres cheveux, constata avec surprise que sa calotte crânienne était encore en place. La taloche qu'elle avait encaissée était pourtant assez forte pour la lui décortiquer comme une arachide trop mûre »¹⁹¹. Cette colère telle que présentée par le narrateur n'est pas régulière, elle est une réaction de folie (on dit la mère affolée) face à l'énormité de ce que dit la jeune fille. On ne peut trancher un débat sur l'usage du « bâton »

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Abéga, LB, p.111

pour éviter que son enfant ne devienne « un danger public un jour », mais la sensibilité du lieu où a été administrée la « taloche » (doux euphémisme vu l'effet sur l'enfant) ne peut être que condamnable. Or les fessées éducatives apparaissent dans tous les romans de l'enfance dans la littérature africaine : Samba Diallo est fréquemment battu dans le roman de Cheikh Hamidou Kane *L'Aventure ambiguë*, Mongo Béti déclare avoir aimé jusqu'aux corrections de sa mère, qui faisait tout ce qu'elle croyait nécessaire pour son bien (« Mais le souvenir même de ses punitions me la rend encore plus chère ! »)¹⁹², Laye se souvient de la violence du maître d'école dans *L'Enfant noir*. Même si elle rappelle par bien des aspects le fouet colonial, la fessée bienveillante sur l'enfant est reconnue comme une pratique sociale.

Toutefois, le seuil de tolérance peut être atteint lorsque le fouet vise à traumatiser l'enfant. Ceci est le cas lorsque, parmi les sévices que subissaient Mbah l'orphelin chez son oncle, il y avait la bastonnade. Ces sévices peuvent être listés de manière non exhaustive mais demeurent suffisamment graves : « coups de chicotte injustifiés », « insultes et moqueries », « estafilades laissées sur la peau par le fouet », « il dormait affamé », « incarcéré »¹⁹³. L'hyperbolisation (il faisait « des commissions à des distances incroyables ») participe à souligner la cruauté de ses tuteurs et leur irresponsabilité.

On atteint les sommets de la maltraitance, et même de la criminalité, lorsqu'on évoque l'assassinat d'enfants albinos comme crimes rituels dans la société du président de la république. La question des crimes rituels apparaît donc également en littérature, et elle est soulignée avec une telle gravité qu'elle reçoit la caution d'un président de la république. Le prétexte de la culture ne saurait prévaloir sur l'ignominie de l'infanticide raciste. L'usage du conditionnel reste une précaution du narrateur qui ne se base ni sur le fait concret ni l'enquête. Qui oserait enquêter sur les meurtres du président et de ses frères ?

François Mauriac quant à lui ne fait pas cas de punitions corporelles sur les enfants, mais l'apparence physique des enfants semble compter, vu la récurrence du trait. Ainsi, Lange se trouve dominé psychologiquement et intellectuellement par son « ami » Maryan parce qu'il a un physique « chétif ». Le rapport de hiérarchie entre les deux est très souvent déterminé par l'insignifiance physique du fils du quincailler. L'aspect physique des enfants détermine également l'image que l'on a de leur mère. Gabrielle dit par exemple du mariage de Jérôme :

¹⁹² *Ville cruelle*, Plon, 1954, p. 101

¹⁹³ Abéga, LB, p.81-82

« Il épouse ma rivale... une femme plus vieille que moi, mère de deux enfants toujours malades »¹⁹⁴ ou encore « Or il m'a quittée pour la pire espèce des prisons : un appartement médiocre dans la banlieue, une femme usée, aigrie, des enfants chétifs dont il parle avec dégoût... »¹⁹⁵. Tout se passe comme si Mauriac avait une obsession de la maigreur, qui doit repousser toute affection, tout attendrissement. Les enfants maigres n'ont pas droit à l'amour, puisqu'on met sur le même paradigme la médiocrité de l'espace de vie, la vieillesse de la femme, la maigreur et la maladie de l'enfant. Les deux derniers étant d'ailleurs synonymes absolus. En fait, c'est la différence physique de l'enfant, comme dans le cas de l'albinisme chez Abéga, qui pose problème. On le voit à travers les longs cheveux bouclés de Jean de Blaye. Le narrateur parle d'une « meute »¹⁹⁶ qui le harcèle constamment parce qu'il n'a pas le crâne tondu comme elle. Ce harcèlement provient certainement de l'ignorance de la meute des camarades, il n'est resté pas moins qu'il est vécu dramatiquement par le jeune enfant innocent.

Le corps de l'enfant est signifiant dans les nouvelles de Mauriac et d'Abéga, mais il ne reflète pas toujours le principe de sacralité que lui accordent les lieux communs. L'incapacité de l'enfant à réagir à l'agression de cette partie de son identité qu'est son corps ne peut entraîner que des coups psychologiques.

3.3.2. Souffrances psychologiques

Plusieurs sources de violence affectent psychologiquement l'enfant : la violence des parents, celle des instituteurs, celle de ses congénères, entre autres. La sensibilité de Jean de Blaye n'a pas été suffisamment prise en compte par ses parents, lorsqu'ils lui ont fait admettre comme vrai le « conte de Noël ». La découverte de la vérité est une terrible blessure pour l'enfant, qui va le conduire à l'autodestruction. Cette découverte est comme un passage de l'innocence, de la pureté de l'amour à la monstruosité qui caractérise l'être social. Ce passage se marque physiquement par le changement de coiffure : Jean coupe ses boucles pour les cheveux courts de ses camarades, par le changement de ton : de la douceur naïve

¹⁹⁴ Mauriac, TR, p.59

¹⁹⁵ Mauriac, TR, p.61

¹⁹⁶ Mauriac, PL, p.267

de ses questions, on passe à la détermination (« elle ne me blaguera plus »¹⁹⁷, dit-il à propos sa mère). L'autodestruction de Jean de Blaye ne pouvait avoir qu'une seule issue, la mort.

La souffrance psychologique de Jean sans nom ne vient pas d'une confiance trahie mais d'un contexte politique difficile. La perte de ses parents dans les luttes d'indépendance, les horreurs dont il a été témoin durant les razzias à la fois des forces de l'ordre et des maquisards l'ont marqué à vie. Le narrateur le remarque déjà à la peur qu'il a d'énoncer publiquement son patronyme. Ce comportement paranoïaque n'est d'ailleurs pas injustifié, puisqu'il est compris par l'intendant compréhensif et complice. Le traumatisme de la guerre entraîne également des troubles obsessionnels compulsifs, comme cette manière de parler sans émettre de son, de peur de se faire entendre du voisin. Jean et son frère vivent dans la peur permanente d'être rattrapés par les assassins qui peuplent leurs terres.

L'école est aussi une source de traumatisme pour l'enfant, par l'autoritarisme des enseignants qui ne comprennent pas toujours les marginaux comme Maryan, mais aussi par l'intolérance des camarades, qui pèchent par ignorance et par conformisme. Le traumatisme de l'enfant peut être latent et rarement exprimé : Lange a subi sans discuter les ratiocinations de son ami Maryan, avide de connaissance. Mais lorsque Mone sonde son âme, il exprime la frustration de n'avoir pas pu être un enfant comme les autres aux côtés de son ami : « Je préférerais souvent, moi aussi, un camarade bon enfant, qui me dégourdirait un peu, et m'obligerait à sortir. C'est inouï pour un garçon, mais c'est vrai que j'aurais eu besoin d'un camarade qui m'apprenne à m'amuser... Maryan m'entraîne davantage loin de la vie »¹⁹⁸.

Même si la peinture de l'enfance laisse apparaître plusieurs drames, intérieurs ou pas, l'univers de la nouvelle n'est pas pédophobe. Par bien des aspects, l'enfant a un rôle social et symbolique essentiel.

3.3.3. Lieux et formes d'espérance

L'enfant est souvent associé à la mère pour symboliser la stabilité, l'amour « raisonnable » (ennemi de l'amour passionnel). Ils évitent par exemple à Louis le suicide, malgré son éternel chagrin : « Cette femme toujours attentive, ces étrangers, ces inconnus qui sont ses fils ; il

¹⁹⁷ Mauriac, PL, p.277

¹⁹⁸ Mauriac, TR, p.108

s'est fourni de gardiens »¹⁹⁹. Il est loin de ses enfants et de sa femme, mais ceux-ci sont toujours là pour lui, et cela constitue son dernier attachement à la vie. Même Jérôme, qui ne vit que pour lui-même, a fait des enfants à Berthe, pour rester dans la vraie vie. L'enfant rattache donc à la réalité l'être déprimé, même si l'amour paternel lui est inconnu.

L'enfant représente également la fierté de ses parents. Il n'est qu'à suivre les nombreuses offrandes du père d'Ahanda aux marabouts pour que son fils continue à faire sa fierté en poursuivant des études supérieures. La fierté est également le sentiment qu'Etoundi voudrait que sa fille ait de lui. Il va entreprendre de changer de mode de vie, pour l'orgueil de sa fille, déçue que son père mène une existence de loque humaine. L'enfant est donc un facteur de régénérescence. Il est un bien précieux dont des mères consciencieuses comme Élisabeth ou la mère d'Yves Frontenac s'occupent attentivement.

L'enfant peut affronter des situations complexes de manière sereine, et ainsi faire preuve de maturité. Le narrateur de *Jean sans nom* affronte une certaine forme de violence, la pauvreté, de manière rassurante. Il nous raconte les modes d'adaptation qu'il s'est inventés pour faire face à la pauvreté de ses parents et à l'éloignement. L'enfant dans ce cas devient un modèle pour les adultes.

3.4. Statut du personnage féminin

Deux espaces géographiques et temporels différents peuvent-ils renvoyer du statut de la femme de la même manière ? Probablement non puisque le statut de la femme est dynamique, et fonction des forces culturelles et du regard qu'elle-même porte sur elle

3.4.1. Une crise d'identité du genre

La femme peut arborer plusieurs titres, elle ne se définit que par rapport à l'homme. Elle est mère, femme, amante, sœur ou connaissance. Le rôle qu'elle joue dans nos nouvelles la met systématiquement en opposition avec l'homme et en infériorité : « Aussi belle que puisse être la carrière d'une femme, il y aura toujours à la base une erreur, un manque », annonce, fataliste, François Mauriac dans *L'éducation des filles* (1994-a : 195).

¹⁹⁹ Mauriac, TR, p.47

3.4.1.1. Le type de l'épouse

Les qualités qui sont conférées au rôle de la femme-épouse sont la patience, voire la passivité derrière son mari. Élisabeth représente cette femme lobotomisée, semblant vivre du souffle de son mari. De la présentation du narrateur, apparaît le parangon de la soumission à l'homme, voire de la dévotion : « Parisienne sans doute, Élisabeth ressemble-telle aux épouses du vieux temps ; mais, au lieu d'adorer, à leur exemple, l'homme en tant que mari et en tant que chef, elle se voue passionnément au service d'un être, non parce qu'il est son époux, mais à cause de sa prééminence et de son génie »²⁰⁰. Elle se considère ainsi comme une « pauvre femme inutile à tous »²⁰¹, qui ne saurait survivre à son homme : « quelle terreur de ne pas mourir avant lui ! ». Elle l'écoute lui raconter sa passion pour une autre femme, se satisfaire de la savoir qu'elle souffre pour lui et lui dire que le ciment d'un couple n'est pas l'amour : « Je ne lui sers qu'à mieux connaître que la solitude est un bonheur »²⁰², dit-elle. Une telle schizophrénie ne saurait s'expliquer rationnellement car, et pourtant, Élisabeth n'est pas éloignée des centres avant-gardistes du combat féministe. Le narrateur le souligne : « Voilà longtemps qu'Élisabeth respire à Paris, entend les propos les plus libres, s'accoutume aux séparations et divorces... »²⁰³. Cette vision de la femme asservie n'est pas que littéraire, dans sa réflexion sur l'éducation des filles, Mauriac présente la même image de la femme : « Telle est la femme, possédée par cette terrible puissance d'attachement qui l'asservit à ce qu'elle aime, homme ou enfant » (ibid. : 178).

Cette femme soumise, c'est également Catherine dont la déférence vis-à-vis d'Élisée poussait les gens à dire «qu'elle aimait à être battue »²⁰⁴. Le médecin se comporte avec elle tel un goujat, allant même jusqu'à la renvoyer de son bureau. La violence dont il est question est ce que Pierre Bourdieu appelle *violence symbolique* : « une violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment » (2002 : 12). On rencontre cette femme dans l'univers d'Abéga, à l'exemple de la femme de Tchakarias, qui

²⁰⁰ Mauriac, TR, p.38

²⁰¹ Mauriac, TR, p.22

²⁰² Mauriac, TR, p.29

²⁰³ Mauriac, TR, p.38

²⁰⁴ Mauriac, PL, p.139

accompagne la vie de son mari depuis la cuisine, suivant un stéréotype ethnique, n'influant pas véritablement sur ses projets, elle est silencieuse : « Elle fronça les sourcils. Elle l'avait enfin compris, mais n'en laissa rien paraître. Ruse de femme »²⁰⁵, ainsi est décrite son attitude lorsqu'elle comprend que son mari veut se servir de sa fille pour obtenir la carte d'identité. En fait, poser la femme dans un rapport de pouvoir et de gestion d'une cohabitation problématique participe de cet effacement du corps, de cette désensualisation du corps que Nathalie Prince (ibid. : 10) théorise : « la "désensualisation" du corps comme mutilation volontaire et l'effacement de soi-même sont ainsi liés à ce que Nietzsche interprétait comme un dangereux frisson de la cruauté contre soi-même propre à l'ascèse chrétienne ou décadente, frisson de mysticisme qui se plaît en images de la détestation du corps ».

L'affranchissement de la femme de ce joug masculin vient de la conscience de la faiblesse de l'homme, ainsi que le montre Catherine Schwartz à la fin de la nouvelle. La toute puissance de l'homme disparaît et il nous apparaît dans son essence. L'échec du projet de s'émanciper de son mari peut tourner au trouble de l'âme. Thérèse illustre ce pouvoir qui fait peur d'avoir voulu quitter son mari, quitte à tenter un assassinat. En réalité, selon Thérèse, mourir à petit feu de ne pas vivre l'amour dans le couple est tout aussi criminel que tuer celui qui vous entraîne à cette mort : « Non, ce n'est pas l'intention qui crée le crime, mais l'absence d'intention ». Cette pulsion de liberté poussée jusqu'à l'extrême en fait un paria de l'amour, à la limite de la schizophrénie, mais dans un tout autre contexte : « S'il avait cherché à me blesser et à me nuire, j'aurais pu me rassurer, en invoquant sa malveillance. Et une femme peut tout espérer de l'homme qui la hait. Mais une certaine gentillesse est sans appel. Il témoignait de ma mort en tant que femme : témoignage involontaire, donc irréfutable »²⁰⁶. Les femmes de Nko Melounga, qui subissent toutes les formes de maltraitance de la part de leur mari ont trouvé la solution : le contrecarrer devant tout le monde et lui rendre ses mauvais traitements dès lors qu'il est vomé de tous. La rébellion des épouses constitue un affront important pour celui qui le vit dans cette société, puisqu'il est dit que personne ne vous connaît mieux que votre épouse : « Si vos latrines vous accusent

²⁰⁵ Abéga, LB, p.16

²⁰⁶ Mauriac, PL, p.177

d'avoir une queue, nul ne pourra vous disculper »²⁰⁷. La morale en est donc qu'il faut ménager son épouse, puisqu'elle présente votre image devant tous.

3.4.1.2. L'amante

L'amante la plus exigeante est Gabrielle, qui estime mieux valoir que l'épouse de Jérôme. Elle ne comprend pas que dans la logique de ce dernier, la vie de famille est incompatible avec la passion qui doit sans cesse animer le poète, selon son compagnon. L'amour n'est que liberté, et la liberté de l'un des amants est la souffrance de l'autre. Comme Gabrielle ne veut plus de cette liberté, elle n'est plus digne d'amour. Cette théorie embarrasse le narrateur, envoyé par Gabrielle pour exprimer à son confrère artiste l'amour qui l'anime. Cet amour souffrance et liberté, les personnages de *Insomnie* l'ont institué comme *modus vivendi*. La femme anonyme de Louis et lui-même ont besoin de ce mal pour sentir l'importance de l'un pour l'autre. Le statut d'amante n'accorde pas plus de liberté à la femme que celui de femme.

Alors que dans les textes de Mauriac le corps de la femme est un élément mortifié (comme celui de Mone, désensualisé, pour utiliser le terme de Nathalie Prince) sinon absent, chez Séverin Abéga, l'amante se définit d'abord comme ce corps sur lequel on fantasme, mais que l'on n'obtient jamais. Dans *Le verre et le gobelet*, l'amante potentielle donne l'occasion d'exprimer les stéréotypes locaux de la beauté et de la sensualité : « Le visage était bien dessiné, et la bouche s'avancait en une espèce de prognathisme, comme pour mieux présenter les lèvres charnues et sensuelles. Elle n'était pas mince et élancée comme la plupart des Peules, plutôt potelée, avec des formes arrondies et épanouies »²⁰⁸. La femme peule n'est plus seulement un stéréotype, elle est devenue un mythe de la beauté, comme le remarque Yann LeBihan (2006 : 526), elle est « l'incarnation de la beauté africaine ». La sensualité est dans la générosité des formes : « En tout cas, celle que j'avais suivie n'était pas un de ces squelettes enluminés par de vagues morceaux d'étoffe qu'on voit si souvent dans les magazines ». L'écriture du corps de l'amante désirée est également celle des paradoxes culturels, dans le rejet de formes de la beauté occidentale (la silhouette) et dans l'admiration de certains des traits de cette race : la clarté du teint et la verdure des yeux (d'une femme noire !). LeBihan souligne d'ailleurs que la femme peule correspond aux canons de la beauté

²⁰⁷ Abéga, LFBW, p.43

²⁰⁸ Abéga, *Une part de honte*, p.5

occidentale (elle est filiforme), et le narrateur lui ajoute un trait de beauté local, la générosité des formes, d'où l'ambivalence de sa sensualité.

Par ailleurs, l'amante est une promesse de mariage pour celui qui sait se comporter comme il faut. Nomo, cultivateur-poète a des chances de concrétiser cette promesse, du moment où il est arrivé à persuader le père d'Ana de son sérieux. Le professeur de *Le verre et le gobelet* doit convaincre Iba Diallo du sérieux de sa démarche : le patriarcat est encore essentiel dans la société abéginienne.

3.4.1.3. Relations de famille

Dans *Coups de couteau*, on voit Élisabeth en bonne mère de famille, soucieuse de ses enfants et de son mari. Dans *Conte de Noël* par contre, c'est plutôt le regard attendrissant des enfants sur leur mère que l'on suit. On y voit la confiance, l'admiration et l'amour, exprimés à l'occasion de la fête de Noël, fête symbolique en l'occurrence. La rupture de cette fusion sentimentale constitue une histoire poignante, qui a transformé le destin de tous les personnages impliqués dans le texte.

Le statut de mère peut élever la femme dans la société africaine, surtout celui de mère de jumeaux. Abéga explique tout le respect dû à ce personnage dans la société de l'œuvre. C'est elle qui enclenche la déchéance de Nko Melounga, car celui-ci n'a pas pensé à lui donner une bouteille de whisky, se disant que les femmes suivront le vote de leurs maris. On a donc une perte causée par l'ignorance de l'importance que la société traditionnelle africaine accorde à certaines femmes, surtout à celles qui ont enfanté des jumeaux.

Il faut aussi signaler le rôle de la grande-sœur du narrateur de *Jean sans nom*, qui a sacrifié ses études pour que ses frères puissent continuer les leurs. Ce type de sacrifice même s'il vient d'une grandeur d'esprit, personne ne le lui ayant demandé, témoigne de ce que dans cette Afrique-là, les études n'étaient pas la vocation première de la femme. Elle était destinée au mariage. En sacrifiant ses études pour donner plus de chances à ses frères (l'argent que les parents pouvaient offrir était insuffisant), elle nie l'égalité des genres aujourd'hui réclamée par tous les féministes du monde. Ce regard de la sœur sur le statut superflu des études en situation de difficultés financières conforte les stéréotypes sur l'infériorité de la femme en Afrique.

3.4.2. Les symboles de l'émancipation

François Mauriac affirme ne pas croire aux conquêtes du féminisme²⁰⁹, et que ce sont les circonstances sociales qui ont permis l'évolution de la condition féminine. Néanmoins, on voit à travers le courage et la libération de Catherine Schwartz une admiration du savoir, l'érection du savoir comme clé de la libération du joug masculin. Si Catherine est le symbole de l'émancipation féminine dans les nouvelles de François Mauriac, Ambombo est celui d'Abéga. Elle représente la nouvelle identité de la femme : l'émancipation féminine en Afrique ne consiste pas à se faire belle dans les salons, elle consiste à poursuivre ses études avec le brio que l'on peut, à participer aux activités sociales souvent dévolues à l'homme, mais sans négliger des aspects importants de la femme traditionnelle, comme faire les repas ou ramasser le bois. L'émancipation sera en somme un savant dosage entre ce que l'on a de mieux dans le modernisme et les fonctions traditionnelles de l'épouse.

Conclusion

En fin de compte, le personnage de Mauriac et d'Abéga dévoilent l'être ployant sous les difficultés de son genre, de son statut social, de son univers, de ses croyances, bref un être à la conquête de sa liberté. Deux visions, l'une pessimiste qui fait de Dieu la seule voie du salut, celle de Mauriac, l'autre souvent optimiste pense à la transcendance des clivages sociaux, celle d'Abéga. L'être de nos nouvelles est dans l'impossibilité d'une définition du moi. Si la construction identitaire relève de l'individu et de ses choix stratégiques, il reste qu'elle dépend fortement du cadre social dans lequel il évolue.

²⁰⁹ Il le dit dans *L'éducation des filles* (ibid. : 188).

Chapitre 4 : PERTE DES REPERES STRUCTURELS DE L'IDENTITE : UNE CRISE DE LA NORME SOCIALE ?

Au Livre III de *La République* de Platon, Socrate énonce les raisons de la déchéance d'un poète de la cité, et il cite entre autres la transgression de la *lexis* (la forme d'énonciation) des genres. En effet, pour lui, toute œuvre littéraire est une *diégèsis* et une *mimesis*. Elle est une *diégèsis* parce qu'elle narre des événements présents, passés ou à venir. Le poète sera dans la vérité de sa perception de la réalité. Elle est une *mimesis* car le poète utilise le style le plus ressemblant possible de chaque personnage : il trompe son public en imitant le plus possible²¹⁰. Il élaborera une taxinomie des modes d'énonciation en fonction de cette dichotomie : la *haplèdiégèsis* (narration simple) dans laquelle le narrateur raconte tout, y compris les paroles²¹¹ ; le mode de l'imitation simple, comme le théâtre ; le mode mixte, mélange *diégèsis* et *mimesis*, c'est celui dans lequel on pourrait classer la nouvelle. Patrick Charaudeau (2002 : 277), dans l'entrée "genre" du *Dictionnaire d'analyse du discours*, affirme que dans l'Antiquité grecque et à côté de la rhétorique, la poétique était l'un des types d'activités discursives qui prévalaient, avec des poètes chargés de jouer le rôle d'intermédiaire entre les dieux et les humains (les genres codifiés comme l'épique, le lyrique, le dramatique ou l'épidictique devaient célébrer les héros ou transmettre les messages de dieux). C'est cette poétique qui est chez Aristote la *mimesis*. La *mimesis* est le principe général des arts, car ceux-ci sont tous imitation et représentation. Quant à Musanji Ngalasso-Mwatta (2010 : 12), il fait le lien entre les verbes *imitari* (« chercher à reproduire une apparence, un geste, un acte d'autrui ») et le terme *imago* duquel dérive image et imaginaire (« reproduction exacte ou représentation analogique d'un être, d'une chose »).

Cette exorde historique rappelle que la question de la relation de la littérature au monde relève de l'étiologie même de cette activité : écrire une nouvelle, c'est raconter des événements, mais c'est aussi imiter et représenter un monde, une société. Si nous définissons la société comme un « ensemble d'individus unis au sein d'un même groupe par

²¹⁰ Or, dans la République idéale de Platon, on ne saurait être soi et un autre. En plus, en imitant, on peut soi-même devenir lâche, méchant ou inférieur à sa condition. De toute évidence, Platon présente une préférence des genres fondée sur la morale.

²¹¹ Le dithyrambe en est l'exemple le plus souvent évoqué.

des institutions, une culture, etc. »²¹², toute société sera unie par une identité, c'est-à-dire structurée autour d'un ensemble de représentations collectives²¹³ et d'institutions. Ces représentations et ces institutions, évolutives par ailleurs à travers le regard que la collectivité porte sur elles, perpétuent une norme sociale, une identité. La perception de cette identité s'appuie sur des valeurs, des stéréotypes ou même des idéologies, et fonde/est fondée sur un imaginaire. On a donc des manières de voir les institutions ou cadres sociaux dans les nouvelles littéraires.

L'image-récit qu'est la nouvelle, (re-)présenterait l'essentiel de la société qui l'a produite. Toutefois le texte est un système, et les objets représentatifs de la société du récit fonctionnent comme des éléments symboliques, en relation dans la construction de l'œuvre. « La connaissance préalable de la réputation d'un auteur, de ses caractéristiques stylistiques ou de son positionnement idéologique ou esthétique, peut être un facteur pertinent si on veut réfléchir à la circulation sociale d'un texte et à son impact possible » (Melliandro Mendes Gallinari, 2009). On a par conséquent une société génétique extrinsèque et une société textuelle intrinsèque, toutes les deux observées par l'être social qu'est le lecteur. Il n'y a cependant pas de diffraction entre ces différents univers, car comme le signale Jean Derive (2008), « toute écriture littéraire suppose en effet un certain degré de complicité entre un auteur et le lectorat qu'il induit plus ou moins consciemment comme devant être naturellement le sien ». Comment se présente cette fusion ? Même si l'on sait que la nouvelle naît d'une crise, et donc d'une désharmonie entre différentes réalités, divers comportements et un code social implicite, qu'est-ce qui explique l'effondrement des divers univers textuels ?

En effet, puisque la nouvelle parle de l'homme, d'instant de vie, elle a une dimension psychologique et sociale. Elle est selon Michel Viegnes (1989), « un texte qui présente empiriquement le monde phénoménal sans supposer *a priori* une réalité organisatrice transcendante et omniprésente ». Elle reste donc le produit d'une imagination, c'est-à-dire « un art de la vue, de la vision, du regard intérieur que l'on porte sur soi, sur autrui et sur le monde » (M. Ngalasso-Mwatta, *ibid.* : 15). Il est dès lors exclu de voir un déterminisme de la

²¹² Dictionnaire Hachette, 2006

²¹³ Qui sont selon la psychosociologue Claudine Jodelet (1991 : 36), des « phénomènes collectifs [qui] engagent l'appartenance sociale des individus par l'intériorisation de pratiques et d'expériences, de modèles de conduites et de pensée »

société sur le texte, mais plutôt on examinera comment les nouvelles de Sévérin Abéga et de François Mauriac construisent ou déconstruisent un imaginaire social camerounais et français. Avons-nous ici un imaginaire ethnosocio-culturel francophone ou alors un imaginaire idéologique des deux auteurs ? Et même, nous pouvons aller plus loin, dans la perspective téléologique de Marc Angenot (1992 : 17), qui demande de *défétichiser* la littérature, en lui demandant : « que peux-tu en travaillant sur le discours social, qu'est-ce que tu exprimes qui ne se dit pas ailleurs, qu'est-ce que tu confortes et par aventure tu défais ou parviens à problématiser dans les représentations sociales ? ». Paul Aron (2007) se veut dans la synthèse d'une approche méthodologique d'appréhension de ce discours littéraire plutôt idéologique :

« Elle implique que le chercheur observe toute *doxa* avec la vigilance critique de celui qui sait combien elle peut déceler de non-dits ou d'intérêts cachés. Elle implique d'observer le littéraire, en toutes ses formes, y compris esthétiques, comme autant d'enjeux à construire (ou à déconstruire). Elle implique enfin que le chercheur s'efforce de situer son travail dans l'espace intellectuel où il évolue et que, si faire se peut, il cherche à expliciter ses prises de positions ».

4.1. Révéler les valeurs sociales par la satire

Les œuvres de notre étude s'inscrivent dans des espaces à la fois hétéromorphes et cohérents, en plus, elles révèlent une dénonciation de quelques traits caractéristiques des modes de fonctionnement dans les espaces sociaux ainsi construits. Or, toute satire implique un système sous-jacent de normes et de valeurs : « Sans référence, implicite ou explicite, à l'existence de normes et de valeurs, il est difficile de repérer aisément un mode d'écriture comme satirique » (Pascal Engel, 2008-a). Une conception classique de la satire veut que le satiriste croie en l'existence de normes et de valeurs dont la satire dénonce la violation. Seulement, il arrive que la satire déstabilise les valeurs en les parodiant : on condamne les normes sociales et pas vraiment ceux qui les violent. Sophie Duval et Marc Martinez (2000) affirment que les deux lectures sont possibles et normatives, puisqu'elles réfèrent toutes aux règles.

Selon Pius Ngandu Nkashama (1981 : 98), c'est l'impossibilité de la parole fondamentale qui sert de prétexte à cette dénonciation violente de la société actuelle. Autrement dit, l'absence (ou la perte) de certaines valeurs essentielles de l'être grégaire qu'est l'homme amène le nouvelliste à une autopsie de son environnement, première étape vers une catharsis sociale. Cette évolution, due au scepticisme que nous avons (l'écrivain et le lecteur)

quant aux valeurs, se remarque chez Mauriac, mais aussi et surtout dans le contraste entre le premier et le second recueil d'Abéga. Comment montre-t-on son incroyance aux valeurs et normes ?

Cela présuppose un retour vers soi, et une ouverture du lecteur à des valeurs et non-valeurs et à l'idéal ou au non-idéal du nouvelliste. La valeur, couramment, c'est l'importance attribuée à un individu, une chose, un évènement, une action. Qu'elles soient individuelles ou collectives, les valeurs sont des conceptions morales ponctuelles du référent, hiérarchisant la pensée et la perception, lui donnant ainsi un sens. Alors que la norme prescrit ou commande une manière d'agir, la valeur vient d'un sentiment d'appartenance ou d'une expérience, qui pousse à agir d'une certaine manière. Généralement, la norme est fixée sur le respect des valeurs. Les valeurs et les représentations sociales dans l'œuvre littéraire se situent en conséquence dans la connivence du lecteur et de l'auteur, et la nouvelle satirique semble particulièrement portée sur elles. Quelles valeurs ou antivaleurs sont présentées dans les œuvres ?

4.1.1. Valeur du travail

L'analyse sociocritique dans une œuvre consiste à « repérer la manière dont l'organisation textuelle produit, occulte ou réagit à des phénomènes sociaux » (Paul Aron, 2007). Étudier la valeur du travail dans l'œuvre de Séverin Cécile Abéga ou de François Mauriac sera de mettre en relation un style et une vision du monde du travail, d'aller du témoignage social à l'idéologie, à une idéologie sociale.

Les textes d'Abéga tendent à la défense d'un ensemble de travailleurs, que le système de représentations collectif a tendance à exclure : l'écriture est en porte-à-faux avec l'idéologie « moderniste » dominante. Le rôle joué par les travailleurs manuels se marque alors par une caractérisation méliorative. La vie de Mbah, le spécialiste de la récupération des ordures, est présentée comme un modèle de réussite sociale : son indépendance financière, sa liberté de mouvement et de pensée (il rejette poliment les offres d'emploi de sa famille), l'annonce de son mariage, son souci de l'hygiène (d'où le titre *Le Savon*), son retour à l'école... sont des témoignages de ce que le travail, quel qu'il soit, est un vecteur d'éducation, d'intégration sociale. Cette valeur est d'autant plus essentielle qu'elle s'oppose aux brimades, à l'aliénation d'une tutelle éducative. Tout se passe comme si seul l'acharnement au travail

physique était la voie de la réussite, néanmoins, en opposant un espace familial dysphorique à l'espace scolaire euphorique, Abéga subtilement n'exclut pas l'école des facteurs de réussite sociale et des valeurs. En somme, l'évidence du positionnement idéologique dans le discours littéraire se voit dans le volontarisme de la *Présentation* : « Ce sont des laissés-pour-compte, ceux que les plans quinquennaux ignorent délibérément. [...] Les bimanés ont deux mains, et s'en aperçoivent. Ils n'ont pas peur du soleil ni de l'effort »²¹⁴. La vision idéologique d'Abéga est celle du héraut de Karl Marx, évoqué par Paul Aron (ibid.) : « La capacité du prolétariat opprimé à penser son oppression en termes spécifiques dépendait ainsi de l'apport de ceux qui avaient eu le privilège de ne pas être totalement aliénés par cette oppression ». Néanmoins, cette idéologie, il faut la situer dans un champ symbolique, le champ littéraire selon Pierre Bourdieu (1992).

En effet, parler de champ, c'est considérer le mode d'existence du social comme un espace à la fois extérieur (avec une inégale distribution des ressources et aussi des capacités inégales d'accès à ces ressources) et intérieur (avec l'intégration de schèmes mentaux par le sujet social, liés à ses conditions d'existence objectives). Selon Pascal Durand (2001 : 22)²¹⁵, le champ social (littéraire), comme tout champ, est « clos, doté d'un certain degré d'autonomie à l'égard des déterminations externes et des sollicitations émanant du pouvoir », mais il a aussi son habitus, c'est-à-dire un ensemble de dispositions durables où sont intégrées les expériences passées. On reconnaît certes dans la transparence de l'œuvre une société camerounaise, avec ses réalités problématiques. Cette société a été présentée par plusieurs écrivains, et même la problématique des petits métiers a été abordée par des nouvellistes africains et camerounais tels Mwamba-di Mbuyi Kalala Muepu²¹⁶ ou Pabé Mongo. Seulement, l'expérience de Sévérin Cécile Abéga et son écriture font de cet univers de l'œuvre un univers transfiguré, particulier. Le travail est donc un champ dans l'œuvre d'Abéga, un « espace traversé par des luttes internes en fonction de certains enjeux fondamentaux » (G. Ngal, ibid.).

Ainsi, la posture de l'intellectuel Abéga est de valoriser (dans le sens d'amener dans l'ordre de la norme), par la littérature, les métiers méprisés par l'hégémonie du modernisme dominant. Ce qui donne à celle-ci une fonction idéologique, au sens de Louis Althusser

²¹⁴ Abéga, LB, p.10

²¹⁵ Cité par Fonkou et Halen (2001)

²¹⁶ Que signalent Midiohouan et Dossou (ibid. :100).

(1976), c'est-à-dire « le rapport imaginaire des individus à leurs conditions d'existence ». La qualité et la nécessité apparaissent comme des normes à l'aune de quoi le travail, dans l'espace de l'œuvre, doit être jugé. Les valeurs qui fondent ces normes s'opposent à la corruption et à l'insouciance d'un certain fonctionnariat. La fonction sociale de Garba lui est conférée par la qualité et la nécessité du soya, dont il est un cuisinier. Ce personnage est tout aussi nécessaire à la société que l'infirmier. La fin du récit *Au ministère du soya* semble d'ailleurs appeler la possibilité d'un renversement des valeurs de la société contemporaine. En fait, on a une impression assez régulière chez Abéga que le contact entre les univers sociaux est nécessairement conflictuel, raison pour laquelle ses nouvelles posent systématiquement une dualité problématique. Florence Goyet (1993 : 28) remarque que la structure antithétique de la nouvelle constitue un élément définitoire en soi du genre : « L'important dans cette antithèse est la tension qu'elle génère, tension aussi prodigieuse que les paroxysmes mis en contact à travers elle ». La structure textuelle n'est pas naïve, puisqu'elle fonctionne à l'image de l'espace social, défini par A. Accardio (1991)²¹⁷ comme un « système de différences ou de positions qui ne se comprennent (se définissent) que par rapport à des axes dans et par leurs relations réciproques ».

L'exemple de l'espace social dichotomique ou champ vient également de *La petite vendeuse de beignet*, issue du « peuple », mais dont le travail est une nécessité pour sa famille et pour ses clients, tous défavorisés. Son contact avec Serge du groupe hégémonique (les « bien-placés », dit Abéga) va déstabiliser sa vie. Il reste la valeur forte (qualité-nécessité) que l'auteur donne à son travail. Par ailleurs, Nomo devient le gendre idéal, selon Tchakarias, parce qu'il est ardu à sa tâche. Mais le vocabulaire positif voire admiratif du narrateur qui le présente montre déjà le parti pris, la prépondérance du travail manuel sur toutes les autres formes d'exercices, surtout sur le travail bureaucratique :

« Aux heures chaudes de la journée, après une dure matinée de labeur, [...] En brousse, un air accompagnait sa machette, revigorant celle-ci, dans son duel avec la brousse. Nomo édifiait une bananeraie géante, comme un défi lancé à tous ceux de son âge [...] Nomo chantait sa machette et celle-ci mangeait la brousse

²¹⁷ Cité par Georges Ngal (1994 : 9)

avec rage. [...] Il travaillait autant, débroussaillant, aménageant, bricolant pourvu qu'il fût occupé »²¹⁸.

On a un double mytheme : celui du conquérant, épée (ici machette) à la main, repoussant l'ennemi pour remettre de l'ordre et réaliser des actions de l'ordre du *fascinans*, celui du poète romantique à l'âme innocente et pure. Si l'on entend le mythe dans le sens de Jean-Jacques Wunenburger (2005 : 70) comme « un récit portant sur des actions et des personnages, dont la remémoration, plus ou moins ritualisée, a valeur d'exemplarité, parce que le récit est porteur de vérité et de valeur pour ceux qui en sont les médiateurs », l'histoire de Nomo est celle d'un mythe en perte de valeur dans la mémoire collective du fait du modernisme, celui du travailleur paysan nourricier²¹⁹. Cette incarnation du mythe par un villageois ayant été en échec scolaire est une appropriation du mémoire collective sous le prisme d'une idéologie : ce qu'André Siganos (2005 : 98) appelle mythe engramme narratif, « double dépôt mnésique, collectif et individuel, qui, chez un écrivain, mariera la mémoire collective d'un groupe social, d'une culture (attachée à ce lieu, ce personnage ou cet objet), avec sa propre mémoire ».

Le travail bureaucratique asservit ses acteurs et consacre les antivaleurs de l'espace social à savoir corruption, égocentrisme et insouciance. On a une myriade d'exemples à travers les œuvres : les fonctionnaires des Eaux et Forêts dans *Jean sans nom* qui devaient mettre en œuvre un étang témoin pour la vulgarisation de la pisciculture, « cependant, il aurait fallu compter sur d'autres spécialistes que des fonctionnaires camerounais. Les agents des Eaux et Forêts mangèrent le poisson et il n'y eut plus rien à enseigner aux paysans »²²⁰. Nous avons déjà parlé des infirmiers devant soigner Garba qui le menacent plutôt : « on va voir qui va te soigner. C'est toi qui es malade, et puis si tu es si grand que ça, va te soigner dans une clinique privée et cesse de déranger les gens »²²¹. Nous pourrions également parler du mépris du ngomna, chargé de la délivrance des cartes d'identité ou de l'arrogance de Nko Melonga, ancien fonctionnaire. Tous ces fonctionnaires, parce qu'occupant les fonctions naguère dévolues aux colons, reprennent les modes d'oppression et de ceux-ci, au

²¹⁸ Abéga, LB, pp.21-22

²¹⁹ La chute de ce mythe est visible dans *Mots d'enfants*, avec Etoundi, l'antihéros absolu. Son retour aux champs et au travail en général rehausse la valeur du concept.

²²⁰ Abéga, LFBW, p.96

²²¹ Abéga, LB, p.133

détriment d'une classe dont le fil du texte révèle l'importance. Le travail de bureau est donc valorisé par les représentations sociales et déprécié par le regard du narrateur.

Une fois de plus, le profil idéologique de l'écrivain apparaît quant au sens de la hiérarchie entre les deux catégories sociales : c'est au privilégié de redescendre au niveau des plus démunis, comme le fait Serge, Ahanda ou Ambombo et non l'inverse. Lorsque le privilégié n'a pas connu de transformation et qu'il garde une certaine condescendance vis-à-vis du « bimane », le récit s'achève systématiquement par sa désillusion (les infirmiers, le ngomna). Ces récits ouverts (*Le fardeau, Au ministère du soya*) insistent moins sur la transformation du personnage que sur l'inversion des rôles de pouvoir. Par contre, il est intéressant que lorsque le villageois rejette le modernisme et ceux qui en sont les véhicules, le récit n'aboutit pas à un drame, plutôt à une ruse d'apaisement (*Un étranger de passage*). Cette idéologie n'est pas sans rappeler le pragmatisme communautaire, idéologie de Rémy Gilbert Medou Mvomo²²², que David Ndachi Tagne (1986 : 208) résume : « Par un itinéraire en boucle-aller et retour du village à la ville et de la ville au village – l'œuvre de Medou Mvomo introduit une idéologie du développement qui a pour but la suppression de la misère, le bonheur collectif par le travail organisé et acharné ».

Il faut en outre remarquer que le travail manuel se fait systématiquement dans un environnement hostile : les moustiques, les mouches, les moucheron et les taons de *Dans la forêt* : « il fallait nourrir la brousse. Et votre sang était un impôt payé pour que la brousse vous nourrisse »²²³. Dans *Le savon*, les insultes et moqueries de sa famille, les chiens, les bestioles et les bandits constituent la montagne à franchir pour la liberté et l'épanouissement personnel. La « souillure » des graisses et pâtes sont de nature à éloigner Serge, tout en blanc, de la vendeuse de beignets. La rupture dans la perception des valeurs sociales et in fine dans celle du travail, on peut l'attribuer à un jeu de regards différents, à la multiplicité des points de vue dans l'œuvre **Les Bimanes** : d'un côté le point de vue (généralement négatif) de personnages internes au texte, de l'autre le regard moralisateur du narrateur. Ainsi, Dany se désole de voir Ambombo travailler dans et avec la boue : « Quelle triste besogne ! Aller habiller de cette grossièreté gluante l'armature de lianes et de

²²² Medou Mvomo qui par ailleurs est de la même aire géographique que Sévérin Abéga, la région pahouine.

²²³ Abéga, LB, p.40

piquets qui se trouvait là-bas sous le heaume de raphia tressé ! »²²⁴. Plus loin dans le récit, l'énonciation du diplôme de la jeune fille doit amener le lecteur à déconstruire l'image que Dany a construite d'elle (celle d'une villageoise abrutiée par des travaux peu nobles), et à reconstruire intuitivement une image de modestie, d'héroïne bâtisseuse. On peut également voir dans ce recueil le peu de considération de Serge pour l'activité de vendeuse de beignets, ce regard se confronte à un autre, celui du chauffeur de taxi : « Parce qu'elle fait les beignets, tu crois qu'elle a quoi moins que les autres ? Tu crois que celles que tu vois d'habitude là la dépassent ? C'est peut-être parce qu'elle ne s'habille pas ou quoi ? Si c'était moi... Vendre les beignets c'est pas un péché, non ? ». Ces regards sur l'autre et sur le caractère peu noble de son travail on le vérifie sur l'attitude de la famille de Mbah, sur celle des infirmiers quand il faut soigner Garba. En fait, on a d'un côté un regard social, et donc des représentations sociales sur ces activités, et de l'autre le système de valeurs de l'auteur, aux antipodes des précédentes valeurs. Pour défendre ces valeurs, l'auteur/narrateur n'hésite pas à souligner le caractère factice de l'importance et de l'orientation axiologique sur ces métiers dits modernes et leurs personnages.

Parce qu'elle est « chronique de sociétés en crise », la nouvelle d'Abéga intègre dans la vaste thématique de la misère que Midiohouan et Dossou (1999 : 100) soulignent : « Ce qui préoccupent les nouvellistes [africains] par-dessus tout, c'est la vie des petites gens, des chômeurs, des gagne-petit, des laissés-pour-compte, des *ventres creux* de la ville et du village ». Comment vivre de son travail sans se dévoyer ? L'un des modes de dévoiement de l'Africain réside dans le phénomène d'alcoolisme.

4.1.2. Une vision sceptique de la société de l'alcool

On peut remarquer dans les nouvelles de Sévérin Cécile Abéga, l'omniprésence de l'alcool. Or, Hélène Barrière et Nathalie Peyrebonne (2004 : 6-7) attestent de ce que l'alcool module la relation d'un individu et une collectivité, un groupe avec d'autres groupes. Décliné sous toutes les formes (bières, vin de palme, whisky, rhum, gin, vin), il a d'abord une fonction rituelle et symbolique : l'alcool sert à la reliance sociale. Ainsi, lorsque le ngomna veut montrer son intérêt pour la jeune Ana, il présente une variété de boissons. L'acceptation de cette boisson, et surtout sa consommation vaut accord tacite de la prétention du courtisan.

²²⁴ Abéga, LB, p.47

Cela explique que Tchakarias refuse de consommer et de distribuer la moindre goutte d'alcool du ngomna, même s'il accepte de la recevoir. Cette valeur rituelle de l'alcool, on la retrouve également dans *Le candidat*, lorsqu'un jeune homme se montre suffisamment impertinent pour présenter sa candidature à une élection supposée démocratique : il est sommé par ses parents de partager son verre avec Mboufek en signe de paix et d'excuses publiques. Ces excuses publiques seront célébrées avec une chèvre, et «qui dit chèvre dit régime de bananes plantain et vingt litres de vin rouge. Je te laisse décider, dit le père, de la quantité de bouteilles de bières et de sève de palmier que tu donneras à ceux qui n'aiment pas le vin rouge »²²⁵. L'offrande de boissons alcoolisées signifie, dans l'espace des nouvelles d'Abéga, une marque de confiance et de paix, ce qui justifie qu'avec le football et la musique, la bière soit le facteur de rassemblement et de convivialité des ethnies en tension dans *Deux hommes dans une voiture*. L'absence de vin en situation de contacts humains (réunion ou conversation) par contre peut être assimilée à l'insolence, voire à la malveillance : «Comment peux-tu réunir tant de gens et les laisser assoiffés ? Tu cherches déjà à nous tuer. Amène la boisson que tu nous as gardée, sinon, moi je m'en vais »²²⁶, dira-t-on à Ahanda, qui cherche plutôt à éradiquer l'alcoolisme au village. Ne pas respecter les rites et traditions, c'est agir inconsidérément, et donc se reconnaître un pouvoir occulte pouvant permettre cette prétention. S'affranchir des règles sociales est un acte dangereux assimilé à la sorcellerie²²⁷.

Cette fonction phatique de l'alcool, on la remarque aussi dans *Le rang*, la nouvelle de Mauriac. La magnanimité d'Hector pour Auguste se manifeste par l'offre d'une tranche de rosbif et d'une demi-bouteille de médoc. Le vin est une clé dans l'évocation de la vie intérieure ; il s'utilise comme adjuvant pour rompre les frontières d'orgueil, ce qui renvoie à un lieu commun, *in vino veritas* : « Auguste, repu et un peu ivre, ne dissimulait plus une rancune recuite contre sa mère défunte »²²⁸.

Des civilités ou actes ritualisés que devait être l'offre d'alcool ou sa consommation en groupe, il a plutôt pris une place essentielle dans le mode de vie de la société du texte

²²⁵ Abéga, LFBW, p.85

²²⁶ Abéga, LB, p.99

²²⁷ Pour les définitions du concept, confère les travaux du collectif dirigé par Éric de Rosny (2006) *Justice et sorcellerie au Cameroun*, Karthala-Presses de l'Ucac, Paris-Yaoundé. Séverin Cécile Abéga y a d'ailleurs cosigné un article avec Claude Abé intitulé « Approches anthropologiques de la sorcellerie ».

²²⁸ Mauriac, PL, p. 250

d'Abéga. Le narrateur de *Mots d'enfants* l'illustre dans cette hiérarchie absurde, marque d'un renversement des valeurs : « La bouche était devenue l'organe le plus important du corps »²²⁹. À partir de là, l'on se met au service de cette bouche, d'où cette définition des vendeurs de bières par un narrateur : « ceux qui sucent les économies de nos villageois, car chez nous, tous ceux qui économisent, le font pour acheter la boisson »²³⁰, et cette sentence : « Nos ancêtres défendaient leur honneur à la pointe de leur sagaie, leurs descendants le font avec divers liquides capiteux ». On peut mieux comprendre pourquoi offrir le vin devient le moyen avec lequel on dupe ses clients et congénères (les arnaques de Mboufek commencent par une proposition de boissons alcoolisées à ses « frères »). Cette dévotion à l'alcool a donc plusieurs risques dont l'absence d'ambition, ainsi qu'est présentée cette définition toute en métaphore et métonymie du vin : « ce redoutable pompier qui éteint la flamme de toutes les ambitions et noie les cerveaux les plus ardents, les plus inventifs. Il n'y a pas de bonne idée, aussi tenace fût-elle qui ait résisté à des cuites répétées. Il brise aussi les meilleurs bras et casse les dos. C'est un extincteur, un acide »²³¹. Le début de cet anéantissement est la passivité, le laisser-aller, d'où l'image de décrépitude des regards successifs sur l'architecture et le paysage villageois. Il appert un engagement idéologique et conséquemment politique chez Abéga : « En effet, dévoiler les tares, les injustices et les cruautés d'une telle société revient à dénoncer le système politique qui en est la source » (Midiohouan et Dossou, *ibid.* : 64). Abéga ne fait dès lors pas une dénonciation stérile de ces phénomènes, avatars des contacts culturels de son univers avec le monde occidental.

La satire sociale devient une satire politique. Ainsi, l'autre risque souligné de la propagation de l'alcoolisme est l'institutionnalisation de la corruption, dont l'alcool est un instrument : « Comment oses-tu me donner une bouteille de vin de palme alors que ton adversaire distribue des bouteilles de whisky ? Je suis sûr que tu perdras les élections »²³². Autrement dit, pour Ndzomo qui incarne la figure villageoise, les candidats aux élections seront départagés à la qualité des boissons offertes aux électeurs. On est en conséquence dans une "démocratie alcoolisée", et les électeurs qui ne participent pas à ce que l'on considèrera ailleurs comme un complot contre l'éthique démocratique, contre l'hygiène et la salubrité,

²²⁹ Abéga, LB, p.113

²³⁰ Abéga, LB, p.115

²³¹ Abéga, LB, p.97

²³² Abéga, LFBW, p.24

faussent le jeu de cette « démocratie ». On voit bien que, par ironie, l'auteur fait triompher les valeurs universelles et non celles du vin : c'est pour cela que les femmes, parce qu'elles ne boiraient pas de whisky, sont les moteurs de la négation de cette échelle de valeurs qui place l'argent et son corollaire l'alcool au dessus de tout. C'est également pour cela que le maître d'école, garant de la norme éthique universelle l'emporte aux élections. Cette victoire dénote de l'idéologie du narrateur-auteur quant à la valeur de l'alcool, c'est-à-dire la manière dont la réalité de ce phénomène est « falsifiée par la représentation imaginaire » (Paul Ricoeur, 1986 : 420) qu'il s'en fait. Il dit d'ailleurs « Si mon père avait perdu, je ne sais pas si j'aurais eu le courage de vous raconter cette histoire ». Les récits d'Abéga sont donc choisis en fonction de ce qu'ils portent des normes et valeurs, une vision du monde que défend l'écrivain. On voit cette idéologie dans l'énoncé : « Sourd au baratin, buvant peu, il dilapidait rarement ses avis et n'agissait que selon sa conscience. Ce genre de personne n'était pas très aimé des politiciens »²³³. On peut mettre ces propos en relation avec ceux du narrateur d'*Un étranger de passage* qui pensait que le vin « éteint la flamme de toutes les ambitions et noie les cerveaux les plus ardents, les plus inventifs »²³⁴. L'image métaphorique soulignant l'acuité du problème.

Cette idéologie peut être contestée, si l'on se réfère à l'article de Geneviève Boucher et Pascal Brisette (2009), qui proposent de voir l'alcool comme un « démythifiant, tourné contre la sacralité de l'inspiration et l'establishment », un moyen de « refus de la bonne conduite ». On peut légitimement se poser la question de savoir si l'être africain, n'utilise pas l'alcool pour exprimer son mal-être, pour refuser les normes d'un mode de vie qu'il n'a pas inspiré, et donc qu'il maîtrise peu. Etoundi serait alors un véritable héros, et son retour au « normalisme » serait une défaite de l'option d'une marginalité à la morale, alors que la posture moraliste ou normativiste permanente dans le recueil fait d'Etoundi un antihéros dans la voie de sa rédemption. Il y aurait, dans la nouvelle *Mots d'enfants*, un ordre social proposé par l'idée de la famille et un ordre artistique, proposé par l'alcoolisme. Il est perceptible que l'auteur voudrait situer ce personnage au rang des génies maudits : même s'il a un génie dans l'art (de la production) du vin et de la narration, devenant par là-même l'artiste majeur du village, la destruction brusque du personnage en fait un artiste à la Rimbaud. Il est à noter, puisqu'on parle d'une opposition de l'ordre artistique à l'ordre social

²³³ Abéga, LFBW, p.27

²³⁴ Abéga, LB, p.97

que l'on peut identifier le même phénomène, peut-être pas par l'intermédiaire de l'alcool mais par la question de l'amour, dans *Un homme de Lettres* de François Mauriac.

En somme, l'alcool présente la société dans laquelle on le consomme : chez Abéga, on constate une mutation de ses fonctions. Du facteur d'harmonie sociale, il tend à devenir un lieu de cristallisation des crises qui traversent les sociétés de l'œuvre. L'un des conflits qu'il tend à refléter est celui lié aux types d'alcool, et particulièrement entre alcool moderne et alcool traditionnel. Le système connotatif associé aux types d'alcool montre un enjeu plus grand, celui de l'opposition de la tradition à la modernité.

4.1.3. Entre tradition et modernité

L'opposition des valeurs dans les nouvelles d'Abéga réside dans la confrontation des valeurs ancestrales et les valeurs occidentalisées. Il situe sa satire dans le champ de la difficile rencontre des cultures africaine et européenne, champ où exercent des écrivains devanciers comme Francis Bebey dans *Embarras et Cie*. Midiohouan et Dossou (ibid. : 109) désignent ce type de nouvelle « nouvelle culturaliste », car elles « accordent [un intérêt particulier] à la description des valeurs du monde traditionnel africain ou à la problématique culturelle telle qu'elle se manifeste à travers les rapports entre la tradition et la modernité ». Comment préciser les termes tradition et modernité dans les valeurs ? En principe et dans le sens commun, la tradition est liée à un héritage historique propre, on parle de société, de médecine traditionnelles, et on les oppose à la société et à la médecine modernes, la modernité relevant de son époque.

Dans le contexte africain, lorsqu'on parle de société traditionnelle, généralement, on réfère à une société immanente d'avant les contacts culturels avec les Occidentaux et les valeurs de la société moderne sont celles que porte le contact avec la civilisation occidentale. Quand on se réfère à la communication de Georges Ngango (1976) intitulée « *L'Afrique entre la tradition et la modernité* », les valeurs de l'Afrique traditionnelle étaient l'esprit communautaire, la solidarité familiale et tribale, un sens aigu d'hospitalité et un sens religieux (concrétisé par tout un système d'interdits et de rites), le travail (avec une organisation spécifique : « on ne travaille pas pour le compte de quelqu'un mais avec les autres membres du groupe auquel on appartient, pour la satisfaction des besoins de

tous »²³⁵). Catherine Coquery-Vidrovitch (1985 : 143-261) évoque pratiquement les mêmes valeurs, auxquelles elle ajoute néanmoins le sens de l'honneur. De ces valeurs, il infère par exemple que l'économie traditionnelle reposait sur la réciprocité, et aussi que la durée et le rythme de travail étaient commandés par les conditions climatiques, et donc que les besoins économiques ressentis par ces sociétés traditionnelles étaient essentiellement des besoins de subsistance.

La caricature catégorique de l'opposition entre les valeurs modernes et traditionnelles, quant au sens rituel se trouve dans *Le bon ministre*. Les atours de la principauté africaine siéent mal avec la grandeur de la république : la conformité au modernisme républicain du monarque est un viol permanent des lois de la tradition, d'où l'interpellation du prince-ministre par ses sujets traditionnels courroucés : « Et qu'irions nous raconter aux nôtres ? »²³⁶ ou encore, à propos des autres communautés de la république, « Nous ne sommes pas leurs vassaux ! Les vipères tuées chez nous ne sont pas mangées par leurs dignitaires. Pourquoi devons-nous abandonner nos lois pour les leurs ? »²³⁷. Ces rites communautaires apparaissent pourtant étrangers à la république moderne, surtout lorsqu'ils sont présentés sur le mode de l'ironie.

On est là dans une représentation d'un ailleurs fantasmagorique, et dans le contact de l'ici et de l'ailleurs. La société traditionnelle et ses valeurs peuvent être interprétées à travers l'imagologie, entendue par Jean-Marc Moura (1993) à la fois comme « l'image de l'étranger, l'image provenant d'une nation ou d'une culture, l'image créée par la sensibilité particulière d'un auteur ». En insistant sur l'aspect insolite de cette société, Abéga montre d'elle une image rétrograde, aux valeurs mutilantes, et dont la logique dans l'espace urbain est la désintégration. Cela transparait de l'isolement du prince, incompris de ses pairs et de ses notables. Cette image de l'ailleurs ou des ailleurs insolites dans la même république, on l'a avec Garba, musulman, du Nord, éleveur de bœufs et vendeur de soya, il ne sait pas parler français. L'auteur ressasse un certain nombre clichés et de stéréotypes sur le nord du Cameroun, qu'il connaît probablement mal. Types et stéréotypes favorisent des raccourcis de compréhension, mais même si l'Islam est la religion de la majorité dans la partie septentrionale, on peut douter d'y avoir une société absolument musulmane. Cette région

²³⁵ Ngango cite ici G. Balandier et P. Mercier

²³⁶ Abéga, LFBW, p.7

²³⁷ Abéga, LFBW, p.7

n'est pas faite que de vendeurs de soya ou d'éleveurs de bovins au service de quelques citadins du Sud à la recherche de plaisirs gustatifs. Ces sociétés de l'ailleurs, ancrées dans des traditions que l'on connaît peu, des modes de vie qui ne sont pas ceux de la forêt, ont une image d'étrangeté (et d'infériorité) par rapport à cet ici qui les voit, la société urbaine de la région forestière.

Il peut être curieux de voir que Sévérin Abéga, dont l'idéologie est la défense des valeurs africaines écrasées par le modernisme, s'empresse de railler l'authenticité de valeurs traditionnelles au profit du modernisme conventionnel. Implicitement, il y aurait donc une sélection des valeurs traditionnelles à défendre et à prohiber : l'attachement aux aspects rituels, ethno-religieux de l'ailleurs est regardé avec suspicion par l'écrivain.

La valeur de solidarité par contre est célébrée puisque tangible chez Ambombo, qui pétrit, avec les hommes, la latérite pour la construction d'une maison. Selon Ngango (ibid.), la production, la distribution et la consommation en Afrique étaient régis par une éthique sociale, la solidarité. Une maison n'est pas construite par son propriétaire, mais par la communauté. La conscience communautaire, qui tend à disparaître même au village, Ahanda a pu la réveiller chez ses congénères par un artifice : provoquer l'orgueil identitaire par l'indexation d'un ennemi commun ou, dans ce cadre, l'évocation du mépris de l'autre (*l'étranger de passage*). L'identité de soi se définit par opposition à l'altérité.

Mais l'esprit communautaire peut être utilisé pour servir des fins égoïstes aujourd'hui. Il est l'argument utilisé par Mboufek pour s'offusquer de la concurrence d'un fils. Une parenté lointaine, Watia, lui sert alors de référence pour manipuler ses congénères sur le mytheme de la solidarité de sang. Il faut en outre tenir compte de ce que les liens dans la communauté étaient si intimes que l'on les plaçait au-dessus de la confiance ou des états d'âme. Le mercantilisme est d'apparition récente, introduit ou manifesté par les élections (la compétition sociale) et par le commerce. David Ndachi Tagne (1986 : 157) a la même analyse, lorsqu'il affirme à propos de la norme sociale camerounaise et africaine que « les différentes transgressions enregistrées sont consécutives à l'intrusion de la civilisation occidentale dans la collectivité ». L'éthique de l'argent ou de la fortune individuelle s'instille donc dans la société, même dans celle des villages qui l'on pensait relativement peu touchée par ce travestissement socioculturel général. Mais des réminiscences des valeurs

traditionnelles demeurent chez quelques personnages : malgré les présents et la fortune du ngomna, le sens de l'honneur et l'ardeur au travail continuent d'être des valeurs ascendantes dans la sensibilité de Tchakarias. L'écrivain camerounais fait, de nouvelles en nouvelles du recueil *LFBW*, plutôt l'éloge de la pauvreté et, paradoxalement, de la prodigalité de son père : l'exemplarité d'un chef, selon les valeurs traditionnelles est dans la solidarité et le sens de l'honneur. Ces valeurs dominent encore les bouteilles de whisky et l'argent.

Cela veut dire qu'en fonction des personnages, on a deux types d'Afriques : une Afrique moderne, et très souvent urbaine dans laquelle l'esprit de compétition prend le pas sur l'esprit de communauté, et une Afrique traditionnelle, celle des valeurs traditionnelles pérennes, qui se fait utiliser et endormir (au moyen de la nourriture et la boisson) par la première. Dans *Le vote*, le chef du village, en accointance avec le pouvoir politique, donne à manger et à boire aux villageois, qui *de facto* lui remettent leurs cartes d'identité pour qu'il vote à leur place. Ce n'est pas véritablement de l'ignorance des villageois, le « mange ta part » et tais-toi lancé au narrateur inquiet de ces modalités montre la conscience de tous d'un hiatus procédural, mais aussi la prégnance des liens sociaux. Le lien de sang, la norme endogène prévalent sur la norme exogène, sur la transparence des élections.

L'exaltation et la prééminence de la valeur ethnique à côté d'une valeur nationale sensée lui être supérieure, et au-delà impérative, amènent à interroger l'esprit communautaire africain contemporain. Les nouvelles présentent le changement problématique de l'ordre des valeurs, du passage de la nation ethnique à la nation-État, car la solidarité a fait place à d'autres modus vivendi. Ainsi, l'éthique sociale déclarée réside dans l'équilibre ethnique : dans *Le bon ministre*, le prince est le seul diplômé de sa région, d'où sa promotion comme ministre. L'équilibre ethnique est une transposition à l'échelle nationale des principes de la communauté traditionnelle, à savoir la répartition des ressources et du travail à tous les membres, afin de faciliter l'intégration de tous les individus de la société. Dans la nouvelle nation, les destins ne peuvent pas être individuels, ils sont essentiellement collectifs. Toutefois, il n'est plus possible d'avoir l'harmonie des structures et valeurs sociales traditionnelles, parce que l'urbanisation massive et ses résultantes, le repli sur soi, le mercantilisme entre autres formes d'extraversion des modes de vie, ne le permettent plus. Trois tendances aporétiques se forment dans l'Afrique contemporaine : ceux pour qui la

réalité et l'authenticité africaines passent par le retour aux sociétés traditionnelles, ceux pour qui il faut s'arrimer à la modernité et mettre de côté toute forme de folklore et d'archaïsme passés de mode. On a enfin une troisième tendance qui préconise de vivre sa dualité de manière harmonieuse : l'Africain ne peut apporter quelque chose au monde s'il ne tire de son histoire une particularité, une différence.

L'occidentalisation à outrance est raillée par l'auteur dans *Les professeurs de littérature*. Le professeur Mungo, dans son imaginaire voit tous les écrivains de talent sur la place parisienne et non au Cameroun. Or, Guillaume Oyono Mbia brille par sa modestie au sein de l'université de Yaoundé, à quelques pas de l'un de ses critiques, qui ne le connaît pas. Ce récit montre le peu d'estime que les intellectuels camerounais portent à ce qui est local et à leur portée. Tout ce qui a de la valeur vient forcément de l'étranger, ce qui vient de l'étranger a forcément de la valeur, ces topoï argumentatifs sont transgressés par Oyono Mbia. Cette occidentalisation de l'Afrique constitue la trame de la satire sociale de la nouvelle *Dans la forêt*. Dany préfère des noms comme Tim ou Bill, il pense que sa place fonctionnelle au village lui sera attribuée par la valeur de son diplôme, et il préfère les métiers modernes bureaucratiques à la salissure et à la rudesse du travail villageois. Bref, il pense sa présence au village, lui le porteur de la civilisation occidentale comme salvatrice : « Et juché sur sa cravate, le prodige entra au village »²³⁸. L'intertexte biblique, par une allusion ironique à l'entrée de Jésus Christ à Jérusalem, voudrait concrétiser l'amplitude de la prétention du jeune homme et sa perception de la relation du monde traditionnel villageois au monde moderne urbain. L'urbain « hautement » scolarisé doit éblouir et assujettir les cavernicoles villageois.

Nous avons déjà vu qu'il raille également les pratiques traditionnelles qu'il trouve obscurantistes. Le village ou l'ailleurs ne sont pas les seuls vecteurs de cet obscurantisme. On peut présenter, par bien des aspects des apparences de modernité mais être accroché à cet aspect mytho-religieux que condamne Abéga : le président de la république refuse de saluer un albinos et l'exile pratiquement, modifie tout un gouvernement, parce que « les albinos étaient le totem tribal du Président »²³⁹. Il est vrai que l'on a souligné le sens religieux comme étant une valeur forte de l'Afrique traditionnelle, lorsque la vénération va

²³⁸ Abéga, LB, p.39

²³⁹ Abéga, LFBW, p.21

au piétinement de ses sujets et à l'extermination d'une race, son exposition esthétique devient une diatribe contre des pratiques déshumanisantes. Abéga n'est donc pas pour un retour absolu dans la tradition.

Entre modernisme et tradition, Abéga semble plutôt trouver une identité dans la dualité : il a une appréciation positive du bikutsi moderne de Tino et de Catino ; il apprécie Oyono Mbia qui, après un séjour en Europe et fort du succès de ses œuvres littéraires, est revenu enseigner au Cameroun ; on voit sous sa plume la mise en exergue d'Ambombo qui se met au service de son village ou d'Ahanda, agent de développement du village. En somme, l'œuvre de Sévérin Cécile Abéga met en exergue des individus qui investissent leur savoir des méthodes et techniques modernes, leur expérience des milieux scolaires et urbains, au service de la tradition. Il est donc pour un modernisme non conflictuel avec la tradition, un modernisme qui ne l'aliène pas, et pour une tradition « humaniste ». Ces conclusions sont aussi celles de Mauriac, dont l'écriture présente une société entre la tradition (religieuse ou sociale) et le modernisme philosophique. Le mariage traditionnel, la pratique religieuse traditionnelle, les mythes sociaux issus des traditions corrompent l'individu, tout autant qu'un modernisme insensé.

4.1.4 Fracture des valeurs familiales, squelette de la socialité

En admettant l'existence d'une identité culturelle dans la nouvelle commune aux auteurs et au lecteur, on valide qu'au-delà du caractère dramatique et esthétique se profile la représentation d'une réalité partagée. François Mauriac, dans *Un homme de Lettres*²⁴⁰, exprime cette idée à travers le narrateur :

«La littérature est pleine de lépreux qui montent sur les bornes des carrefours et crient : "Regardez le bel ulcère !" et ils ouvrent leurs vêtements. Mais les passants ne s'arrêtent pas : "Qu'espérez-vous nous apprendre ? disent-ils. Cela seul nous intéressait en vous : les ruses dont vous usiez pour vous exprimer dans vos œuvres sans vous découvrir tout à fait. Votre art ne valait que par l'allusion. Maintenant que nous avons vu votre plaie, il ne vous reste plus qu'à vous taire" ».

L'art est un style, une esthétique qui part d'une réalité commune : ce n'est pas de savoir qu'il existe une structure familiale dans l'œuvre, calquée sur les modèles sociaux permanents de la réalité de l'auteur qui importe, le plus important est dans la manière de la représenter, dans la vision de cette réalité.

²⁴⁰ TR, p. 64-65

La valeur grégaire de l'Africain traditionnel, nous l'avons soulignée en affirmant qu'ici, l'individu n'est qu'un élément du groupe. La valeur du groupe est celle de l'individu. La structure de base du groupe est la famille. Dans le système social africain, la famille a, comme élément de tout système, une fonction.

Elle est un moyen d'intégration sociale : les savoirs, le savoir-être, le savoir-devenir et le savoir-faire s'acquièrent dans la famille. L'éducation se fait selon le sexe de l'enfant. Le narrateur de LFBW, parce qu'il est de sexe masculin, suit les hommes qui ont le choix de gérer le destin du village. C'est donc son père et ses oncles qui initient le narrateur aux subtilités de la démocratie villageoise. La mixité de son éducation fait qu'il puisse être souvent naïf des enjeux des batailles au village : « tu parles comme si tu n'étais pas né dans ce village », lui dit son père²⁴¹ ; « tu es un vrai bébé », lui dit Lecon dans une autre nouvelle. Pour montrer au narrateur-personnage que c'est à lui, « l'élite » (intellectuelle), d'adapter son savoir de la démocratie, son oncle utilise l'art de la parémie : « Oublie cette histoire de candidatures multiples, les antilopes ne perdent pas les tâches de leur pelage en barbotant dans un fleuve »²⁴². Ce qui signifie clairement que les règles de la démocratie occidentale ne peuvent pas prévaloir sur une occasion, surtout pas dans une communauté dont les membres gèrent autrement l'organisation sociale. L'évolution vers le modèle social occidental, qui met en valeur l'individualisme, en milieu rural est difficile. On en a la preuve, ce n'est pas un individu que l'on va élire, mais on va plutôt manifester sa solidarité à la famille :

« En fait, c'était une élection présidentielle, et aucun candidat n'était ni de mon village, ni même de ma province. Je parie d'ailleurs tout ce que vous voulez qu'aucun n'avait jamais entendu parler des Endanga Esa Kunu, mon clan. Cependant, la sœur de mon père avait épousé le chef supérieur, et de cette union étaient nés nombre d'enfants dont l'actuel titulaire du trône, par ailleurs député du parti au pouvoir »²⁴³.

Une élection n'est rien d'autre qu'un moment de retrouvailles de la famille, au même titre que tous les autres événements traditionnels (deuils, mariages, maladie, fêtes...), car on se mobilise pour la cause d'un membre du groupe. On va aux élections par solidarité familiale, et le devoir incombe aux aînés de l'apprendre aux plus jeunes, et surtout à ceux qui n'ont pas une éducation traditionnelle « pure ».

²⁴¹ Abéga, LFBW, p.25

²⁴² Abéga, LFBW, p.64

²⁴³ Abéga, LFBW, pp. 115-116

Lorsqu'Ahanda semble se résigner face à l'hostilité de ses congénères, c'est aussi l'un de ses oncles qui vient à son secours, par une anecdote, celle du chef Nama. Les vieux dans cette Afrique sont des lieux de la sagesse et de la mémoire collective. En outre, la conception de la famille est assez large, tout le monde est frère ou parent. Les oncles participent pour beaucoup à l'éducation des enfants et la société est basée sur l'égalité de tous : la nouvelle *Dans la forêt* rappelle qu'il est interdit de s'approprier un père (en disant par exemple « mon papa »), de même il est interdit de « diviser » une sœur ou un frère en parlant de demi-sœur et de demi-frère. On cultive ainsi l'idée de l'égalité de tous dans la société. Cette sacralisation de la famille, en principe, fonde un certain nombre de règles et de sentences. Par exemple, malheur à celui qui sépare la famille : « Vous me voyez rentrant chez les Mboula Mba Tchoua et leur racontant que je suis venu moi-même consacrer la séparation, la scission entre enfants de Watia ? Que j'ai fendu le sein de Watia en deux ? Les Blancs ont gâté ce pays. On t'aurait exilé chez les Bassa cette nuit même »²⁴⁴. La densité des hyperboles expliquant, caractérisant ou condamnant l'acte de compétition pour une élection qui se veut pourtant pluraliste, atteste, une fois de plus, la transcendance du lien de sang sur tout, de la transcendance du groupe sur l'individu : « Tu n'as pas pitié de ton père ?, dit sa mère à l'idéaliste qui a décidé de défier le candidat désigné. Regarde combien tu lui fais honte. Ton père n'ose même plus paraître devant ses frères, devant les fils de Watia, à cause d'un traître comme toi. On te dis [sic], prends un couteau et égorge ton frère, et tu prends le couteau pour l'égorger »²⁴⁵. L'échelle de valeur de la famille peut être expliquée par l'importance du cultuel dans les pratiques ordinaires de ces populations. Sans entrer dans les abysses d'une théorie anthropologique, les croyances animistes, et donc en la protection des ancêtres conduisent à cette sacralisation du lien de sang. Le pouvoir néfaste des forces occultes ne peut être combattu que par l'esprit protecteur de ses ancêtres bienveillants. Et les ancêtres sont jaloux de la cohésion de leur descendance.

La production des ressources familiale est collective, c'est pour cela que Dany n'a d'autre moyen que d'aller aux champs, même s'il avait préparé un argumentaire béton pour ne pas s'associer aux travaux champêtres. Autant la production des ressources est collective, autant leur distribution l'est, et les échanges étaient fondés sur le principe de la réciprocité, raison pour laquelle Etoundi pouvait vivre sans jamais faire bouillir la marmite. Mais l'idée de

²⁴⁴ Abéga, LFBW, p.75

²⁴⁵ Abéga, LFBW, p.79

famille commence à se restreindre, vu qu'Etoundi doit refaire tout seul sa maison, qu'il doit tout seul entretenir sa cacaoyère pour assurer la fierté et l'éducation de ses enfants... c'est de moins en moins à la communauté d'assurer le bien-être de ses membres, chacun doit trouver les ressources pour cela. Or, le mode de vie traditionnel des villageois ne leur permettra pas d'affronter les besoins de la vie moderne : le père du narrateur de Jean sans nom doit sacrifier la scolarité de ses filles (destinées au mariage) à celle des garçons, vu la modicité de ses moyens.

La famille, c'est aussi une image : l'image du métier de Mbah déshonore sa personne et donc la famille, celle-ci se mobilise pour trouver une solution au problème. Seulement la réponse collective ne peut prévaloir sur l'aspiration à la liberté. Le groupe, en ville n'a plus sa fonction de détermination des destins individuels. L'éducation salvatrice ici, c'est un savoir-devenir, une ambition qui l'oriente, et l'école peut la compléter.

L'ordre familial a aussi ses lois et ses sanctions, des lois non dites mais contraignantes et coercitives. Nko Melounga est présenté comme l'anti-modèle de cet ordre : un homme qui bat sa femme sans jamais rien lui donner, qui ne s'occupe pas du devenir de ses enfants ne saurait diriger un village. La valeur et le prestige sont d'abord octroyés par sa femme et ses enfants, avant de les faire bénéficier au groupe. Cette nouvelle manifeste aussi la primauté de l'honneur familial sur la parole donnée, la primauté des valeurs du groupe sur les arrangements individuels. Les lois de l'ordre familial sont aussi dans le respect des rôles sociaux. Dans les sociétés forestières, la cuisine est sacrée pour la femme, et un homme ne saurait s'y introduire, qui plus est pour ouvrir les marmites. Cela est un *casus belli* pour la femme, ainsi humiliée aux yeux de tous. Puisque la société est phallocrate, la sanction est le retour de la femme dans sa famille. Abéga représente cette situation avec Etoundi de *Mots d'enfant*.

La constance des représentations dans les discours de Séverin Cécile Abéga et de François Mauriac sur la famille en fait une idéologie. En effet, dès lors qu'il est admis avec Eliseo Veron (1987) que l'idéologie représente « le système de rapport d'un discours à ses conditions de production, lorsque celles-ci mettent en jeu les mécanismes de base du fonctionnement d'une société ». Cette idéologie, se fonde sur la réalité et s'expose devant elle pour contribuer à l'orientation de destins individuels et collectifs. La crise que traverse la

société de l'auteur, crise née du contact entre un monde traditionnel et une civilisation occidentale, a atteint la famille, l'un des maillons essentiels de la structure sociale, celle qui lui donne même sens. Chez Abéga, la mise en situation est essentielle : les valeurs traditionnelles ou modernes de la famille n'ont point de sens dans l'absolu, elles deviennent pertinentes dès lors qu'elles servent l'individu.

4.2. L'éthique textuelle de l'école

La structure qu'est l'école a déterminé la vie des deux auteurs, elle devient par conséquent essentielle dans le langage de l'œuvre. Comme la structure familiale, le rôle de l'école est de socialiser l'enfant, de lui donner les moyens d'appréhender son avenir. Elle a donc un rôle d'éducation et d'apprentissage indéniable. En Afrique, on parle de « l'école occidentale » (Iheanacho A. Akakuru), montrant par là-même l'existence d'une autre école, avec laquelle elle aura un ensemble de rapports complexes, illustrés par Séverin Cécile Abéga. Il faut d'emblée dire que lorsqu'on parle d'école occidentale et d'école traditionnelle, le regard d'Abéga ne peut être neutre : son père est instituteur, mais il a également les attributs de chef de village et donc de garant des traditions. L'école dans l'Europe des œuvres de François Mauriac est à dominante catholique, et comme toutes les structures sociales de ses nouvelles, l'école refuse l'innocence absolue et le savoir absolu. Comment se présente le processus de scolarisation ou de déscolarisation chez nos auteurs ? L'école permet-elle une échappée de l'impasse et de la fatalité ?

4.2.1. École et brassage

L'école est impersonnelle et doit en principe assurer une égalité de chance à tous. À l'image du lycée de Nkongsamba, du collège de *Le démon de la connaissance* ou de l'école à Bordeaux de *Conte de Noël*, elle est un espace de rencontres. En effet, dans le recueil d'« inspiration intimiste » (Ndachi Tagne, *ibid.* : 112) qu'est LFBW, le contact des camarades est une source d'enrichissement intellectuel : le ressortissant de la forêt équatoriale, découvre, à travers l'amitié de Jean sans nom, la réalité des luttes armées de libération, appelées maquis. Il est marqué par le récit d'atrocités telles des têtes coupées exposées dans les villages, des villages incendiés, des injustices de toutes sortes... Ce qui intéresse prioritairement le narrateur, c'est le traumatisme permanent de Jean, d'avoir vécu tant de massacres, surtout celui des siens. Cette expérience tragique en fait un élément distinctif du

groupe et le rapproche plutôt du narrateur. L'école est pour les deux un refuge : le narrateur est coincé à l'école par la pauvreté et l'éloignement de son village, Jean lui est coincé là par la terreur. L'école rassemble donc des histoires de vie totalement différentes, au point de donner à ses membres une certaine identité : « Je crois que les idées de luxe, de classes sociales et toutes ces sortes de choses nous étaient presque étrangères. Nous étions camarades et veillions surtout à nous démarquer des non lycéens »²⁴⁶. Cette identité recherchée dans la multiplicité des réalités individuelles implique que l'on ne sorte jamais naïf de l'école et de son expérience de l'autre.

Alors que le personnage d'Abéga s'enrichit de l'expérience du contact de ses camarades, Mauriac, par Jean de Blaye, exprime la dureté de cette expérience. La construction de son savoir à travers l'autre à l'école, qui devait participer à l'identité sociale, refuse une certaine posture morale : Jean croit absolument à sa mère, ce qui en fait la risée du groupe. Le contact de ses camarades d'école est donc appauvrissement moral. L'expérience de la rencontre des autres, c'est chez Maryan et Lange le sentiment d'une différence non pas sociale mais intellectuelle : la liberté de conscience, la réflexion sortent des sentiers battus de la discipline et du conformisme. L'école est un canal vers le savoir et non le lieu du savoir, les deux jeunes ne partagent pas cette opinion avec leurs camarades, ils évitent par conséquent leur contact. Il n'y a pas réellement identité ou recherche d'identité entre ces personnages et leurs camarades. Il est d'ailleurs remarquable que dans ces deux derniers cas, les élèves aient voulu perpétuer, après l'école, l'expérience d'une profondeur de soi dans des ordres où la discipline et le dogmatisme sont strictement demandés, l'un en ralliant le grand séminaire et l'autre en ralliant l'armée.

Alors, la structure qu'est l'école a deux facteurs principaux d'exclusion. Son fondement voudrait qu'un enseignant mette en concurrence tout un groupe d'élèves pour les hiérarchiser en fonction de leur compétence, de leur adaptation. Il en découle un premier facteur d'exclusion : l'école est intellectuellement élitiste. Accéder, comme Dany au baccalauréat est un luxe, faire des études de médecine comme Serge est un privilège, et il est légitime qu'ils en soient fiers. L'errance scolaire des « écoliers professionnels » justifie l'orgueil de ceux qui réussissent : la rareté des diplômés leur donne un certain pouvoir, le pouvoir intellectuel. L'arrogance du docteur Schwartz peut s'expliquer par le prestige de ses

²⁴⁶ Abéga, LFBW, p.108

études et de sa profession, qui l'opposent à l'univers en déclin de la noblesse. Mais il faut observer que l'école ne garantit pas la réussite sociale. Catherine Schwartz a une licence en Lettres, elle demeure toutefois soumise à son mari. Ahanda a beau avoir ses diplômes, il essuie des défaites dans ses discussions face à ses congénères analphabètes : « il n'avait jamais imaginé qu'une vieille analphabète pût le dominer sur les problèmes de la science »²⁴⁷. L'élitisme de l'école isole en conséquence les personnages qui revendiquent une distinction sociale fondée sur ce privilège.

L'argent est le second facteur d'exclusion. Ils sont nombreux dans les œuvres d'Abéga à avoir renoncé à l'école parce qu'ils n'avaient plus les ressources financières pour ce faire. Nomo « avait quitté le collège quand la vie est belle et les bals enivrants »²⁴⁸ ; Mbah a quitté ses tuteurs à quinze ans parce qu'« il n'y avait jamais eu assez d'argent pour l'envoyer à l'école »²⁴⁹ ; la sœur de l'auteur-scripteur de *Jean sans nom* arrête ses études à cause du bas salaire de son père : « Ce misérable chiffre émut tant notre sœur aînée qu'elle arrêta abruptement des études qui ne s'annonçaient pourtant pas trop médiocres pour chercher du travail »²⁵⁰. Le problème d'argent peut être dû à la mauvaise foi du parent : le fils de Nko Melounga, le candidat au poste de chef de village et bénéficiaire d'un gros crédit bancaire, par ailleurs distributeur de bouteilles de whisky, est chassé de l'école parce que son père, « fonctionnaire du gouvernement payé chaque mois par l'État » ne lui a pas acheté un cahier. L'argent a remplacé la réciprocité dans les échanges commerciaux, et a déséquilibré les rapports sociaux en Afrique en distinguant les riches des pauvres selon des critères superficiels. Abéga ne s'attaque pas vraiment à l'argent, mais à la valeur éthique des moyens qui permettent de l'obtenir. Son narrateur-personnage exprime sa fierté d'avoir fait ses études sans argent, avec de la roublardise et de l'opportunisme.

Une connotation positive marque donc l'école, d'où l'investissement des figures tutélaires et aimantes de la mère dans *Conte de Noël*, de Mone dans *Le démon de la connaissance*, des parents dans *Jean sans nom*.

²⁴⁷ Abéga, LB, p.102

²⁴⁸ Abéga, LB, p. 21

²⁴⁹ Abéga, LFBW, p.82

²⁵⁰ Abéga, LFFBW, p.88

4.2.2. Savoir, développement ou prestige ?

Aussi bien dans les contenus de savoirs enseignés que dans les modalités de transmission, l'école occidentale dans la littérature africaine s'oppose, de manière complexe, à la tradition africaine, selon Janusz Krzywicki (2004). Dans le modèle culturel ethnique, tout le groupe assurait l'intégration de l'enfant, par un processus ritualisé dont les parémies constituaient des lois non écrites. Dans ces sociétés gérontocrates, un homme expérimenté (un vieux) devait amener l'enfant au savoir en le confrontant à la réalité : l'illustration en est l'histoire de la chasse du rat de Gambie²⁵¹. Seule la transgression d'un interdit pouvant mettre au ban de la société, le système social au niveau de l'éducation était fonctionnel et intégrateur. Ce système traditionnel a aujourd'hui du mal à récupérer les produits métissés que sont les jeunes, d'où les conflits de générations : l'incompréhension entre Ahanda et son village est principalement celle d'une différence de perspective. Pour convaincre les villageois, point n'est besoin de théories scientifiques, la connaissance de leur univers et de leur mode de raisonnement suffit. François Mauriac quant à lui distingue une éducation affective assurée par les femmes et une éducation à la réalité objective, assurée par l'école.

Du point de vue téléologique, l'école en Afrique s'est voulue un outil de développement au départ : « La lutte pour le progrès, dont l'éducation était un élément essentiel, était présentée par les tenants du colonialisme comme le devoir de tirer les peuples arriérés de leur ignorance et du climat de superstition dans lequel ils vivaient » (Janusz Krzywicki, *ibid.*). Le savoir enseigné devait donc bouleverser la société, mais on se rend compte qu'il bouleverse également le personnage et sa perception nouvelle de l'environnement. Puisque l'univers des savoirs s'est agrandi et complexifié par l'ouverture de l'Afrique au monde européen, fort de ces savoirs nouveaux acquis à l'école, Ahanda se veut figure de proue de ses congénères : « Tu es revenu chez les tiens pour leur montrer le chemin que tes livres t'avaient enseigné »²⁵². Ce savoir pousse à demander un mouvement de la société mais, chez Abéga, triomphe toujours la tradition, les forces du groupe social sont centrifuges. L'assimilation de l'école à un prestige certain chez Abéga se matérialise par un grand nombre de références au Blanc : « Dans ce village, tu aurais été un Blanc »²⁵³. « L'ambition de se montrer l'égal des Européens, qui parfois se ramène à l'imitation aveugle de leur

²⁵¹ Abéga, LFBW, pp.65-68

²⁵² Abéga, LB, p.93

²⁵³ Abéga, LB, p.93

comportement et de leurs coutumes, est souvent dénigrée dans la littérature », dit Krzywicki (ibid.). Cette prétention d'avoir égalé le Blanc par la fréquentation de son école et par l'occupation des postes privilégiés qui lui étaient naguère réservés est ironisée à travers les attitudes de Dani, Serge ou du Ngomna.

L'école est devenue le nouveau défi, la nouvelle référence sociale. Les parents y envoient les enfants pour fuir la misère, car elle était un gage absolu pour l'emploi. Le père du narrateur de *Jean sans nom* consacre tout son salaire à la scolarité de ses enfants, et leur fait prendre conscience de la lourdeur du sacrifice. La réussite scolaire est par conséquent assimilée à des exploits de conquérants: « Son père [on parle de Ahanda] s'était pavané devant tout le village en parlant de ce fils dont les exploits scolaires étaient dus au pedigree, et ne faisait que continuer sur un autre terrain les exploits guerriers et cynégétiques de son ascendance »²⁵⁴.

On a deux types d'élèves, les orgueilleux et les généreux. Dany, Serge (avant sa rencontre avec le chauffeur de taxi) ou Maryan sont des orgueilleux. Ils ont segmenté le monde en deux : les intellectuels et les autres, ceux qui vivent réellement et ceux qui sont écrasés par la vie. Les derniers de la catégorie sont méprisables, ne peuvent pas être fréquentés : « Serge Ekongolo-Ongolo était habitué à voir les gens se pâmer devant lui. Émus par le titre de docteur qu'il endosserait bientôt [...]. Son personnage d'embryon de docteur fascinait le monde autour de lui, et c'est sur cette fascination qu'il avait bâti son image »²⁵⁵. Krzywicki (ibid.) affirme que les romans africains parlent de ce type de personnages « montrés le plus souvent comme insolents, incompetents et profiteurs ».

Les généreux sont Ambombo, Ahanda ou Yves Frontenac, et paradoxalement aussi Maryan au séminaire, vis-à-vis de ses camarades : ils réinvestissent leur savoir pour améliorer les conditions de vie de leurs congénères. Malgré les souffrances physiques et intellectuelles, ils veulent réussir la mission prométhéenne de construire un monde meilleur pour leurs congénères. Ils symbolisent ainsi la réussite de l'espérance des parents de Samba Diallo, héros de *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane que l'on envoie à l'école pour « savoir lier le bois au bois », assimiler la culture européenne tout en restant fidèle aux valeurs et à la culture de son peuple. Ayant apprivoisé les secrets de « ceux qui savent

²⁵⁴ Abéga, LB, p.95

²⁵⁵ Abéga, LB, p.68

vaincre sans avoir raison », le héros va pouvoir résister à la tentation d'altérer sa culture et se mettre plutôt à la servir du mieux possible : c'est une attitude d'autodéfense, utiliser la force et les armes de l'autre pour mieux se protéger de lui.

Maryan, le personnage de Mauriac a l'impression que l'école catholique vise avant tout à assurer l'emprise de l'institution ecclésiastique sur les individus. Cette institution manifeste un certain embarras de permettre l'accès des élèves à la connaissance, tout en les gardant fidèles aux dogmes religieux. Elle affirme favoriser, à travers l'enseignement de la philosophie, une certaine liberté de pensée connexe à l'herméneutique chrétienne, mais elle réproouve fortement le « libertinage intellectuel »²⁵⁶. Or, pour Maryan, la connaissance de Dieu et des philosophes permet de se départir de l'institution et de rechercher la vérité de la vie tout seul.

4.2.3. Attention, école !

Toutefois, l'école représente aussi un espace de désintégration, ceci pour deux raisons principales : soit le climat social en éloigne l'élève, soit le savoir scolaire éloigne d'une norme. Dans *Conte de Noël*, Jean de Blaye fuit l'école et la ville suivant le tragique destin d'un enfant anormal. Le facteur déclencheur de ces événements est le harcèlement de ses camarades sur sa différence : différence de coiffure et différence de croyance. Il ne reçoit le soutien de personne à l'école, et la trahison de sa mère finit par le détruire. L'ambiance sociale peut déterminer le comportement à l'école : *Jean sans nom* a en permanence le comportement d'un homme épié, traqué. L'école peut donner des armes pour lutter contre elle : le savoir qu'il acquiert à l'école révèle à Maryan la vacuité de l'institution d'orientation, l'objet de la vie (la recherche intimiste de Dieu) et le lieu où exercer sa sagacité (les livres). En somme, dans les nouvelles, l'espace scolaire est le lieu de la manifestation d'une crise d'identité, sous des formes diverses.

Cette crise d'identité fait de cet espace le lieu de travestissement de l'être. On a ainsi plusieurs types de travestis du savoir. Les professeurs de l'université de Yaoundé, dans la nouvelle éponyme sont décriés pour leur propension à se rendre en Europe, sans jamais chercher à connaître les écrivains camerounais vivant au Cameroun : « Un grand écrivain

²⁵⁶ Mauriac, TR, p.92

vivant vit à Paris, exactement comme les singes dans la forêt »²⁵⁷. Dany est un autre exemple de travesti, du moment où ses études lui ont donné une perception de son être divergente du villageois. Il ne s'agit pas tant d'un villageois travesti car il n'en est pas un, c'est plutôt sa rupture d'avec la culture culinaire, onomastique ou esthétique africaine qui en font un déraciné.

L'école est un cadre de savoir intellectuel et humain. Aussi bien chez Mauriac que chez Abéga, on insiste sur l'accomplissement qu'elle devait favoriser : cet accomplissement pouvant être la connaissance de soi, la connaissance de Dieu ou alors celle de son environnement. L'école a plutôt favorisé un déséquilibre de son identité, ce qui donne un sens à la quête de soi permanente dans la nouvelle.

4.3. Champs de combats idéologiques et politiques

A priori, politique et littérature relèvent de modalités et de champs d'action différents, même si, d'un certain point de vue, l'objectif est similaire : faire rêver. Toutefois, prosaïquement, en politique, on s'interdit de faire de la fiction ou de la littérature, afin d'insister sur le caractère sérieux de l'activité politique et badin de l'art : l'artiste amuse, le politique dirige ; l'artiste est au niveau du symbole et le politique au niveau de la réalité. Mais des possibilités existent de lier ces deux champs, ne serait-ce que dans la langue courante, en tenant compte d'une certaine fluctuation sémantique des termes : on parle de politique littéraire et artistique, de littérature politique, ou de politique-spectacle. Il faut dès lors circonscrire notre entendement de la politique. Dans son sens large, la politique renvoie à la gestion de la Cité, au fonctionnement de l'individu par rapport au groupe, et c'est la raison pour laquelle on entend que tout est politique, tant que l'homme reste un être social. La politique pour nous représente des actions et des moyens permettant d'influencer le groupe social auquel on appartient. On la verra aussi bien dans la perspective de la quête ou de la conservation du pouvoir que dans celle de l'action sociale. Elle peut participer d'une idéologie ou simplement du pragmatisme d'une situation, ou quand les objets, les signes littéraires cessent d'être des objets de représentation. Comment se construit un discours esthétique ayant ou participant à cette finalité ?

²⁵⁷ Abéga, LFBW, p.62

« La littérature fait de la politique en tant que littérature », dit Jacques Rancière (2007 : 11), pour indiquer que le discours politique littéraire est un discours spécifique, et précisément littéraire. Des expressions sont souvent utilisées pour la désigner, mais elles ne renvoient pas aux mêmes réalités : littérature engagée, littérature militante, littérature à thèse. Judith Emery Bruneau (2003 : 68) essaie une synthèse : le récit à thèse impose le sens le plus univoque possible et a pour but de défendre une autorité particulière. La littérature engagée vient de la politique, elle incarne la vision de l'homme et du monde dont elle est porteuse. Elle est une notion sartrienne. La littérature militante est toujours politisée. Nos nouvelles par contre correspondent plus à ce que l'on appelle une « littérature de l'engagement », c'est-à-dire celle dont l'intention est de s'exprimer sur des thématiques sociales, politiques et idéologiques. « La littérature de l'engagement vise surtout à faire de la propagande politique, à provoquer des controverses religieuses, des débats sociaux ou politiques et à dévoiler une certaine forme d'art social » (ibid.).

Le récit, et particulièrement la nouvelle, convient à cette littérature d'engagement : « Le texte narratif apparaît ainsi comme un antidote à la tentation de l'univocité et de la simplification dangereuse, éprouvée aussi bien par la politique politicienne que par l'engagement critique » (Isabelle Durand-Le Guem et Iloana Galleron, 2011 : 13). Selon Jean Paul Sartre, certes en poésie on peut se contenter d'un certain plaisir esthétique, de la recherche de la pureté du style, mais « la prose est utilitaire par essence ; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui se sert des mots » (ibid. : 25), un homme qui a choisi d'agir par dévoilement. « Et c'est aussi l'être qui ne peut même voir une situation sans la changer, car son regard fige, détruit, ou sculpte ou, comme fait l'éternité change l'objet en lui-même. C'est à l'amour, à la haine, à la colère, à la crainte, à la joie, à l'indignation, à l'admiration, à l'espoir, au désespoir que l'homme et le monde se révèlent dans leur vérité » Jean-Paul Sartre (1948 : 28-29). La référence de l'engagement littéraire est très souvent Sartre pour qui « la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent » (J.-P. Sartre, 1948 : 30). Ce qui indique un certain positionnement idéologique vis-à-vis des questions sociales, religieuses ou politiques, et donc une certaine subjectivité de l'auteur, que l'on est en droit de valider ou de contester. Benoît Denis (2007) s'interroge ainsi de savoir « jusqu'à quel point il est pertinent ou légitime de faire servir l'analyse idéologique à l'évaluation politique d'une œuvre, en

particulier d'y voir l'attestation de l' « engagement » de son auteur ? ». Il ne s'agit pas pour nous d'une évaluation axiologique des idées des œuvres, encore moins de savoir si Abéga et Mauriac sont des idéologues déguisés en nouvellistes²⁵⁸, mais d'examiner les différents champs (notion bourdieusienne) qui parcourent le champ littéraire de la nouvelle. Or, le champ politique et le champ littéraire se rencontrent.

Nous nous proposons par conséquent d'analyser comment l'écriture se positionne en construction ou en exclusion d'un pouvoir. Comment ce pouvoir « a fabriqué un monde de significations qui est le sien, mais qui se veut tellement central qu'il aspire à conditionner la construction de toute autre signification au sein de ces sociétés » (Achille Mbembe, 1995 : 76).

Nous voulons établir un lien entre la nouvelle et son cadre politique, or ce lien de l'œuvre avec un cadre politique s'établit couramment à travers la question de l'engagement. Pour Benoît Denis (2000 : 10), « toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel ». Toute œuvre littéraire serait-elle par conséquent politique ? En réalité, l'engagement littéraire n'a pas que la forme de l'idéologie politique : « Lorsqu'un livre présente ainsi des pensées grisantes qui n'offrent l'apparence de raison que pour fondre sous le regard et se réduire à des battements de cœur, lorsque l'enseignement qu'on peut tirer est radicalement différent de celui que son auteur voulait donner, on nomme ce livre un message » (Sartre, *ibid.* : 36). L'écrivain qui choisit de parler de l'homme, des questions de son époque ayant une pertinence pour l'humanité est un écrivain engagé. On revient dans ce cadre sur un aspect du couple littérature et politique que nous avons déjà souligné : la distinction d'une littérature d'engagement, située chronologiquement avant l'affaire Dreyfus (sociale, politique, religieuse), d'une littérature engagée, éminemment politique. La littérature de Séverin Cécile Abéga et de François Mauriac, parce qu'elle imbrique différents domaines dans le politique, devrait être analysée comme une littérature d'engagement, et le champ thématique d'analyse en sera impacté : il concernera tous les sujets qui montrent l'engagement de l'écrivain à révéler à l'homme la vérité, pour changer sa situation.

²⁵⁸ Milan Kundera (1986) parle de mettre la littérature au service des idées et distinguer par conséquent romancier et écrivain.

4.3.1. Contre la corruption et les injustices sociales

Sévérin Cécile Abéga n'a pas attendu que le Cameroun soit classé parmi les pays les plus corrompus au monde par certains organismes internationaux pour présenter la réalité de ce mal dans ses œuvres. Le parti unique était un facteur de corruption, puisque l'on voit dans *Un bon ministre* des ministres et des directeurs corrompre le coiffeur du président. Même si le narrateur affirme que le travail était très bien fait à cette époque-là, il n'empêche que, pour accéder à de hautes fonctions, plusieurs fonctionnaires monnayaient. La chaîne de la corruption se présentait en cercles concentriques, avec le président au centre du système. On partait du coiffeur du président à son garde du corps ou à sa sœur. Après cette ère d'autocratie peu démocratique, des luttes de liberté, et surtout ce que les historiens ont appelé le « vent de l'Est » vont entraîner le pluralisme politique. La justification d'une élection dans LFBW est ainsi que : « Mon père était chef de village depuis longtemps. Seulement, il était de plus en plus contesté parce que désigné à l'époque du parti unique. Maintenant qu'il y a quatre cent vingt partis dans le pays, il fallait que ça change »²⁵⁹. Force est de constater que ce pluralisme ne va pas enrayer certains maux sociaux, il va surtout se charger de les développer en leur donnant un aspect de plus en plus complexe. La sphère de la corruption ne concerne plus seulement quelques fonctionnaires arrivistes, toute la société à tous les niveaux est concernée. Le phénomène va se greffer à des traditions séculaires de convivialité, équivalentes à la *terranga* wolof et à la nouvelle donne pluraliste.

Ce pluralisme, au village, au contact du paupérisme des populations installe la corruption électorale. Le fonctionnariat n'est plus le seul mode d'accès à des privilèges de pouvoir, une position forte dans le parti au pouvoir, qui veut s'y maintenir à tous prix par de vieux réflexes de parti unique, peut être rentable. Dans *Le verre et le gobelet*, on dit que maîtriser le parti, c'est faire et défaire les rois et donc s'assurer l'allégeance des ambitieux. Contre la promesse de leurs voix, Nko Melounga, ancien fonctionnaire à la recherche d'un strapontin, offre par exemple du vin aux membres de la famille de son rival, qui sont embarrassés entre leur devoir de solidarité villageoise et le devoir de retour de gratification : « Tu es trop chiche, dit-on au rival, ancien chef. Tu aurais pu nous donner aussi du whisky. J'en ai reçu une bouteille hier soir »²⁶⁰. On propose de ce fait au chef-candidat et adversaire de Nko

²⁵⁹ Abéga, LFBW, p.25

²⁶⁰ Abéga, LFBW, p.35

Melounga d'offrir une boisson plus forte que le whisky pour renverser la vapeur : « Le rhum ! Tu crois qu'après avoir bu de ton rhum, on aurait encore eu une seule pensée pour le misérable whisky de ton adversaire ? C'est ça la démocratie. Entre deux bouteilles... »²⁶¹.

Cette démocratie du vin et de la nourriture, Ndzomo en décline la substance : « Je bois le whisky, je bois le rhum, afin d'être sûr que le rhum est meilleur que le whisky. Après, je peux voter en connaissance de cause. C'est ça les avantages de la démocratie. Toi tu nous gâtes la démocratie. Tu m'offres une seule bouteille de vin de palme, et tu oses espérer que je voterai pour toi ? Si au moins tu en ajoutais une deuxième »²⁶². Le chef supérieur de la nouvelle *Le vote* l'applique fermement, lui qui offre du riz et du vin rouge à ses cousins venus voter : « Inutile de vous déranger. Tandis que vous mangerez ces quelques grains de riz que mes épouses ont préparé pour vous, quelqu'un fera la corvée à votre place [...] Donnez-lui vos cartes d'électeur, et ne vous préoccupez plus de rien ! »²⁶³.

Les corrompus ne sont pas seulement des pauvres, on voit dans *Le candidat* que Mboufek arrive à corrompre le sous-préfet, mais surtout le responsable de la commission électorale par une jeune prostituée, escort-girl de lieux improbables ! La corruption électorale a donc toutes les formes possibles.

La revendication de cette corruption ritualisée et normalisée par la fréquence se comprend par ce que les candidats n'ont proposé aucune vision de la société, tout se passe comme s'il fallait manger et boire, puis rester dans la misère, puisque personne ne croit en la parole du politique. Georges Ngango (1976) disait déjà que le comportement fataliste, passif des Africains n'était pas dû à une quelconque paresse, mais des avatars d'un mode de vie traditionnel où l'homme vivait en harmonie avec la nature, et donc sans urgence. En outre, la corruption était l'un des avatars du système de troc qui existait avant l'instauration de la monnaie par la colonisation.

La corruption est donc une mise en exercice d'une valeur traditionnelle, la loyauté : loyauté au pouvoir, volonté divine, loyauté à ce que l'on a consommé, loyauté au droit d'aînesse. Lorsque la corruption devient un moyen d'obliger à la loyauté, « c'était cela la vraie

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Abéga, LFBW, p.121

démocratie »²⁶⁴, une démocratie qui ne s'encombre pas des isolements, et où le choix du « bon » bulletin se faisait devant des notables de la chefferie. La modalisation « vraie » suppose qu'il y aurait une autre démocratie, « fausse », dans laquelle les gens auraient peur d'élire celui qu'ils veulent (ou doivent, car il y a obligation de loyauté) et auraient dès lors besoin d'isolements, une démocratie dans laquelle les citoyens ne se feraient pas confiance et auraient besoin d'étrangers pour rassurer les populations.

Le triomphe du père du narrateur dans *LFBW* montre qu'il existe d'autres modes de conquête des électeurs que la corruption : investir sur le savoir et le respect des autres. Mais en milieu rural, la force de certaines valeurs traditionnelles, même tronquées, ne garantit pas l'expression de la démocratie. Cela ne veut pas dire que Séverin Cécile Abéga ne croit pas en la démocratie : « je suis cependant prêt, dit le narrateur de *Le candidat*, à perdre jusqu'à la dernière goutte de mon sang si l'on tente de me priver du droit de vote »²⁶⁵. Le système de mensonges institué par les hommes politiques dénature l'exercice, et l'instauration de la compétition électorale a fini par en faire un « spectacle ». Ce n'est donc pas le sceptique militant de la démocratie qui raconte des événements, mais un spectateur curieux.

Par ailleurs, le tribalisme ne représente pas seulement un fléau social, il est également l'un de ceux minent la démocratie dans l'œuvre d'Abéga. Dans *Le vote*, les personnages se représentent le vote comme un soutien à apporter à l'un des leurs, c'est une occasion de manifester la solidarité tribale. Le narrateur-personnage doit donc expliquer les motivations profondes de sa participation et de celle de ses « co-villageois » au vote pour les élections présidentielles : « Le chef était donc Endanga par sa mère, et en tant que parlementaire et membre du comité central du parti au pouvoir, c'était bien pour lui que nous allions voter »²⁶⁶. Ce lien entre politique et ethnie, a comme conséquence que les partis politiques s'identifient à l'ethnie majoritaire de leurs membres : « Mais ni le SDF, dont on disait qu'il était le parti des bamiléké et des anglophones, ni le RDPC, réputé appartenir aux bété et à leurs alliés ne m'auraient pour rien au monde fait manquer une soirée où Catino tenait la vedette »²⁶⁷. Cela entraîne une polarisation de la politique dans le sud du Cameroun autour

²⁶⁴ Abéga, *LFBW*, p.117

²⁶⁵ Abéga, *LFBW*, p. 63

²⁶⁶ Abéga, *LFBW*, p.116

²⁶⁷ Abéga, *LFBW*, p.123

des deux ethnies majoritaires et le sentiment d'exclusion des autres : « Vous les Béti et les Bamiléké, vous vous entendez toujours quand il faut magouiller »²⁶⁸. Cette cristallisation de la politique autour des frustrations et orgueils ethniques entraîne nécessairement la violence.

Le népotisme est l'autre fléau qui mine la démocratie partisane dans les nouvelles : dans *Le verre et le gobelet*, Iba Diallo est le président de la section locale du parti, et sa fille Thérèse occupe un poste dans une instance de cette section parce qu'Iba Diallo est son père, et le prof narrateur aura un poste vraisemblablement parce qu'il est le courtisan de la fille de Diallo. Ce qui n'est guère surprenant pour le contexte politique de la nouvelle, c'est qu'ils n'ont présenté aucune candidature à cette élection.

Mauriac par contre ne présente pas la corruption politique, il s'intéresse beaucoup plus à la corruption de l'âme. Ainsi, l'ordre social et l'ordre religieux sont les facteurs de corruption de l'âme humaine.

L'amour de Catherine Schwartz par exemple ne lui permet pas d'avoir un regard objectif sur son mari. En réalité, l'ordre social corrompt l'amour et installe un rapport de domination dans le couple. Le moyen de s'affranchir de cette injustice et de toute aliénation est le savoir. L'amour de Thérèse lui, est corrompu par son histoire. Le savoir permet aussi une indépendance de l'Église. Mauriac refuse la confusion entre l'institution religieuse et la parole divine parce que la lecture de la parole biblique de l'Église est corrompue par une tradition de pouvoir et d'abus de l'institution. Le personnage qui illustre cette posture est celui de Maryan. Comme le clientélisme politique, la corruption des âmes a pour conséquence des injustices sociales. Nous avons déjà parlé du joug de la femme, nous pourrions également évoquer le drame de la pauvreté de la famille Duprouy face à l'opulence des cousins Bellade dans *Le rang*.

4.3.2. Contre la violence

La violence chez Mauriac est une violence symbolique : elle se déroule dans les couples, aussi bien concubins que mariés. Dans les nouvelles d'Abéga, elle est essentiellement politique.

²⁶⁸ Abéga, LBW, p. 132

On peut comprendre la violence politique, verbale et physique en Afrique contemporaine par l'explication de Frantz Fanon, dans le chapitre I de *Les Damnés de la terre* (1961/2002) intitulé « De la violence ». Celui-ci montre que la violence politique tire ses sources des frustrations de la colonisation : l'impuissance du colonisé de répondre à ses concitoyens après la violence de la décolonisation l'a amené à retourner la violence contre ses congénères. La satire politique chez Abéga, montre cette violence, qui va dans le sens du principe de Pascal Engel (ibid.) selon lequel dans la maturité de son art, « quand le satiriste se montre violent, sa violence semble bien plus dirigée contre les normes et les valeurs morales que contre ceux qui les violent ». En effet, lorsqu'Abéga décrit la violence politique, elle apparaît comme un effet induit du tribalisme et autres appropriations malheureuses de la gouvernance moderne. La survenance des machettes, des lances dans le débat politique vient de la tribalisation du débat politique soulignée par le narrateur. Les événements de la nouvelle se déroulent dans une atmosphère de méfiance et d'altération a priori de toute communication interethnique. Le narrateur de *Deux hommes dans un taxi* est en défiance de ce climat lourd, de cette absence de vie. Le narrateur, théoriquement, défie une situation sociopolitique, mais plus pour son plaisir que pour la changer. On n'a pas une critique explicative ou analytique ou même argumentative du contexte politique de la violence, on a une action enclenchée par l'exaspération des conséquences de cette situation. À moins que sortir en situation de violence et de crise politiques soit un acte politique. Généralement, ce type d'acte politique est accompagné d'une explication du sens qu'il faut lui donner, à moins, une fois de plus, que l'on attende du lecteur qu'il reconstruise le sens de ce courage. Si le motif était politique, le narrateur aurait également pu soutenir ou rejeter l'argumentation du chauffeur de taxi. Le narrateur ne semble exprimer aucune opinion sur la situation politique qui est à l'origine de cette violence. Distance critique due à une certaine conception du rôle du narrateur dans la diégèse ? Est-ce le fait d'appartenir lui-même à l'un des groupes ethniques belligérants ?

Alice Béja (2006) recommande de se montrer méfiant vis-à-vis de cette notion d'engagement en littérature : « Tout comme la littérature n'est pas un reflet de la réalité, elle ne saurait être la simple expression d'opinions politiques ». Pour elle, l'approche axiologique de la notion n'est cependant pas productive, le lien entre fiction et sens étant assez complexe : la fiction peut faire circuler un sens, le déplacer ou le subvertir. Ainsi, le

débat sur la violence politique de l'élection présidentielle de 1992 s'est posé en termes d'un groupe ethnique beti-fang qui veut accaparer le pouvoir, et d'un autre groupe ethnique, celui des grassfield, qui voulait l'alternance politique. Après plusieurs années de vie monopartite, les positions étaient extrêmes. Dans le sillage de Béja, on dira qu'Abéga veut déplacer le débat, de la préférence ethnique ou politique vers les drames humains du débat. Les divisions politiques, à l'échelle humaine, peuvent avoir un impact encore plus tragique. Il fait circuler un sens des violences du maquis. Il est bien plus à l'aise pour montrer qu'il n'y avait pas de bons combattants pendant la guerre dite du maquis : les maquisards ont tué atrocement, les militaires de l'armée régulière ont massacré, et les populations ont tué ou fait tuer pour des conflits divers. Il s'agissait d'un bain de sang absurde, car on tuait sous le prétexte d'être une nation.

Béja propose ainsi une certaine attention sur la méthodologie dans l'analyse du rapport entre les opinions politiques de l'écrivain et la littérature : « Ce qu'il importe de montrer n'est pas en effet si le politique est « bon » ou « mauvais » pour la fiction, mais dans quelle mesure une certaine forme de politique est indissolublement liée à la forme littéraire, et ce que cette forme lui apporte » (ibid.). Il faut donc voir en quoi la nouvelle littéraire transfigure l'appréhension du politique.

Alors que le pluralisme politique est supposé drainer de l'enthousiasme sur l'activité politique, le chauffeur de la nouvelle *Deux hommes dans un taxi* expose de manière expressive sa désespérance de l'idée même de politique : « La politique, la politique ! La personne qui a amené la politique dans ce pays nous a tous tués ! »²⁶⁹. Poser la politique en termes d'affrontements tribaux ne désagrège pas seulement l'idée de la construction d'une nation supra-ethnique, cela peut aller jusqu'à désagréger des familles : « Ma femme est une Eton, et elle m'a déjà donné six enfants, dit le chauffeur de taxi Bamiléké. Si les Bamiléké et les Bétis s'entretuent, ça veut dire que je dois commencer par ceux qui sont chez moi. J'en ai sept chez moi en ce moment. Hein mon frère, dis-moi ce que je dois faire »²⁷⁰. Dans un pays à deux cents ethnies environ, pays dans lequel, plusieurs années après l'indépendance une histoire commune se cristallise, un chauffeur s'inquiète de savoir que la violence peut tout désagréger. Il semble donc plus avancé mentalement dans la représentation de son pays

²⁶⁹ Abéga, LFBW, p.129

²⁷⁰ Abéga, LFBW, p.130

comme nation que son interlocuteur. Il a appelé celui-ci pendant le voyage « mon frère », alors que celui-ci ne l'a considéré que comme un « beau-frère ». Sur le plan symbolique, le beau-frère n'est pas de sa famille, alors le narrateur n'est pas dans le paradigme de la communication entre individus d'une même nation, il est dans celui de la communication intertribale, avec toute la distance qu'elle implique.

En s'attaquant aux types, à la structure et au fonctionnement des éléments de l'espace politique, l'on perçoit un regard critique d'Abéga sur cet espace. Cependant, il ne s'attaque pas au système gouvernant qui les produit, il nous présente l'atrocité et les drames de la guerre de libération dans *Jean sans nom*, sans désigner un coupable. Encore moins il n'indique un coupable dans les violences politiques et ethniques des années 1990, qu'il semble présenter dans *Deux hommes dans un taxi*. Il s'attaque ainsi aux maux en évitant de voir pourquoi les positions deviennent ainsi tranchées, pourquoi la radicalisation. Ce n'est donc pas une analyse politique qu'il livre mais bien une vision littéraire d'une histoire politique.

En outre, la bipolarisation des situations politiques que narre Abéga convient au genre littéraire qu'est la nouvelle : « Ainsi s'explique peut-être que la nouvelle se raréfie dans les périodes de grands engagements idéologiques et se développe dans les périodes de fermentation sourde où l'homme se sent entre deux natures, deux civilisations, deux manières d' "être-au-monde" » (Robert Jouanny, dans *Culture française*, 1981 : 23). Sans que l'on ne sache si c'est à cause du genre que Sévérin Abéga prend des distances d'une prise de position tranchée et militante contre les turpitudes politiques qu'il présente ou si c'est à l'inverse, son écriture politique qui l'amène vers la nouvelle, on constate l'accord entre le genre et le tempérament. Il faut pourtant dire qu'il y a, dans la littérature africaine et camerounaise des nouvelles engagées politiquement, soit contre la colonisation, soit contre les exactions des pouvoirs politiques néocoloniaux, certaines prônant même la violence comme mode de bouleversement de l'ordre oppressif.

Le plus important, en conclusion, reste dans la manière particulière de lire les événements de violence historique dans les nouvelles : l'exposé d'une situation individuelle ramenant un drame national à un drame humain, avec le regard d'un beti sur un bamiléké ; le regard d'un jeune garçon naïf sur les tueries de la guerre du maquis, présentant la guerre comme un

chaos. Le récit de *Jean sans nom* vise-t-il à prévenir du danger d'une guerre ethnique, même pour les non belligérants.

4.3.3. Engagement politique : pour la démocratie

Deux systèmes de gouvernement s'opposent dans les nouvelles de Sévérin Abéga : la démocratie et la gérontocratie. La démocratie devait permettre aux Africains de s'affranchir de toute forme d'autocratie, c'est la raison pour laquelle des élections sont organisées au village afin de coller à l'actualité : « Mon père était chef de village depuis longtemps. Seulement, il était de plus en plus contesté parce que désigné à l'époque du parti unique »²⁷¹. La démocratie dans l'œuvre se caractérise essentiellement par l'évocation d'une pluralité de partis politiques et par des élections. L'auteur focalise sur celles des candidats du parti au pouvoir.

Les principes de ces élections sont spéciaux, ce qui peut se justifier par le fait que des scrutins populaires ne relèvent pas véritablement de la tradition : « la démocratie d'aujourd'hui est celle des chiffres, pas celle des proverbes »²⁷². Avant, dans la « démocratie traditionnelle », un duel oratoire permettait de départager des opinions contraires dans la cité. Du moment où le chef du village était élu ou désigné par les villageois, sa voix n'était pas prépondérante sur celle des autres. Dans *Un étranger de passage*, Ahanda le jeune chef « avait été battu dès son premier combat contre le village », car, dit-il, « Nul ne connaît mieux son auditoire qu'un vieux de nos villages devant ses villageois. Mieux qu'un virtuose sur l'instrument de sa gloire, il sait toujours sur quelle corde jouer pour soulever la foule »²⁷³.

La réalité de la démocratie à l'occidentale a perdu les Africains qui n'ont pas été à l'école classique. Ainsi, des mots comme abstention sont des « secrets des papiers »²⁷⁴, les urnes sont suspectes parce qu'« on voit bien les numéros qu'on y a introduit, mais on ne sait jamais celui qui va gagner »²⁷⁵ ; dans *Le vote*, ce sont les isolements que l'on trouvait superflus : « installer un isolement revenait à dire qu'il y avait des gens qui pouvaient avoir peur de voter

²⁷¹ Abéga, LFBW, p.24

²⁷² Abéga, LFBW, p.43

²⁷³ Abéga, LB, pp.101-102

²⁷⁴ Abéga, LFBW, p.43

²⁷⁵ Abéga, VG, p.47

leur candidat »²⁷⁶. Cette démocratie implique la transparence, alors cette transparence on l'applique jusqu'au bout, quitte à ce qu'elle devienne un mode d'intimidation : « tous les sujets du chef étaient appelés à introduire leur bulletin dans l'urne devant leur chef »²⁷⁷. Certes, ces élections étaient démocratiques, mais elles étaient avant tout africaines : on ne pouvait laisser des oncles, des cousins, des grabataires et des femmes s'acquitter d'une si pesante tâche. Ceux-ci confiaient de fait leurs cartes d'électeur à des obligés qui le faisaient avec diligence et dévouement, même si le narrateur marque son étonnement « Nous ne lui avons même pas dit pour qui nous voulions voter »²⁷⁸.

La démocratie est cependant combattue par la gérontocratie. Le respect des vieux a probablement des origines culturelles et les initiatives d'un jeune, sans approbation des aînés est vouée à l'échec : pour que Watia l'ancêtre ait pu bénéficier d'une descendance si nombreuse, elle « avait reçu la bénédiction de ses pères »²⁷⁹. L'arme dont disposent les vieux pour imposer leur loi est l'expérience et la malédiction/bénédiction. Déjà les jeunes sont frappés de tous les défauts : « les enfants de nos jours n'ont plus honte de rien »²⁸⁰, ils sont des « cadavres ambulants » lorsqu'ils bravent la loi et ne demandent pas conseil, ce qui revient au même d'ailleurs. Ainsi l'intrépide Bendingoulou, est-il appelé avec ses parents par Mboufek au tribunal des « vrais hommes mûrs », lui qui a osé poser une candidature contre le candidat désigné par ces hommes mûrs. L'assaut vient surtout de ses parents. La mère joue sur la corde du pathos : « Tu n'as pas pitié de ton père ? Regarde combien tu lui fais honte. Ton père n'ose plus paraître devant ses frères, devant les fils de Watia à cause d'un traître comme toi »²⁸¹ ; l'aîné du lignage joue les scandalisés : « Ton cœur couve un œuf de serpent [...] cesse de te moquer de nous, et sache que la haine est mauvaise conseillère.[...] Je ne peux pas boire devant le spectacle d'un galopin distribuant les taloches à son père, à sa mère, et à Watia dont vous êtes tous les enfants »²⁸² ; le père est menaçant : « Mon enfant, ta mère t'a sauvé, car elle a pris les devants et a parlé à ma place. Si j'avais pointé mon index

²⁷⁶ Abéga, LFBW, p.117

²⁷⁷ Abéga, LFBW, p.116

²⁷⁸ Abéga, LFBW, p.121

²⁷⁹ Abéga, LFBW, p.74

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Abéga, LFBW, p.79

²⁸² Abéga, LFBW, p.81

sur toi, tu te serais souvenu que je suis ton père. Mais les mères sont trop tendres, nous n’y pouvons rien »²⁸³.

Ce qui a véritablement décidé Bendingoulou à retirer sa candidature devant le tribunal des vieux, c’est la menace de malédiction de sa mère : « Mon fils, puisque tu me réponds, à moi ta mère, comme à tes concubines, attends un peu que je te montre les cuisses de la belle femme que je suis... Et elle esquissa le geste de retrousser sa robe²⁸⁴ ». Dans la tradition bantoue, soulever sa robe et présenter sa nudité à un fils est la pire des malédictions. C’est pour cela que les gens se précipitent pour immobiliser la femme et tous les jeunes se voilent la face. L’acte de maudire son propre fils est irrémédiable et grave puisqu’il ne pourra plus réussir à rien, selon le mythe. La description de la mère au moment de cet acte, par une série de figures d’analogie, la montre dans un état second : « elle se débattit comme une forcenée pour se libérer des mains qui la retenaient. Elle grognait comme un sanglier coiffé par un mâtin particulièrement féroce. [...] une flamme de folie dansait dans ses prunelles »²⁸⁵.

La démocratie et la raison ne peuvent prévaloir sur cette gérontocratie. Ahanda a trouvé le moyen de faire bouger les vieux, celui de flatter leur orgueil, de ne pas les inquiéter car ils ressentent, en cette phase de mutations sociales et anthropologiques, toute contestation de leurs normes et de leurs privilèges comme un moyen de les mettre à l’écart. Ce sentiment d’inquiétude, cette utopie (certains diront *uchronie*) est un danger pour toute alternance politique.

En définitive, on a des perceptions antagonistes du champ politique : une perception « villageoise » et une perception « moderne », une perception « naïve » et une perception « intéressée », le radicalisme de certains face au pragmatisme des autres. Bref, la politique, dans l’univers de la nouvelle d’Abéga, ce sont des principes universels, mais des réalités divergentes. En faisant gagner à chacune de ses nouvelles le personnage du parti au pouvoir, tout en montrant le peu d’éthique des manœuvres qui l’ont conduit à la victoire, le lecteur s’interroge s’il s’agit d’une forme d’engagement politique partisan (et laquelle d’ailleurs ?). Cette ambiguïté face aux questions politiques est d’autant plus paradoxale que l’on perçoit

²⁸³ Abéga, LFBW, p.84-85

²⁸⁴ Abéga, LFBW, p.82

²⁸⁵ Abéga, LFBW, p.83

immédiatement l'idéologie sociale de l'auteur des *Bimanes* : son combat pour la prise en compte des valeurs humaines chez ceux dont les conditions de vie ne sont en apparence pas enviables.

Pendant longtemps, la littérature africaine a été définie comme un acte, l'engagement de l'écrivain pour résoudre des problèmes politiques. Les écrivains culturalistes ont été taxés de passéistes, et certaines anthologies ne les admettent qu'en précisant leur caractère non engagé. Séverin Cécile Abéga n'est pas ce qu'on appelle proprement un écrivain politiquement engagé, pourtant il a, sur plusieurs nouvelles, évoqué les mœurs politiques camerounaises. Des thèmes qui sous-tendent une pensée, décrire le quotidien de ceux que l'on ne voit pas, « les humbles » que l'on côtoie pourtant. En quatrième de couverture de cette œuvre, on dit de lui : « pourtant, sa plume, comme la cithare des griots, n'a jamais cessé de dérouler avec délectation les aventures de ceux qu'il côtoie ». Les idéologues lui auraient demandé plus de gravité.

Mauriac n'est pas plus engagé politiquement qu'Abéga. Mais si l'égalité est un principe nodal de la démocratie, on peut dire que le combat de Mauriac contre l'institution religieuse et l'institution sociale est un combat pour la démocratie. Les deux nouvellistes mettent donc en perspective la démocratie à différents niveaux.

4.3.4. Modes d'action politique

Comment se déploie l'action politique dans les nouvelles d'Abéga, et dans une moindre mesure l'engagement dans les nouvelles de Mauriac ? En effet, les moyens de communication déterminent les idées et la stratégie d'argumentation déployée par chacun des acteurs.

4.3.4.1. Les supports du message politique et idéologique

- **La radio**

L'interview est envisagée comme moyen de communication politique par le président de la république pour annoncer des textes : une « très importante interview » pour des « actes particulièrement importants ». Finalement, les « importants textes du chef de l'État » ont été lus au journal de vingt heures du poste national. Les superlatifs qui accompagnent ont un caractère pompeux, mais eu égard à la fonctionnarisation excessive du pays et aux

représentations sociales subséquentes, ce ne sont pas de vains mots : « Il [le journaliste présentant le bulletin d'information] termina la page nationale en réitérant ces mots pleins de menaces et d'espoirs »²⁸⁶.

▪ Les réunions et discussions

Au village, les joutes politiques s'organisent généralement dans des tribunes généralement dirigées par des personnes âgées. Selon Ahanda, « dans un face à face, ils [les vieux] sont pratiquement invincibles », « il n'avait jamais imaginé qu'une vieille analphabète pût le dominer ainsi sur les problèmes de la science. Il en connaissait plus qu'elle, c'était évident, mais n'avait point la parole aussi aisée et la grimace aussi expressive »²⁸⁷. Ahanda n'est pas le seul jeune à perdre la face lors de ces réunions villageoises.

Bendingoulou ne pourra pas, lui non plus, s'exprimer clairement sur les enjeux de sa candidature aux élections, car Mboufek, en bon stratège, avait noyauté la réunion. À aucun moment, pendant la réunion Mboufek ne lui demande personnellement de retirer sa candidature, mais dès lors qu'il a appelé à la réunion essentiellement des gens âgés, et qu'il a confié au plus ancien la boisson (d'où l'intérêt de lui faire plaisir), qu'il a rappelé le lien de sang qui l'unissait à tous les participants et la valeur de ce lien, il n'y avait plus rien à faire pour Bendingoulou à la réunion que d'inciter sa propre mère à se liguer contre lui. Mboufek est donc beau prince de feindre supporter le lien de sang, par ailleurs vague qui l'unit au candidat : « Si donc mon petit frère a décidé de montrer que je suis un homme sans parole, je l'en remercie. Mais nous sommes du même sang. Et je ne peux lutter contre lui. Quand ton frère est plus grand que toi, porte son sac. Moi, je voterai pour Bendingoulou, puisqu'il est mon frère. D'ailleurs je vous demande de voter tous pour lui, si nous reconnaissons que nous sommes les véritables fils de Watia... »²⁸⁸. Il semble très calme (« un geste de Mboufek l'apaisa », «... dit doucement Mboufek ») mais son coup était prévu de longue date, vu qu'il avait déjà, au moment de la discussion, « un formulaire tout prêt, avec la signature et un cachet du sous-préfet témoignant que la démission s'était faite devant lui dans les délais et conformément aux textes en vigueur »²⁸⁹.

²⁸⁶ Abéga, LFBW, p.19

²⁸⁷ Abéga, LB, p.102

²⁸⁸ Abéga, LFBW, p.80

²⁸⁹ Abéga, LFBW, p.84

Les rencontres politiques villageoises se terminent toujours autour d'un bon repas et de plusieurs boissons. Quand ces formalités sont remplies, on ne pose pas trop de questions, celui qui a appelé ses pairs villageois a gain de cause. Mais si ces commodités ne sont pas satisfaites, il est traité de sorcier, à l'image d'Ahanda.

Les rencontres politiques peuvent avoir un caractère plus institutionnel, comme la réunion du parti GDPC, qui se déroule au siège du parti. L'affrontement verbal entre Iba Diallo, le président sortant de la section du parti et Moussa Moussa le riche homme d'affaires prétendant au poste de président de section commence au niveau des allocutions : Iba Diallo se vante d'avoir obtenu les meilleurs résultats électoraux de la région et du pays pour son parti. Pour Moussa Moussa, à l'adresse de ses camarades de l'équipe précédente : « Que peut-on attendre d'un parti qui est devenu la vache à lait sur laquelle s'engraisse quelques sangsue goulues ? ». Bien que l'image soit maladroite, on voit chez lui la revendication d'un ordre nouveau. Les échanges entre protagonistes sont polis et fermes, devant des militants essentiellement applaudisseurs. La vraie campagne cependant se déroule chez Moussa Moussa où on va manger et boire tous les jours en guise de campagne politique. Ici, le candidat qui aura fait boire et manger sera le perdant, ce qui change des nouvelles de LFBW.

▪ La lettre

La lettre de Maryan constitue le lieu dans lequel il expose son idéologie²⁹⁰. Maryan se met en opposition à toutes les formes de diktat de la pensée : « La connaissance nous rend aptes à devenir quelque chose ». Il propose donc de s'ouvrir à la philosophie et à l'art pour atteindre cette connaissance, même s'il s'agit de la matière religieuse : « Nous allons accueillir les idées, mais non pas ainsi que des consignes et des mots d'ordre »²⁹¹). Il s'exclut par conséquent de l'Église dont il ne garde que les dogmes. La connaissance doit coïncider avec les dogmes. Le rédacteur de cette lettre se dit contre le « christianisme qui mécanise et

²⁹⁰ La critique littéraire actuelle a eu tendance, avec les perspectives holistiques, à exclure la notion d'idéologie de l'analyse littéraire. Trouvant justement les motifs marxistes ou structuralistes passés de mode. La revue **Contextes**, dans son numéro deux consacré à *L'idéologie en sociologie de la littérature*, s'est attelée à montrer la pertinence et les nouvelles formes de l'analyse idéologique aujourd'hui en littérature. Contestataire des classes sociales ? Maingueneau propose de quitter de la conception binaire de l'ordre social qui ne renvoie pas à la réalité de la littérature. On pourrait ainsi simplifier la conception de l'idéologie en la regardant comme le creuset des représentations sociales, celui qui assure la cohérence de celles-ci.

²⁹¹ Mauriac, TR, 103

qui tue ». On peut comprendre par là qu'il se révolte contre les idées défendues par l'Église catholique sur les questions de société.

L'autre idée forte du personnage de Mauriac est son admiration pour un certain égalitarisme social (« Nos directeurs ne sont guère mieux logés que nous. C'est cela qui demeure admirable au séminaire : voilà les derniers idéalistes du monde »²⁹²), ce qui rencontre l'humanisme chrétien par lequel on caractérise François Mauriac. En fait, cet égalitarisme est la conséquence du refus de la suprématie du clergé, au nom d'une certaine égalité devant Dieu, d'une construction individuelle de la vérité. Toutefois, il transparait du discours du jeune homme un pessimisme de cette égalité des hommes, surtout quand elle est taxée d'« idéal surhumain » : cette idéologie est-elle une utopie ?

Est-ce que l'on peut parler d'égalité lorsque l'on prône la liberté de l'individu de toute institution ? Cette liberté absolue dérive à la solitude, à un certain enfermement de soi, encore que la faiblesse et l'hypocrisie naturelles de l'homme l'y poussent. La conséquence d'une telle idéologie de liberté et d'égalité semble être le repli sur soi ou la perte de confiance en un idéal que l'on a conscience de ne pas pouvoir satisfaire dans l'absolu.

▪ La délibération

La délibération se veut un moyen d'atteindre, le moyen de satisfaire les protagonistes de l'action politique dans l'œuvre. En principe, dans les chefferies traditionnelles, la délibération était le mode d'accession à la chefferie, cela se voit dans l'accession d'Ahanda à la chefferie de son village et dans le texte LFBW. Ce procédé assurait l'égalité de tous dans la société. Or, nous avons dit que les acteurs politiques se caractérisaient essentiellement par leur autisme à l'environnement et à leurs congénères. Les délibérations deviennent donc des mises en scène théâtrales. L'invitation de Mboufek visant à ressentir la chaleur de ses « frères » prépare une discussion. L'objectif n'est pas la compréhension mutuelle, mais un duel, la domination des idées, la domination des acteurs. La ruse qu'il utilise est celle du généreux dominé (il invite chez lui, offre la boisson à tous, mais joue les victimes). Pour bien montrer qu'il est question de domination et non de communication compréhensive, il a recours au proverbe : « Quand ton frère est plus grand que toi, porte son sac »²⁹³. Les

²⁹² Mauriac, TR, 104

²⁹³ Abéga, LFBW, p.80

habitants de Bolova militants du GDPC n'ont pas non plus de véritables délibérations. Chacune des parties fourbit des stratagèmes pour écraser l'autre, même si cela reste enrobé de toutes les formules de politesse. Le même autisme est observé dans les communications de Maryan à Lange. On quitte très rapidement la sphère des idées pour revenir à celle des individus. Les amis intellectuels du début se jugent par leurs classes sociales, par les préférences amoureuses. Bref, l'échange idéologique fait place aux égos : quand le réalisme l'emporte sur les idées, la chair sur l'esprit.

À la fin des délibérations il y a un vaincu, mais pas de vainqueur car le problème politique n'est pas résolu, la satisfaction idéologique n'est pas atteinte.

4.3.4.2. Les actes politiques

Quelles attitudes et postures adoptent les personnages principaux par rapport aux idées dominantes ?

- **La contestation**

Elle consiste à refuser l'ordre établi. Ainsi, Maryan est un contestataire dès lors qu'il refuse de se conformer à l'institution religieuse. La contestation le fait chasser du séminaire. Le contestataire n'est pas un fou, il est celui qui sait : Maryan encourage ainsi son ami à lire sur la métaphysique et à écouter la musique. Contester l'ordre religieux revient à admettre que l'on en sait suffisamment pour n'avoir plus besoin des intermédiaires, des dictateurs de la pensée et du sens.

Bendingoulou est un contestataire de l'ordre politique qui voulait qu'un groupe d'individus âgés conservent le pouvoir pour n'en rien faire. On peut être contestataire sans chercher à révolutionner son propre comportement : Moussa Moussa demande du changement, il demande la vraie démocratie, mais il est le premier à corrompre les militants du parti. C'est par le refus de l'autorité du père du narrateur, par la contestation de sa légitimité que commence l'histoire de LFBW.

- **La subversion ou transgression**

Le mot subversion s'utilise généralement dans les contextes de totalitarisme et désigne toute attitude ou tout propos prenant à contre-pied la propagande officielle. Basseck Ba

Kobhio, dans son essai *Cameroun, la fin du maquis ?* (1986), pense que le motif de subversion symbolise la continuité de l'atmosphère d'oppression de l'État colonial à l'État indépendant, atmosphère devenue finalement marque d'identité du régime post-colonial : « L'ordonnance sur la subversion du 12 mars 1962 fait pratiquement de tout Camerounais rien de plus qu'un prisonnier politique en liberté provisoire. Tout est subversion, de l'incitation à résister à l'application des lois, décrets, règlements ou ordres de l'autorité publique, au manquement au respect dû à cette autorité, en passant par l'incitation à la haine du gouvernement, tout y passe » (1986 : 131). Le subversif va à l'encontre de la doxa ou de ce qui est demandé comme discours social. Le narrateur-auteur lie ainsi la subversion à une époque : « Si je l'avais relatée il y a quelques années, du temps du parti unique, on m'aurait taxé de subversif et j'aurais peut-être croupi jusqu'à la fin de mes jours dans la cellule d'une prison inconnue »²⁹⁴. Il est intéressant de constater que le seul discours que l'on qualifierait de subversif est celui des analphabètes gardes du prince d'*Un bon ministre*. Ces gardes ne comprennent pas l'allégeance que fait leur prince au président de la république, alors que, pour eux, à la comparaison, l'évidence détonne :

« Toi, tu es prince ! On ne sait pas qui était son père, s'exclama un des notables !

- Il n'aurait même pas espéré être enterré vivant dans les fondations de ton palais chez nous, jeta dédaigneusement un autre.

- Les esclaves auraient refusé de laver les marmites si on l'avait égorgé pour le donner à manger à la fête de l'igname. Le lendemain, il n'y aurait eu personne pour faire la vaisselle, affirma un troisième ! »²⁹⁵.

La contestation de l'autorité présidentielle, est un crime qu'ils sont prêts à assumer, dans leur extrême dévouement à leur prince et au prestige de leur tribu. Ils sont ainsi prêts à affronter l'armée du président, sûrs de leurs exploits multiséculaires dans les guerres tribales, pour le remplacer par plus noble que lui, leur prince :

« Tu es chef, fils de chef, petit-fils de chef ! le sang qui coule dans tes veines ne s'est jamais refroidi à la vue d'un autre humain. Nul, dans ta lignée, n'a jamais levé les yeux vers un autre homme. Tu es de ceux qui abaissent leurs regards. On doit ramper devant toi. Ce trône est sûrement fait pour ton séant. Le notable chercha du regard l'approbation de ses pairs. Toutes les têtes se hochèrent »²⁹⁶.

Le projet est tellement fou que le prince se met à trembler. On comprend dès lors qu'Abéga ayant littérisé le réel dans son œuvre, ne représente que très rarement des discours

²⁹⁴ Abéga, LFBW, p.5

²⁹⁵ Abéga, LFBW, p.8

²⁹⁶ Ibid.

subversifs : il faut des fous ou des fanatiques pour ainsi contester la toute puissance du président.

▪ La distorsion

Le mensonge est un moyen politique utilisé par certains acteurs comme Mboufek. Nous l'avons montré lorsqu'il s'agissait de sa reddition pour soutenir la candidature de Bendingoulou : faire semblant de capituler, alors que l'on a tout prévu dès le départ pour entraîner la démission d'un candidat que l'on maîtrise peu. Même si Bendingoulou avait refusé de démissionner, en lui apportant publiquement son soutien, Mboufek aurait considéré sa victoire comme la sienne et n'aurait pas perdu la face.

Les mensonges sont nombreux en politique et l'assise populaire des responsables politiques sont essentiellement fictives ou du moins proportionnelle à leur compétence dans le domaine de la corruption. On expliquera difficilement comment un candidat, dont le discours peint la réalité que le narrateur nous présente de son parti pour la déplorer, qui recueille à l'applaudimètre tous les suffrages peut se retrouver sans votant le jour des élections. Le problème de la politique dans ces nouvelles, ce n'est donc pas le discours public, c'est surtout le discours privé, celui qui construit l'ethos du personnage.

Dans les nouvelles de Mauriac par contre, le message va à l'encontre des lieux communs : le concubinage et le mariage ne sont pas les lieux d'amour : « les époux sont si mêlés l'un à l'autre, si confondus, que les lois ordinaires de l'amour ne les concernent pas »²⁹⁷, dit Louis à sa femme, pour justifier qu'il n'ait pas de passion pour elle. L'amour est une souffrance permanente comme celui des personnages d'*Insomnie*. L'institution religieuse opprime l'individu et entraîne sa mort : « Je hais la vérité possédée »²⁹⁸. Un discours de rupture, mais une rupture que l'écrivain veut d'abord intérieure, individuée.

▪ La sensibilisation

Le discours pédagogique et moraliste est une spécificité du conte que l'on retrouve dans la nouvelle. Dans *Les Bimanes*, l'écrivain sensibilise son lecteur sur l'hygiène et la salubrité à travers Ahanda, sur l'humilité à travers Tchakarias, sur la démocratie dans LFBW. Cette

²⁹⁷ Mauriac, TR, p.37

²⁹⁸ Mauriac, TR, p.102

morale est chrétienne dans le récit de François Mauriac, quand Maryan explique pourquoi il est difficile de ne pas penser à la vanité du savoir : « Il ne vit pas en esprit, cette tranchée dans la terre où, quelques secondes avant l'assaut, quelques minutes avant d'être abattu, il répéterait à mi-voix la plus belle des paroles que la guerre ait inspirée à un homme près de mourir : « Enfin ! je vais savoir »²⁹⁹.

4.4. Visions d'un adjuvant : la spiritualité

Le rapport à un imaginaire et à une institution culturels dans la création fait la signification de l'œuvre littéraire. La référence à des formes de croyances religieuses dans la narration constitue en effet un cadre de compréhension des dimensions morale, idéologique ou culturelle du récit. François Mauriac et Séverin Abéga sont des écrivains à « sensibilité catholique », si l'on s'en tient à la terminologie d'Albert Thibaudet (1926), de par leur éducation. Abéga ajoute à cette première sensibilité une sensibilité animiste, héritage de sa tradition africaine. Même si le pouvoir religieux est constamment convoqué chez nos deux auteurs, il ne semble pour autant pas s'établir comme un facteur d'harmonie de l'univers et du personnage de la nouvelle.

4.4.1. Le recours aux forces supérieures

Situé entre tradition et modernité sur le plan socioculturel, l'univers des nouvelles d'Abéga l'est également dans l'aspect culturel. A partir de l'observation de réseaux lexicaux, des mythes ou des citations, on peut reconnaître l'animisme et ses diverses pratiques d'un côté, de l'autre les formes de présence du christianisme.

La croyance en la sorcellerie demeure très forte dans l'Afrique contemporaine : tout phénomène étrange (dont la maladie) est assimilé à la force des esprits maléfiques. En fait, la croyance en la sorcellerie se fonde sur une étiologie expliquant le physique par le métaphysique : le thème de la sorcellerie « invite à considérer le mal dans une perspective qui, au-delà du symptôme, inclut une recherche de sens » (Bouly de Lesdain, 1994 : 156). On peut lire dans la pratique un déterminisme métaphysique ou comme l'insinue Geschière (1995 : 84), elle est le revers du communautarisme de la société traditionnelle africaine : « la réalisation effrayante qu'il y a de l'agression cachée à l'intérieur de ce cercle intime [le cercle

²⁹⁹ Mauriac, TR, p.129

familial] où ne devait régner que solidarité et confiance ». On s'explique donc que, lorsque la femme de Tchakarias jette un projectile sur des moutons et qu'elle entend une voix humaine crier, elle associe cela à la sorcellerie, à un sortilège. Les commentaires du narrateur, qu'ils concernent le savoir de Tchakarias de la sorcellerie (« Tchakarias sursauta. Il savait que, quand quelqu'un qui, à des fins magiques, s'est transformé en animal meurt, il reprend sa forme humaine »³⁰⁰) ou qu'ils relèvent de son propre savoir (« Les fantômes, leurs associés et leurs incarnations n'aiment pas la lumière, surtout les lumières chaudes. C'est pourquoi ils ne s'exhibent que la nuit, dans le noir ou sous la clarté froide de la lune »³⁰¹), témoignent de l'acceptation et de l'objectivité du phénomène dans cette société. On aurait pu croire qu'il s'agit d'une croyance rétrograde, or le commentaire catégorique du narrateur amène à penser à une réalité et à une croyance fortes de la société, même moderne. Cet ancrage et cette fascination sont les résultants du pouvoir thématique, mystique de la sorcellerie. La pratique de la sorcellerie relève de la recherche du pouvoir, voilà pourquoi ceux qui veulent être ministres et directeurs achètent les cheveux du président pour mieux le marabouter. Il n'est pas jusqu'au personnage du président de la république pour fonctionner sur ce modèle spirituel-culturel : « Il est de notoriété publique que les albinos étaient le totem tribal du Président. Aujourd'hui encore, nul n'a la peau blanche chez lui »³⁰².

Les rites de cette croyance ancestrale peuvent aller jusqu'au sacrifice humain, ce qui les rend antinomiques avec la religion chrétienne et de la plupart des religions monothéistes. Même s'il sait l'importance de la croyance de ce qu'il appelle sorcellerie, le narrateur-scripteur de *Un étranger de passage* reste réservé quant à l'efficacité des sorciers, par rapport à leurs pratiques et à leur cupidité. Mais il reste prudent face à cette caste qui prétend parer « aux malheurs de l'humanité, grâce à l'action invisible, mais omnipotente des forces cachées du cosmos avec lesquelles elle commerce »³⁰³ ; une caste dont le pouvoir a quelque chose à voir avec les mythes eschatologiques que l'on ne rencontre donc pas que dans la religion chrétienne. Cette capacité de transaction avec les pouvoirs du thanatos représente leur autorité absolue sur les hommes :

« La cupidité des sorciers s'appelle colère des esprits bafoués. Il [le père d'Ahanda] dut aller calmer celle-ci avec une forte somme d'argent, de peur de voir son fils perdre la vie dans les

³⁰⁰ Abéga, LB, p.28

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Abéga, LFBW, p.21

³⁰³ Abéga, LB, p.95

délais les plus brefs, frappés par quelque main invisible guidée par ces légendaires colères qui nous viennent d'outre-tombe »³⁰⁴.

Par la satire, on a une espèce de folklorisation des pratiques cultuelles ancestrales, à la fois populaires, puissantes, dangereuses et paradoxalement anachroniques. Ce regard biaisé sur le culte des ancêtres « médié » par les sorciers ne peut être posé que sur la base d'une culture chrétienne récente.

Même si la religion chrétienne a encore une forte emprise sur le personnage, il est néanmoins vrai que les pratiques sont essentiellement animistes. On en veut pour preuve que le sens qui est donné à la mort est celui du départ de l'âme. Ces âmes conservent les mêmes statuts sociaux que ceux de la vie réelle. Un conseiller réitère sa fidélité au ministre : « Ceux d'entre nous qui mourront avant toi auront du mal à expliquer à tes aïeux, là-bas de l'autre côté de la rivière, comment tu en es arrivé à serrer des mains »³⁰⁵. La mort est donc un espace accessible par la traversée d'une rivière, comme l'Achéron de la mythologie grecque. Les morts ont une place très importante dans cet espace et pour les personnages, leur culte païen est plus important que le culte chrétien : « Personne ne s'en soucia d'ailleurs outre mesure, car on n'avait jamais vu personne respecter un serment prêté au nom du Dieu unique ou de la Sainte trinité. Sur la tombe de tous les morts, oui, parce que là, c'est du sérieux »³⁰⁶.

D'ailleurs, la dénomination « sorcellerie » de ce culte des esprits est déjà subjectivement marquée et reflète le point de vue de la religion chrétienne. Elle est donc péjorative, ce qui serait également contradictoire avec le combat contre la perte des valeurs ancestrales africaines que mène Abéga. Mais *supra*, nous avons mentionné son combat contre toute forme d'aliénation et d'obscurantisme de la société moderne, qui semblent pourtant intrinsèques au culte des esprits. Comment trouver un équilibre dans cette contradiction ? En apportant la lumière d'une religion chrétienne qui, par l'histoire est devenue une autre partie de soi ?

La place forte de la religion chrétienne dans l'identité des personnages et de l'écrivain se trouve dans la régulière évocation de Dieu, surtout lorsque l'on est sous l'emprise du destin,

³⁰⁴ Abéga, LB, p.96

³⁰⁵ Abéga, LFBW, p.9

³⁰⁶ Abéga, LFBW, p.114

dans de banales tribulations : « Ana se demandait avec désespoir ce qu'elle avait fait à Dieu pour mériter la cour de ce gnome adipeux »³⁰⁷ ; « Mais Dieu veillait et, par un de ces miracles qui ont fini par devenir banals, lui permit quand même de s'assoupir, bercée par le tyrannique et nasillard ronflement »³⁰⁸. Et Dieu ne se conçoit que par opposition au Malin, qui peut prendre la forme humaine, c'est du moins ce que pense le Père Donatien de Serge qui a osé détourner une postulante religieuse du juvénat : le narrateur en arrive à se demander si « dans son œuvre de création, Dieu avait besoin du Malin »³⁰⁹. En définitive, les principaux thèmes de la religion chrétienne apparaissent dans les nouvelles d'Abéga à savoir la permanente opposition du Bien et du Mal ou le rapport entre le péché et le châtement ou la rédemption.

Néanmoins, il faut constater que c'est moins souvent des convictions chrétiennes profondes qu'exprime Abéga qu'une perception de l'appropriation de cette religion et de son institution. Il peut ainsi se moquer de certaines attitudes : « Chez nous, les défilés de mode se font dimanche à la messe, quand le prêtre procède à la distribution du Saint Sacrement de l'Eucharistie. Les jupes les plus coquines, les pantalons les plus moulants, les robes indiscretes, les décolletés panoramiques, les verres fumés, les chemises les moins délavées ou les vestes les moins rapiécées sont exposés à cette occasion à l'admiration des paroissiens »³¹⁰. Il présente alors une lecture toute opportuniste du châtement divin : au père du narrateur qui montre quelques réticences à lui offrir du vin, en cassant chacun de ses arguments par une question logique, Ndzomo rétorque « Un chrétien ne pose pas ce genre de questions. Il croit à ce qu'on lui dit. Tu n'es donc qu'un païen. Dieu te punira »³¹¹. Cette remarque est symbolique du mode d'évangélisation chrétien, qui ne sort pas le peuple de la comminatoire des cultes traditionnels, tout en opposant de manière exclusive culte chrétien et culte païen sur la seule base de la déité.

La puissance divine s'impose donc, quand bien même c'est pour exprimer sa gourmandise avec cette « co-présence », sur le mode ludique, de l'intertexte biblique de la Genèse :

« Le piment devait être créé. Et Dieu n'a pas failli à sa tâche. Les merveilles que sont la baleine bleue, l'ornithorynque, le cygne noir ou le séquoia ne lui firent pas oublier ce végétal, si

³⁰⁷ Abéga, LB, p.17

³⁰⁸ Abéga, LB, p.18

³⁰⁹ Abéga, LB, p.61

³¹⁰ Abéga, LFBW, p.28

³¹¹ Abéga, LFBW, p.32

indispensable dans la cuisson du soya. Et pour que les mortels puissent connaître toute l'importance de cette divine attention à leur égard, Dieu créa les maguidas »³¹².

Les personnages de Sévérin Abéga doivent par conséquent respecter deux codes culturels, avec le poids de la coercition des lois de chacun. Au fond, les êtres d'Abéga ne sont pas spirituels : ce sont des personnages ordinaires qui doivent satisfaire des besoins élémentaires. Il intervient une dimension morale, peu importe qu'elle soit chrétienne ou agnostique, qui détermine les attitudes et les représentations. A l'image de Mbah, ces personnages ont un ensemble de valeurs sociales et de croyances, et donc une idéologie, mais on ne voit chez aucun personnage principal une foi guidée par des valeurs ou des principes d'une religion.

Par contre, dans les nouvelles de François Mauriac, l'aspect spirituel des personnages est un déterminant essentiel : « Je suis du petit nombre qui n'ont pas jeté le surnaturel par dessus bord. Si le surnaturel existe, c'est tout de même un appauvrissement effroyable du point de vue de l'art, que d'écrire comme s'il n'existait pas », dira-t-il³¹³. Dominique Rougé (2009 : 93) dira de cet engagement dans la spiritualité, en comparant François Mauriac à Jean-Paul Sartre, « Si l'écrivain Sartre est avant tout un philosophe, l'écrivain Mauriac est un théologien qui s'interroge sur le scandale de l'existence du mal dans un univers créé par un Dieu d'Amour ». Toutes proportions gardées bien sûr, l'image sartrienne de philosophe irait à Sévérin Cécile Abéga, François Mauriac gardant celle de l'écrivain catholique. La narration mauriacienne est truffée d'intertextes bibliques à travers les thèmes, les références, citations et allusions et les mythes bibliques.

L'axe thématique principal de cette écriture est celui de la souffrance des êtres. Selon Edmond Jaloux (1994 : 11), l'œuvre narrative de Mauriac est un ensemble de conflits entre personnages « conflits et oppositions qui s'atténuent, il faut bien le dire, si l'on supprime les points de vue religieux et les dogmes moraux. Ces personnages de François Mauriac durs, ou soudain rompus, contractés, tranchants, anxieux, enfiévrés, seraient impossibles s'ils n'étaient tous d'essence catholique ». La religion catholique est la norme à partir de quoi l'union conventionnelle méprisée au profit d'un amour inextinguible, la prévalence des mensonges traditionnels sur la confiance absolue et pure, le conflit entre la foi et le savoir, le

³¹² Abéga, LB, p. 127

³¹³ François Mauriac, *Figaro littéraire*, 1969, cité par Jean-Louis Curtis (1991), *Lectures en liberté*, Flammarion

conflit entre la rédemption de l'âme et la passion amoureuse, bref le besoin de l'autre deviennent souffrance et tragédie. On a par conséquent une permanence du conflit entre l'idéal religieux et la nature humaine. La réalité humaine et sociale, sa nature est la source de sa faiblesse de l'homme, son mal. Les personnages de Mauriac doivent donc passer par la souffrance, la tragédie qui est le propre de leur condition pour accéder au chemin du salut, au chemin de la rédemption.

La souffrance du personnage s'assimile à celle du Christ, du moins à travers la référence³¹⁴ biblique à sa Passion : « Du haut de la croix, que la terre devait apparaître petite au Christ mourant ! »³¹⁵. Cette passion du personnage mauriacien l'amène à être habité par la parole biblique quand il veut faire comprendre son état (« Je te répondrai comme Lucifer à Eloa quand il veut savoir si du moins il est content : « Plus triste que jamais ! »³¹⁶). C'est une passion consciente : « Elle ne subit pas son dieu, elle l'a élu »³¹⁷. Si la souffrance est similaire à celle du Christ, la rédemption viendra de ce modèle, d'où la citation d'un cantique « adorable » :

« Une étable est son logement,
Un peu de paille est sa couchette,
Une étable est son logement,
Pour un Dieu, quel abaissement ! »³¹⁸

La rédemption vient de Dieu et non des êtres, ce qui signifie que l'écrivain dénie tout pouvoir aux entremetteurs de l'homme à Dieu. Il renie ainsi les écrivains, créateurs que l'on a prétendus égaux de Dieu, mais « A la vérité, ils en sont les singes » (F. Mauriac, 1994 : 95). Ainsi par exemple, « divisé contre lui-même, et par là condamné à périr, le romancier ne se sauve que dans l'Unité, il ne se retrouve que quand il retrouve Dieu » (ibid. :160). Le roman ne signifie que dans une inspiration qui est volonté divine : « Au fond, chaque artiste, à un moment de sa vie, est pris de panique, cherche à se protéger : la claire connaissance de nous-mêmes fait le jeu du catholicisme ! Si beaucoup hésitent, ne se décident pas, presque tous rôdent autour. Ah ! poètes ! gibier pour Dieu ! »³¹⁹. L'écrivain pense reproduire ou

³¹⁴ Selon Tiphaine Samoyault (2001 :35), la référence est un intertexte qui n'expose pas le texte cité, « mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage, ou l'exposé d'une situation spécifique ».

³¹⁵ Mauriac, PL, p.209

³¹⁶ Mauriac, TR, p.69

³¹⁷ Mauriac, TR, p.38

³¹⁸ Mauriac, PL, p.266

³¹⁹ Mauriac, TR, p.75

transposer la réalité sociale, il entre en conflit très souvent avec les personnages de cette réalité, son travail est par conséquent désagrégation permanente, dont la reconstruction requiert l'esprit de Dieu.

Mauriac dénie également à l'institution religieuse son pouvoir sur les âmes. Maryan dira : « Je crois à la Vérité, non parce que les directeurs me l'enseignent mais parce que l'amour m'y pousse »³²⁰. Au comportement de Maryan, on voit la figure de l'enfant qu'avait été Mauriac et les convictions de l'écrivain : « Au séminaire, il souffrirait sans doute ; il serait poursuivi en haine des idées de progrès et de liberté ! Mais c'était sa vocation d'entrer dans l'Église pour aider au triomphe des idées nouvelles »³²¹. Ainsi, dans sa lettre à Lange depuis le grand séminaire, on a cette dichotomie entre un enseignement pur idéal qui construit la réalité intérieure et l'enseignement des missionnaires tout en artifice et en superficialité, le personnage a choisi son camp. Les âmes pures recherchant par conséquent Dieu ne peuvent qu'être corrompues par l'institution qui les accueille : « C'est cela qui demeure admirable au séminaire : voilà les derniers idéalistes du monde. Ils n'ont rien à attendre du siècle, que la pauvreté, la solitude, le mépris, l'abandon. Rien n'existe à leurs yeux hors la vie intérieure, la recherche de la pureté et de la perfection. Ah ! comme je suis avec eux, parfois, en dépit du soulèvement forcené de mon esprit... Mais non ! non ! je ne veux pas céder à ce charme. Il y a de l'absurde dans leur renoncement »³²². Cette hésitation révèle l'incertitude qui habite le personnage mauriacien dont le sens de la vie est en Dieu («Aucune place pour moi dans ce monde sans Dieu. Je n'ai jamais su que voler de Dieu au monde. Je me moque de ce qui est physique. Ce qui est donné ne m'intéresse pas »³²³) mais qui se veut liberté (« Seulement, je n'admets aucune solution imposée »³²⁴). En réalité, Mauriac veut associer l'intellectuel, l'artiste et l'homme de Dieu dans ce XIXe siècle où on associe bien les deux premiers à travers l'assimilation de la littérature à l'action chère à Sartre, mais on se méfie d'associer le troisième élément du trinôme, au prétexte de la souveraineté de l'artiste et d'un climat anticlérical dont nous avons parlé : « Je ne me suis jamais senti si près du Christ. Ils n'arriveront pas à me séparer de lui. Mais même je prétends ne pas sortir de l'Église. Les

³²⁰ Mauriac, TR, p.101

³²¹ Mauriac, TR, p.95

³²² Mauriac, TR, p.104

³²³ Mauriac, TR, p.126

³²⁴ Mauriac, TR, p. 102

dogmes m'apparaissent comme de grands thèmes intellectuels. Comment les rejetterai-je ?
Ce sont des lignes faites de l'esprit »³²⁵.

L'écriture de la nouvelle chez Mauriac absorbe la parole biblique, et l'une des formes de la réécriture de cette parole est la reproduction de mythes bibliques. Pour Mircea Eliade (1963 : 12), le mythe est une histoire vraie et vivante, qui fournit « des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence ». Même si la Bible raconte des histoires sacrées sur les temps premiers, avec des héros exemplaires, il n'a pas toujours été aisé de relier la religion chrétienne à la mythologie, celle-ci s'étant toujours méfiée des mythes grecs. On a pu montrer, notamment Jacques Lacarrière (1998), l'inspiration hellénique, sumérienne ou mésopotamienne des récits bibliques. En outre, pour Eliade, les mythes ont toujours constitué le fondement de la vie spirituelle d'une communauté, ils ont donc une valeur rituelle, que les textes de la Bible ne démentent pas, à l'exemple de la valeur de l'histoire de Jésus Christ : « Bien qu'accompli dans l'Histoire, ce drame a rendu possible le salut ; en conséquence, il n'existe qu'un seul moyen d'obtenir le salut : réitérer rituellement ce drame exemplaire et imiter le modèle suprême, révélé par la vie et l'enseignement de Jésus. Or, ce comportement religieux est solidaire de la pensée mythique authentique » (Mircea Eliade, 1963 : 207-208). On distingue ainsi le mythe religieux du mythe littéraire. Northrop Frye (1984 : 54) considère les mythes littéraires comme « les mythes auxquels on ne croit plus, qui ne sont plus rattachés au culte et au rituel ». Ils constituent une évolution, une réécriture du mythe religieux. Dans notre cas, l'imbrication du littéraire et du religieux rend complexe la distinction. Adela Elena Gligor (2008 : 34) propose, dans ces cas de mixité, la référence de P. Albouy : « Je définirais le mythe littéraire comme l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe ». Le mythe littéraire ranime donc toutes les formes de langage dont le langage religieux, pour exprimer l'être, le ressenti d'un écrivain. Quels sont donc les mythes utilisés par François Mauriac pour signifier, par la littérature, la nécessité d'un retour à Dieu ?

³²⁵ Ibid.

Le mythe de la création dans lequel on explique le péché originel, Mauriac se l'approprie et, par extension, montre qu'il n'y a pas d'innocence : « d'ailleurs, est-ce qu'il existe des créatures tendres ? »³²⁶. Il utilise aussi la traversée du désert de Jésus, pendant laquelle il a vécu avec le démon, dans une tentation permanente.

Le mythe du père Noël, est un mythe actuel de la religion catholique, que l'on retrouve dans *Conte de Noël*. La croyance en un mythe religieux, peut être dangereuse parce qu'en principe, le mythe est un mode de représentation et d'appropriation du monde, surtout lorsque l'on est encore naïf des hommes et du monde. D'où la déstabilisation de l'enfant innocent. En réalité, pour Mauriac, la connaissance de la Bible et de ses mythes est importante, tout aussi importante que la connaissance des idées du monde moderne : « Le salut et la liberté, c'est même chose »³²⁷.

En somme, deux expériences différentes de la religion, deux perspectives différentes chez nos auteurs. Malgré tout, la religion reste le cadre dans lequel on retrouve les principes moraux qui permettent d'atteindre la vérité des âmes, objectif de l'écriture de la nouvelle. Le discours en rapport avec la religion est donc une forme d'engagement de nos écrivains, non dans le sens sartrien, mais à l'image de Prométhée : « Dans le langage chrétien, il y a engagement dès que les convictions se manifestent, dès que l'on s'avance à visage découvert et dans le but d'être reconnu pour ce que l'on est : une foi tend à se dire et à se propager » (Lucien Guissard, 1992 : 3). L'esthétique de l'indétermination des deux auteurs est en réalité une forme d'engagement, qui consiste à « atteindre des aspects de la vérité humaine » (Mauriac, 1994 : 152), car selon Mauriac, « la logique humaine qui règle la destinée des héros de roman n'a presque rien à voir avec les lois obscures de la vie véritable » (ibid. : 151).

4.4.2. L'engagement en Dieu : Mauriac et le personnalisme

Le lien entre Abéga et Mauriac, au niveau de l'écriture politique serait ce refus de l'engagement « violent » et militant que l'on reconnaît à des Mongo Beti ou à des Sartre. Mauriac dira : « Je suis tout à fait étranger à ces choses. Je ne suis pas un animal politique. Et cela non par principe, mais de nature. Je n'éprouve aucun mépris pour ceux qui font de la

³²⁶ Mauriac, PL, p.166

³²⁷ Mauriac, TR, p.103

politique, mais de l'indifférence »³²⁸. En soulignant la convergence du champ politique et du champ religieux dans cette France du début de XXe siècle, on ne saurait exclure Mauriac des auteurs politiques. La critique dite « engagée » réfute le passéisme des problématiques de Mauriac, mais elle ne tient pas compte de son expérience différente de la leur, d'une vision différente de la leur. Pierre Dufour (ibid. : 27) s'insurge : « De quel droit prétendre, ensuite, juger un romancier sur le choix de sa vision, comme s'il avait eu la possibilité d'opérer, entre plusieurs visions opposées, un choix libre au sens existentialiste du terme ? [...] De quel droit lui reprocher cet univers ? Autant lui interdire d'écrire ou d'être lui-même ». Dominique Rougé (ibid. : 93) estime à propos que « si l'écrivain Sartre est avant tout un philosophe, l'écrivain Mauriac est un théologien qui s'interroge sur le scandale de l'existence du mal dans un univers créé par un Dieu d'amour ». Pierre Dufour (1956 : 18) renforce que Mauriac était engagé avant même que le mot, sinon l'attitude ne soient à la mode.

L'écriture de Mauriac est donc une forme d'engagement de l'écrivain catholique : elle est une littérature d'engagement, exprimant la liberté de l'écrivain d'affirmer sa vision de la religion et de la manière dont on pourrait vivre sa foi. Et l'écrivain se démarque de la doctrine générale de l'Église, d'abord par son engagement à réformer celle-ci, à « réconcilier le catholicisme avec le peuple et les idéaux fondateurs de la démocratie et de la République » (J.-L. Barré, ibid. : 108). Le personnage de Maryan dans *Les démons de la connaissance* lui ressemble beaucoup, avec cette défiance de l'institution catholique, le renvoi du couvent car il encourageait ses camarades à lire des ouvrages philosophiques, les débats sur les idées. C'est une recherche sans espérance, la recherche du savoir ; puisque le savoir est avec Dieu, rechercher le savoir, c'est rechercher Dieu : « Le salut, c'est de grandir à la mesure du monde »³²⁹.

Cet anticléricalisme rencontre un écho politique dans le prolongement des lois de laïcisation de 1905 et la montée du marxisme. La distance qu'il prend avec les mouvements catholiques nationalistes aurait pu le rapprocher du communisme, mais son attachement au christianisme l'amène à adhérer aux thèses progressistes catholiques. Maryan fait ainsi sienne cette thèse de Lange : « Ce que nous trouvons dans l'Église de plus humain, entre comme éléments dans la construction de ce nid où la vie du Christ demeure

³²⁸ Citation d'un extrait d'article de La Revue hebdomadaire de janvier 1926, par Jean-Luc Barré (ibid. :480).

³²⁹ Mauriac, TR, p.103

incorrupible »³³⁰. La vision du christianisme de Mauriac n'est pas nouvelle pour son époque, car une partie de l'Église centre de plus en plus sa préoccupation sur l'homme : personne ne peut être heureux dans la misère. Le pape Pie XI montre d'ailleurs un certain pragmatisme face à la cristallisation des points de vue sur la laïcité ou face à la crise qui traverse l'Église et le monde : il reconnaît que la vitalité du christianisme passera par son action sociale. Ainsi donc, les intellectuels chrétiens sont peut être libéraux, mais certains tels Mauriac veulent recentrer la réflexion et l'action religieuse sur l'homme, et il se rapproche à bien des égards de la pensée d'Emmanuel Mounier. On aurait ainsi pu imputer à Mauriac cette pensée de Mounier : « on ne fait pas de l'art pour le prolétariat, ou pour la révolution, pas plus qu'on ne doit faire de l'art pour la bourgeoisie. On fait de l'art pour l'homme, pour tout ce qui l'accomplit par le chemin des vraies libertés intérieures » (Mounier, 2000 : 107). Mauriac est-il un personnaliste avant l'heure ?

Cette question n'est pas dénuée de sens, lorsqu'on sait le parti pris idéologique manifesté dans les nouvelles de Mauriac. Il apparaît en effet des nouvelles et de ses personnages principaux un refus des grandes institutions et surtout de leur autorité. On se retrouve autour de l'action motivée par une émotion de l'âme, la volonté de changer le monde par une recherche spirituelle, le refus des utopies politiques. Ces orientations sont transparentes de la philosophie personnaliste. En effet, selon Frédéric Gugelot, Cécile Vanderpelen-Diagre et Jean-Philippe Warren (2012) dans le n° 12 de la revue **Contextes** consacré à « l'engagement créateur », le personnalisme est une pensée qui « ne trouve pas sa validation dans une institution, politique ou ecclésiale, ou dans une fidélité à un chef, mais dans une revendication de filiation au sein d'une pensée qui se veut accueillante. Cette ouverture explique le pluralisme du personnalisme, sa capacité à intégrer à la fois l'innovation et la contestation ». Le personnalisme est donc un refus du formalisme, de l'ordre du monde, et donc de la bourgeoisie.

François Mauriac est dans cette contestation de l'ordre du monde bourgeois. On peut le vérifier au discours sur le système d'organisation du pouvoir dans la société de l'œuvre. L'évocation constante des classes sociales de provenance des personnages mauriaciens est significative de l'importance de la structure sociale dans les comportements. L'animal politique qu'est Mauriac procède à une déconstruction de ces êtres fictifs éminemment

³³⁰ Mauriac, TR, 113

sociaux, leurs origines sociales étant déjà un premier facteur de conflit. Il est donc aussi question de conflit de cultures chez l'écrivain bordelais.

- Élisabeth vient de la province, d'une campagne du Sud-ouest où elle a été épousée par Louis à dix-huit ans, mais elle n'a pas véritablement adopté les mœurs parisiennes.
- Louis est un artiste peintre, « paysan, au fond, né d'une race paysanne, enclin à charger la femelle de besognes basses »³³¹
- Berthe est de bonne souche paysanne. Le narrateur admire le vin et la nature de ses origines du Sauternais.
- Les Maryan dont le père de famille est un grand armateur, la famille est soucieuse de son image.
- Catherine de Borresche a fait des études supérieures et elle est de famille noble. Néanmoins, on nous rapporte que Catherine détestait son père, et qu'Élisée Schwartz, épousait par elle un bon parti.
- Auguste et Hector sont cousins, aux origines bourgeoises, l'un a hérité de la fortune de ses parents et l'autre n'a hérité de rien. Il est donc pauvre, mais veut tenir son rang.

Même s'il présente une diversité de classes sociales, il reste que Mauriac caricature péjorativement la plupart de ses personnages de province, qu'ils soient riches ou pauvres, dans leurs travers, citons entre autres : la soumission de la femme, l'ennui de la campagne, les mœurs qui semblent figées depuis des temps immémoriaux, la dictature de l'apparence. Il admire plutôt l'évolution des idées, symbolisée par Paris, ville des artistes et des intellectuels. À Paris, les mœurs sont évoluées :

« Voilà longtemps qu'Élisabeth respire à Paris, entend les propos les plus libres, s'accoutume aux séparations et aux divorces dans un monde où le mariage apparaît une étrange survivance des époques de foi, et où une maladie détruit les ménages comme certaines années, on voit tous les ormes d'une région perdre leurs feuilles »³³².

Mauriac est donc un progressiste : un catholique ouvert sur les questions du divorce, de l'infidélité. Barré voit sans cesse en lui un humaniste moderne, en soulignant sa fibre voltairienne. Pour justifier par exemple que l'affaire Dreyfus ne l'ait pas inspirée François

³³¹ Mauriac, TR, 42

³³² Mauriac, TR, p.38

Mauriac dira : « je n'étais qu'un écolier dans une province et ne connaissais des événements que ce qui en filtrait jusqu'à nous »³³³. Son éducation catholique et provinciale a fait qu'il grandisse à contre-courant des idées de son époque qui allait dans le sens de la laïcité et de la séparation de l'Église et de l'État, mais aussi vers la laïcisation de l'éducation nationale. Paris représente donc pour lui l'espace de cette connaissance, démoniaque mais indispensable, s'il veut atteindre Dieu de manière consciente.

Certes, les successeurs de Mauriac ont souligné son humanisme, et qu'il est comme les personalistes, fondamentalement contre « le déterminisme et le réductionnisme philosophique qui intègre l'homme dans le phénomène naturel au point de l'y perdre et surtout, d'oublier son caractère spirituel distinctif » (Gugelot, Vanderpelen-Diagre et Warren, *ibid.*). Il faut cependant dire que les personalistes, et Mounier en tête reprochent à Mauriac son refus de refuser. En fait, entre les œuvres de Mauriac et son discours politique et idéologique, il y a une grande différence. Mounier (*ibid.* : 145) lui reproche ainsi de vouloir justifier ceux qui profitent du monde moderne : « Par quelle singulière tendresse secrète M. Mauriac vient-il plaider pour le mal dont il étouffe, dont ses héros étouffent, dont ses livres étouffent, ce ne serait le côté le moins paradoxal de son plaidoyer, s'il n'y attribuait de plus aux vertus de la petite bourgeoisie l'amabilité même de nos saints ». Cette apparente contradiction vient du paradoxe intérieur, de la complexité de Mauriac pour qui refuser de refuser est une manière d'éviter la doxa de gauche, cette iniquité consistant à systématiser le lynchage de la bourgeoisie. Il préfère s'attaquer au système, à l'ontologie même de l'exclusion de l'homme et de sa réalité intérieure des champs politique et social, c'est-à-dire au système capitaliste. En cela, il rejoint Abéga dans son combat contre le système qui produit les inégalités sociales, les injustices politiques. Ce n'est véritablement pas non plus la politique qui intéresse Abéga, mais les conditions qui la rendent inadaptée à l'épanouissement de l'être africain.

Conclusion

En définitive, la structure sociale est en crise dans l'univers mauriacien et abégien. Les valeurs sociales transgressées ou illustrées ne sont que des signes de la recherche d'une identité culturelle homogène. Cette recherche apparaît comme complexe dans le chaos de

³³³ François Mauriac (1962) *L'affaire Dreyfus vue par un enfant*, Fasquelle, Paris

l'univers social dans la nouvelle. Cette identité chaotique et espérée unique, transparait également des structures de construction d'une identité sociale, les institutions éducatives telles l'école et la religion. La satire de Mauriac et d'Abéga va donc de l'homme pour poser les problèmes d'une société en mouvement. Regarder ces structures institutionnelles de la société problématique induit un regard vers les idées structurantes tendant à envisager cette unité, mais aussi vers les moyens concourant à leur développement ou leur anéantissement.

Partie IV

UNE ESTHÉTIQUE DE CONFLIT

Chapitre 5 : L'INFINIE POSSIBILITÉ DES FORMES D'UNE NARRATION DE CRISE

Le cadre générique est assez couramment le moyen de taxinomie des productions langagières, et toute production appartient d'une manière ou d'une autre à un genre. Les modalités des genres structurent ainsi l'analyse du fait littéraire : « dans la mesure où toute activité de textualisation s'inscrit dans le cadre d'un genre discursif spécifique (déterminé pragmatiquement), multiplier les études détaillées de genres particuliers devrait [...] permettre d'éviter les extrapolations abusives dont les théories du texte ont été trop coutumières » (Jean-Marie Schaeffer, 1995 : 504). Forme artistique d'abord considérée comme relative aux écrits, aujourd'hui le genre littéraire intègre toutes les formes de textualité orale ou écrite, qui relèvent de la créativité langagière. La définition de Denise Malrieu (2004 : 73) structure le rapport genre et texte : « le genre se définit à la fois par son appartenance à un domaine, par son contexte externe de communication [...], par son insertion dans des surensembles d'objets sémiotiques [...] et par sa structure interne ». Le genre met donc en relation un texte particulier avec une famille de textes. Entre les textes s'établissent des relations qui présupposent une transcendance textuelle et l'appartenance d'un texte à un ensemble qui le définit. François Rastier (2004 : 125), appréhende le genre comme « un mode de régulation du contexte interne et externe (textualité et intertextualité). Il permet enfin au texte de rester compréhensible alors même que la situation qui lui a donné naissance, ou du moins prétexte, a disparu sans retour ». Il met ainsi l'accent sur cette hiérarchie des unités d'analyse du langage : « le genre l'emporte sur les autres régularités linguistiques. C'est même le discours, voire le genre qui détermine la langue » (Rastier, 2001 : 232) et donc « les spécificités stylistiques ne sont définissables que relativement aux normes du genre – et secondairement aux normes du discours » (ibid. : 233).

La taxinomie des textes en genres semble par conséquent un premier effort d'élaboration de la signification et nous formulons l'hypothèse selon laquelle l'identité générique est une identité esthétique.

Les classements courants des genres littéraires n'annoncent pas ostentatoirement la nouvelle comme genre littéraire. La classification décimale de Dewey distingue en son tableau 3, le poème, le théâtre, la fiction, l'essai, le genre épistolaire, la satire et l'humour,

les écrits divers. La rubrique fiction intègre les écrits narratologiques dont les romans et nouvelles. En réalité, « en même temps qu'est perçue l'existence du genre, apparaît la difficulté d'en discerner les traits qui lui seraient spécifiques. Car la nouvelle ressortit à des espèces extrêmement variées qui l'empêchent de se conformer à une formule » affirme Grojnowski (ibid. : 14), qui veut partir de la réalité intuitive du genre pour sa matérialité.

En effet, Daniel Grojnowski (ibid. : 14-15) soutient que le genre est surtout une évidence, une évidence qui s'impose aux auteurs : Mauriac qualifie bien les *Trois récits* de « nouvelles » en préface, mais il parle aussi de ses « romans », comme *Le Baiser au lépreux* (1922). Ce qui signifie qu'il est conscient de mettre sa créativité dans un exercice, dans un cadre et pas dans un autre. L'évidence du genre s'impose aussi aux éditeurs qui peuvent ou non de choisir de mentionner le genre sur l'œuvre. Enfin, l'évidence du genre s'impose au lecteur qui apprécie ou pas un type de texte, un style, un tempérament mais qui le (re)connait tout au moins. Ainsi, selon Florence Goyet (1993 : 7), « les lecteurs de nouvelles savent intuitivement qu'ils ont affaire à un genre. Lorsqu'ils choisissent de lire un récit court, ils en attendent un certain type de plaisir, très différent à leurs yeux de celui que leur procurerait un roman ». Nous recherchons la matérialité des causes (textuelles) de ces réactions (attitudes et représentations).

Partant de notre hypothèse, chercher à montrer qu'un texte est une nouvelle ou que la nouvelle est un genre ou un sous-genre littéraire peut n'être pas pertinent dans l'absolu. Ce qui serait par contre pertinent ce serait de comprendre comment, où et pourquoi se construisent des permanences autour de la nouvelle en francophonie, surtout comment des contextes extra et intra textuels complètement différents déterminent la forme du genre. Ainsi pourra-t-on mettre en relation des attentes de lecture *a priori* et des usages « littéraires » pragmatiques.

5.1. Perspectives chronotopiques de lecture

Dans les chapitres précédents, nous avons analysé la cohérence géotopique de la nouvelle, en supposant que l'espace national conférait une certaine homogénéité à la forme générique : les nouvelles française ou camerounaise étaient des réalités auxquelles on conférait des attributs plus ou moins discutés. L'on recherchait également l'exactitude des cohérences géotopiques et glottotopiques des œuvres de notre corpus : avions-nous une écriture bordelaise à laquelle les nouvelles de Mauriac appartenaient ? L'écriture d'Abéga a-

t-elle des caractéristiques d'une « écriture pahouine » ? Qu'est-ce que **La Nouvelle d'expression française en Afrique noire** du titre de l'ouvrage de Guy Ossito Midiohouan et Mathias Dossou dont relève **Les Bimanes** d'Abéga?

La recherche des topiques pouvant faciliter la compréhension des œuvres littéraires, ou tout au moins ouvrir des pistes de lecture peut alors donner davantage d'importance à la relation du genre avec son espace- temps, c'est ce que nous appelons l'analyse chronotopique : « les genres existent depuis des millénaires, une définition devrait donc soit accepter cette historicité et se faire mobile, changeante selon les époques, soit rechercher un très haut degré d'abstraction et éliminer tout élément historique » (Aron Kibédi Varga, dans Engel et Guissard dir., 1997 : 8). Notre analyse adopte les deux approches quant à la nouvelle, cette partie soulignant la première. Florence Goyet (ibid.) formule l'importance de l'analyse chronotopique en ces termes : « même si les thèmes sont infiniment variés et les procédés stylistiques toujours changeants, la stratégie qui met en œuvre ces thèmes et ces procédés est très constante à une époque donnée ». L'auteure de **La Nouvelle (1870-1925)** justifie ainsi qu'il puisse y avoir une nouvelle *classique*, saisissable dans la période donnée : peu importe si « la nouvelle selon Maupassant n'est pas celle d'Aymé qui ne ressemble pas à celle de Gogol que Kafka ignore » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 : 199), la cohérence du genre est chronotopique. Florence Goyet (1993) en déduit d'un tronc commun du genre de Maupassant à Tchekhov en passant par l'anglais James ou l'italien Verga.

Le programme d'analyse de la nouvelle littéraire élaboré et édicté par René Godenne :

Étudier la nouvelle [...] c'est d'abord préciser le cadre dans lequel se déroule son évolution à travers les siècles depuis le moment où elle est apparue, jusqu'à nos jours ; c'est ensuite se pencher sur les différentes conceptions qui se sont succédé, s'interroger sur leur valeur respective, puis finalement essayer de voir si, par rapport aux autres formes de récits brefs et longs, il n'y aurait pas une conception qui exprimerait la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle (1979 : 12-13).

En effet, si l'on a validé la valeur du cadre dans l'herméneutique textuelle, la perspective historique, celle de la construction dudit cadre de lecture devient tout aussi pertinente dans l'analyse littéraire.

5.1.1. Quand l'histoire du genre permet de signifier

L'histoire du genre, on peut la commencer en distinguant la nouvelle des genres qui avaient cours avant et pendant le Moyen Âge. La caractérisation des genres n'est pas rigoureuse et les auteurs peuvent donner à deux textes complètement différents dans les thèmes ou dans

les formes la même dénomination. Sous l'hypergenre du récit qu'est le conte, la distinction est essentiellement thématique, comme l'affirme Roger Dubuis (Engel dir., 1997 : 23) :

Il est de tradition de distinguer, à la suite des auteurs médiévaux, une répartition thématique dont le fabliau et le lai représentent les deux expressions les plus tranchées : au fabliau, conte à rire souvent grivois, s'oppose franchement le lai, domaine du rêve et de la poésie, une vaste place étant réservée entre ces deux genres nettement définis aux récits qui se contentent de raconter : les dits, voire la chantefable, qui fait alterner chant et narration.

La prédominance du conte (alors orthographié *compte*) pendant la période médiévale sur tous les autres genres du récit est factuelle, son caractère bref et essentiellement oral aussi. Selon Gabriel Pérouse (Vincent Engel dir., 2001 : 41), « le conte préexiste dans la tradition, et le conteur ne l'invente pas, mais le transmet, le retransmet ». Pour lui, le conte jusqu'au XVIe siècle reprend, sous forme de narration, un motif folklorique stéréotypé. Mais il est surtout un hypergenre multiforme, et on pouvait avoir des récits brefs au ton comique ou licencieux, les fabliaux. Le fabliau, du latin *fabula* (petite histoire), était une petite histoire en vers qui se propose de distraire les lecteurs et les auditeurs. Entre le XIIe et le XIIIe siècle, il devait amuser, mais derrière cet effet, le fabliau fait la satire de la société et donne des leçons de morale. En réalité, le fabliau avait une telle prépondérance au Moyen Âge qu'il subissait des variations nombreuses et ses formes étaient souvent difficiles à déterminer. On avait également des contes d'aventures merveilleuses, le lai. Le mot d'origine celte, le lai connaît son apogée au XIIe siècle. Il s'agit généralement d'un poème narratif qui a également des formes variables, mais dont la caractéristique était d'aborder des sujets sérieux ou passionnés. Il pouvait aussi être lyrique, et on prend souvent en exemple la *fin'amor*, avec Marie de France pour illustrer cette variabilité. Au XIIe siècle, le lai est musical car il se fait accompagner à la harpe : il se rapprochait de la poésie chantée. Par ailleurs, l'exemplum était un récit didactique, récit de faits édifiants, dont le but est moral et dont les conclusions sont « moralistes ». Il est courant dans les récits religieux.

Ces trois genres règnent dans la *diegesis*, et la nouvelle n'a jamais fait partie des genres littéraires d'élite au Moyen Âge : « Ni Aristote, ni Horace ne l'ont prise en considération, mais qui plus est, elle a également été négligée par Boileau et Hegel » (Luciano Rossi, 1997 :28). Mais le terme, dans son acception littéraire est apparu depuis le début du XVe siècle, tandis que l'italien *novella* dont il tire sa source avait déjà le sens d'un genre littéraire précis. M. Segrais affirme qu'elle est une narration généralement brève, qui présente des

personnages humains mais généralement non historiques, et ses contenus sont vraisemblables sans conclusion moraliste.

Ainsi définie, il existe bien une réalité de la nouvelle médiévale, ainsi que l'affirme Roger Dubuis (1973, 1996) qui présente Giovanni Boccaccio (1348-1353) et son *Decamerone* que l'on reconnaît généralement comme pionnier du genre, mais aussi Antoine de Lessale (*Jehan de Saintré*) et l'ouvrage anonyme qui lui est souvent attribué, *Cent Nouvelles nouvelles*³³⁴.

À la Renaissance, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre va connaître un certain succès avec une œuvre qu'elle désigne officiellement « nouvelle ». Il pouvait le ressentir comme un italianisme, puisque dans le propos liminaire et dans la réflexion postérieure aux récits, elle parle de « comptes ». En fait, on est encore à considérer le conte comme hypéronyme des genres du récit, et la nouvelle, malgré sa proximité de principe du réel, malgré son refus du moralisme, souffre de l'imprécision de sa forme : ce sont des récits tantôt longs tantôt brefs, tantôt tragiques tantôt récréatifs. Antoine Tyron est également d'un grand apport à la nouvelle pendant la Renaissance. Par ailleurs, l'essor de l'imprimerie dans la langue vulgaire n'est pas étranger à l'éclosion de la nouvelle. Selon Gabriel-André Pérouse (ibid.) la nouvelle se distingue par le sens d'un « récit d'événements proches dans le temps et dans l'espace et traitant de choses familières dans un esprit le plus souvent joyeux (grivois) ». Elle suit le modèle de l'histoire-cadre du *Décameron* (1349-1351). La nouvelle est le récit d'une aventure présentée comme réelle, vraie, dont on n'a jamais entendu parler. On se reconnaît à son miroir, loin du « prince », de la « belle » ou du « pauvre manent ». La nouvelle du XVIIe siècle se rapproche du roman vérité ou roman réaliste, pour se distinguer du conte : on le voit chez Segrais. Le trait majeur de la nouvelle du XVIIIe siècle ce n'est plus tant la brièveté de sa forme que le tour didactique d'une action. Ce sens relationnel avec le réel, qu'il soit descriptif ou pragmatique, la nouvelle toujours le conserve, malgré la variabilité qui est intrinsèque aux genres : « suivant les époques et les modes, elle [la nouvelle] s'est attachée à la chronique quotidienne ou à la reconstitution historique, elle se fait philosophique ou satirique, elle consigne quelque trait de mœurs ou s'ouvre au merveilleux » (Roland Bourneuf et Réal Ouellet, 1989 : 26).

³³⁴ Toutefois, avant le Moyen Âge, on signale des textes assimilables à la nouvelle en Orient. Le Maqâma de Bâdi al-Zamâne al-Hamadani, texte datant du Xe siècle a ainsi les caractéristiques de la nouvelle.

La nouvelle classique est le nom que donne Florence Goyet (1993) à la nouvelle de cet âge d'or du genre qui va, selon elle, de 1870 à 1925. François Mauriac écrit quelques unes de ses nouvelles dans cette période où elle est « partout ». Il semble céder à un phénomène de mode, le récit court, auquel se sont pliés avant lui ses maîtres tels Barrès ainsi que le montre Jean-Michel Wittmann (1996 : 234) ou Proust dans *Les Plaisirs et les jours* (1896). Mais il suit aussi là une tendance imprimée par Guy de Maupassant et par les romanciers naturalistes qui recherchent des moyens et techniques efficaces pour peindre la réalité vraie de la vie. La nouvelle leur donne des éléments afin de présenter leur conception du monde, « celle du positivisme et de la croyance au progrès » (Goyet, *ibid.* : 231) ; elle leur permet de prendre la figure du pédagogue qui veut éclairer ses lecteurs de la réalité de son univers et changer la face du monde. La nouvelle permet ainsi de simplifier la représentation vraie de la réalité humaine et sociale. Même s'il est vrai que Mauriac (1994-b : 118) a quelques fois pris ses distances de cette vision « positive » de la vie dans les œuvres, parce qu'il admet une vérité de la complexité humaine que l'artiste devrait rechercher, il faut observer la part de classique dont il est porteur, mais aussi voir comment il peut dépasser ce carcan pour s'inscrire dans la modernité de la nouvelle littéraire.

Formulons alors l'hypothèse que les stratégies et histoires littéraires différentes influent nécessairement sur l'écriture, et sur la conception du genre.

5.1.2. Mauriac, l'écrivain aux confins de la nouvelle classique

Le genre servant à modeler un horizon d'attente, celui de François Mauriac est aussi une complexité, de sa situation au carrefour de deux époques, et de deux perspectives du genre. L'écrivain passéiste profite des principes de la nouvelle classique, mais il est aussi un nouvelliste de son temps, par des fulgurances de la nouvelle moderne.

5.1.2.1. La caractérisation paroxystique chez Mauriac

L'univers de Mauriac met en avant le personnage et son espace intérieur. Ses nouvelles mettent en scène très peu de personnages : *Coups de couteau* présente deux personnages principaux, Élisabeth et Louis et un personnage évoqué Andrée ; *Un homme de Lettres* met en action trois personnages principaux (le narrateur, Jérôme et Gabrielle) et un personnage évoqué, Berthe ; *Le démon de la connaissance* a trois personnages principaux (Maryan,

Lange et Mone) et quelques acteurs secondaires ; *Thérèse chez le docteur* en a trois (Élisée Schwartz, Catherine et Thérèse), et un personnage secondaire (la secrétaire Mlle Parpin). La rareté des personnages permet ainsi de densifier l'épaisseur de leur drame. Ainsi, « dans le monde raréfié de la nouvelle, les éléments mis en valeur ne se contentent pas d'occuper le devant de la scène : ils occultent tout le reste, et font oublier tout ce qui ne tourne pas autour d'eux » (Goyet, *ibid.* :20-21).

Non seulement les personnages dans la nouvelle sont peu nombreux, mais encore ils sont choisis parmi les gens simples. C'est le cas de la femme au foyer qui est comparée à l'aventurière par Louis de *Coups de couteau* : « une femme simple, aussi simple que tu l'es toi-même ; si effacée que j'ai vécu plusieurs années, lui parlant presque tous les jours, sans la voir »³³⁵. On retrouve chez Mauriac des artistes, un médecin, des enfants, bref des personnages ordinaires et des lieux ordinaires (des rues, des bureaux, des cafés et restaurants), et non des châteaux et des châtelains, encore moins des héros de guerre sur le champ de bataille. L'écrivain, observateur de la réalité, se doit de remplir ce personnage de la vie, de lui construire une complexité intérieure, par le « formidable pouvoir de déformation et de grossissement » (Mauriac, 1993 : 15) de l'écriture. Dès lors, tous les éléments signifiants du monde, les portraits, les états, les qualités des personnages sont poussés au paroxysme.

Les modèles de la soumission de la femme au foyer, on les retrouve dans les *Trois récits*. Le principe de la soumission est d'abord la négation de soi : Élisabeth refuse ainsi de se valoriser (« pauvre femme inutile à tous »), pour faire d'un époux infidèle l'essentiel de sa vie : « quelle terreur de ne pas mourir avant lui ! ». Ce caractère de soumission vient d'une culture, d'une époque : « Parisienne, sans doute, Élisabeth ressemble-t-elle aux épouses du vieux temps »³³⁶. Thérèse chez le docteur est le passage de la femme aliénée à la femme libérée : Catherine découvre le pouvoir de la femme fatale et dominatrice sur les hommes, ce qui délie les chaînes de son amour pour Élisée.

Les femmes fatales sont présentées comme folles ou froides, renversant le rapport de dépendance avec l'homme. Thérèse, dans les deux nouvelles qui portent son nom, la bien-aimée de Louis dans *Insomnie*, ou Hortense Bellade de *Le rang*, chez ces femmes, on peut

³³⁵ Mauriac, TR, p.25

³³⁶ Mauriac, TR, p.38

relever des traits de l'inhumanité, de l'égoïsme qui sont réservés aux hommes dans le précédent recueil. Le mépris, l'agressivité (« menaces ») et l'hypocrisie peuvent caractériser Hortense. Elle se formalise par exemple que le cousin de son mari, qui est pauvre, puisse utiliser une automobile pour transporter sa sœur décédée : « Quand j'ai vu devant l'église le fourgon des pompes funèbres, j'ai cru qu'il s'agissait d'un autre enterrement. Mais non, c'était bien pour la pauvre Emma. [...] c'est très jolie de faire du sentiment, mais il ne faut pas que ce soit avec l'argent des autres »³³⁷.

Louis voit sa vie comme une torture, quand il qualifie sa femme, dont il dépend foncièrement, de « bourreau » : « il attend que son bourreau fasse un signe pour se relever, pour rentrer dans la vie »³³⁸.

Par ailleurs, les traits de l'homme dans la vie de couple sont pires. Le sadisme et le narcissisme le caractérisent. Les artistes semblent particulièrement avoir une difficulté avec les femmes : et Jérôme peut ainsi dire à sa femme Gabrielle : « toi, Gabrielle, tu aimes brûler, tu détestes de ne pas souffrir »³³⁹ ; ou alors Louis : « Andrée, elle, ne souffre pas ; je n'ai jamais eu ce bonheur de la voir souffrir à cause de moi »³⁴⁰. L'amour pour le personnage masculin est une souffrance ; quand on ne souffre pas, on n'aime pas et quand on aime, on n'a plus de personnalité. D'où l'attitude relevée de Louis, assez proche du diasyrme : « il n'aurait jamais cru que Babeth fût capable de ressentir ces pauvres blessures d'amour-propre ». La conséquence de ce déni de personnalité et le déni même de l'amour qu'elle porte, en témoigne le dialogue entre Élisabeth et Louis :

« - Je le sais bien, moi, que l'on peut t'adorer.
- Toi, chérie, ça ne compte pas »³⁴¹

Même en amitié, le couple mauriacien tend vers l'exacerbation de la souffrance de l'un de ses membres et son isolement, voire son autisme. La brouille entre Maryan et Lange montre ainsi l'impossible réalité de l'amour pur. La faiblesse humaine (jalousie, orgueil, envi, ennui

³³⁷ Mauriac, PL, pp. 231-232

³³⁸ Mauriac, PL, p.227

³³⁹ Mauriac, TR, p.68

³⁴⁰ Mauriac, TR, p.28

³⁴¹ Mauriac, TR, 27

et même la raison) détacheront quasi systématiquement l'homme de l'amour et le rapprochent de la souffrance et de Dieu.

La caractérisation paroxystique ne concerne pas que les personnages, mais aussi des éléments qui jouent un rôle dans la narration. L'institution catholique est ainsi présentée comme un bourreau, un rouleau compresseur qui écrase ceux qui veulent savoir, ceux qui veulent avoir une pensée individuelle.

- « Nous sommes déférents vis-à-vis des interprètes officiels de la pensée de l'Église ; nous interprétons cependant leurs interprétations d'après la règle plus haute et suprême de la vérité catholique, c'est-à-dire de la pensée du Christ. C'est Lui qui nous envoie vers eux qui nous renvoient vers Lui »³⁴².
- « Mon ami, je quitte le séminaire : on me chasse. [...] Ils veulent que nous possédions la vérité, et je la hais la vérité possédée, trouvée une fois pour toutes »³⁴³.

Les hommes d'église sont certainement vus comme des bonimenteurs, mais les lieux sont tout aussi négativement caractérisés, on aurait dit des cachots : le grand séminaire est « désaffecté, terriblement nu et froid ». Maryan dit à cet effet : « mon ami, je t'écris dans cette cellule où je n'ai plus que quelques heures à vivre, où j'ai tant souffert, tant travaillé, tant prié »³⁴⁴.

En dehors de Jean de Blaye dans *Conte de Noël* nous n'avons pas véritablement dans la nouvelle de Mauriac des parangons de vertu qui font face au vice du monde. La nouvelle se développe plutôt dans la mise en exergue d'un archi-dominateur ou dans celle d'êtres traumatisés.

5.1.2.2. La structure antithétique de la nouvelle mauriacienne

Il est remarquable que les paroxysmes sont régulièrement présentés en structure antithétique. « L'antithèse est la juxtaposition de deux paroxysmes contradictoires » (Goyet, *ibid.* :31). L'antithèse est donc l'opposition entre une femme fatale qui fait peur à Élisée Schwartz, et une femme soumise et aimante que méprise le médecin. L'important dans l'antithèse, dit Goyet (*ibid.*), est la tension qu'elle génère : cette tension fonde le récit. Le déséquilibre comportemental du médecin au contact de chacune des deux femmes est l'essentiel du récit. La mise en contraste de l'innocence du jeune homme et de la tragédie

³⁴² Mauriac, TR, p.101

³⁴³ Mauriac, TR, p. 102

³⁴⁴ Mauriac, TR, p.104

que porte Thérèse est la dualité polaire dont se « charge » le récit de *Plongées Thérèse à l'hôtel*.

En principe, l'antithèse doit pouvoir dispenser de toute justification, puisque l'opposition des deux paroxysmes apparaît comme naturelle, justificative des comportements et des actions du récit. L'orgueil, la pauvreté et la soumission au joug de la famille d'Auguste Duprouy ne pouvaient entraîner qu'une mort solitaire, quand on sait que son cousin riche, hypocrite et soumis à la sournoiserie de sa femme Hector Bellade s'en détachait naturellement. La présentation des personnages construit deux pôles, deux tensions oxymoriques qui rendent évidente la fin. La fin du récit est l'une des possibilités les moins attendues du récit, François Mauriac semble toujours choisir la situation la plus tragique, la chute la plus dramatique de toutes les évidences. Jean de Blaye avait la possibilité de la folie, de la claustration, il a choisi le suicide. La tension née de la confrontation des paroxysmes va avoir pour résultat d'anéantir les repères (éthiques, culturels) de l'homme, et même parfois anéantir l'être pour le rapprocher de Dieu : le vice ou la vertu, l'amour ou la haine sont des valeurs humaines éphémères, et aucune ne triomphe sur l'autre. Elles ne s'opposent pas entre-elles, elles s'opposent à l'individu.

5.1.2.3. De l'évidence de la pointe

La nouvelle de François Mauriac est diverse quant à la construction de la pointe, et donc de la mise en contact des tensions paroxysmiques. On a des textes univoques, dans lesquels un pôle élimine l'autre : c'est le cas dans *Thérèse chez le docteur*, où, dans une dialectique du maître et de l'esclave, Catherine comprend le vrai visage de son mari, et sa transformation annonce une victoire certaine : « Mais enfin, c'est fini ! Je suis délivrée, Élis, je ne t'aime plus ». C'est le cas également de la mort de Jean de Blaye qui symbolise l'élimination d'une vertu, l'innocence, dominée par un « réalisme » prépondérant dans la société contemporaine. La séparation de Maryan d'avec Lange et Mone est le résultat d'une tension entre l'orgueilleux imbu du savoir livresque mais perdu dans les valeurs humaines et divines, et l'esprit simple, l'implacable vérité de la vie.

On a également chez Mauriac des textes dont la pointe consiste en la superposition des deux pôles, sans que l'on n'ait véritablement pu résoudre la confrontation de la double tension. Louis de *Insomnie* par exemple n'a pas résolu son addiction pour la souffrance que lui fait

endurer la jeune fille (anonyme dans le texte). « La pointe aiguise notre perception de l'irréconciliable juxtaposition de deux mondes, celui de l'homme malheureux et celui des indifférents » (Goyet, *ibid.* : 50). Elle traduit la tension profonde qui n'expire pas à la fin du récit. On ne semble pas passer à un autre ordre, on reste dans la syntaxe du début du texte.

D'autre part, l'organisation du récit distingue les textes « ouverts » par la pointe et les textes « bouclés » par la pointe. Certes, la plupart des nouvelles de Mauriac sont ouverts par la pointe et nous situent d'emblée dans la crise, mais des nouvelles comme *Conte de Noël* ou *Le démon de la connaissance* prennent leur temps, et l'acmé se trouve plutôt à la fin. On peut même se demander si la scène du bal dans *Insomnie* est une crise, ou le point de départ d'une crise du moment où la tension entre la liberté de la fille et la crise de Louis est permanente, peut-être pas attendue par le lecteur, mais attendue par le personnage. Il vit de cette souffrance, il s'en nourrit. Il ne semble pas y avoir de pointe dans cette nouvelle, pas de structure linéaire véritable du récit (même si on voit une évolution chronologique), cette nouvelle ne s'achève pas, les tensions restent superposées, elle reste ouverte, cyclique. La nouvelle *Coups de couteau* est également une crise permanente : le récit est ouvert sur une crise qui à la fin, ne connaît que des pauses, car elle n'est jamais finie. Ceci en est le paragraphe de fin : « Louis, déjà, s'était redressé. Il commença de marcher dans l'atelier, reprenant une à une chaque parole d'Andrée, jusqu'à ce qu'il en eût extrait tout le poison qui lui était nécessaire pour souffrir »³⁴⁵.

5.1.2.4. Un univers connu

Le lecteur de la nouvelle doit comprendre assez rapidement le récit, il doit facilement se retrouver dans l'univers du récit. Ce principe n'est réalisable que s'il se retrouve très rapidement dans le contexte, dans les situations, dans les personnages de la narration : « Le principe consiste à présenter au lecteur des éléments qu'il connaît déjà, à le faire entrer dans un univers dont il reconnaît les éléments pour les avoir déjà rencontrés ou conçus ailleurs » (Goyet, *ibid.* : 61).

Les personnages par exemple sont des types littéraires. Mauriac fait ainsi intervenir des personnages qu'il a déjà utilisés dans d'autres œuvres tels *Thérèse Desqueyroux* dans deux nouvelles, les Maucoudinat de *Préséances* se retrouvent également dans *Le rang*. On

³⁴⁵ Mauriac, TR, 48

retrouve en plus dans ses nouvelles des références artistiques dont Proust, Nietzsche, André Gide, Michel-Ange, Greco, Vermeer et bien de lieux d'exposition comme les Tuileries. En outre, certains personnages peuvent être situés sur « l'échiquier de la société ». Le lecteur est appelé à mobiliser un ensemble de représentations sur la bourgeoisie française vieillissante en ce début de siècle et du prestige qu'avaient certains métiers liés aux sciences et techniques telles la médecine : on a dès lors des éléments de compréhension du regard méprisant qu'a le docteur Schwartz pour sa femme, même si un mariage avec elle est « convenable », et la dualité de la soumission (aux traditions)/fierté (de côtoyer la nouvelle élite sociale). La présentation des rapports de classes sociales, la vie parisienne et les rapports du parisien à la province, la place de la religion dans cet univers, le milieu scolaire, bref, les nouvelles des recueils, « mises bout à bout feraient un tableau complet de la société de leur temps » (Goyet, *ibid.* : 62). Chacune des histoires de Mauriac s'appuie sur un ensemble de représentations sociales qu'il transgresse (l'image du prêtre et de l'Église) ou qu'il renforce (la folie et l'égoïsme des artistes). On doit pouvoir lire le tempérament de Mauriac et son rôle dans ce siècle, où l'écriture représente la seule issue possible à « l'hégémonie scientiste » et aux dogmatismes de tous genres.

Les nouvelles de Mauriac, dont l'écriture est située après la première Guerre mondiale, gardent des traits forts de son cadre « classique ». On peut en effet vérifier dans ces nouvelles ce que dit Goyet (*ibid.* : 231) l'essentiel de la nouvelle classique : « le nouvelliste classique se bat pour éclairer ses concitoyens, que ce soit contre les préjugés de la petite-bourgeoisie ou les « représentations mensongères » de ses contemporains ». Pourtant, François Mauriac va au-delà de la petite histoire pour nous entraîner dans l'exploration des âmes, dans une complexité narrative qui nous éloigne de la simplicité structurelle de la nouvelle classique. Nous avons en plus souligné un caractère de la nouvelle longue chez Mauriac : certaines nouvelles ne se terminent pas par la résolution d'un dilemme, mais par l'assomption à la fin de l'ambiguïté d'un personnage. Mauriac plus seulement un nouvelliste « classique », s'inscrit résolument dans la nouvelle moderne.

5.1.3. Mauriac à l'aube de la nouvelle moderne

La nouvelle moderne se caractérise par une rupture des frontières avec le roman. Même s'il ne s'agit pas d'un critère décisif, la longueur du texte caractérise la nouvelle moderne. Une

nouvelle longue comme *Insomnie* (9 sections) ne saurait être une nouvelle classique, et Mauriac le reconnaît : « *Insomnie* date de 1927. Là encore, il s'agit moins d'une nouvelle – c'est-à-dire d'un récit composé – que d'une "plongée" dans l'épaisseur d'une vie ». Ici, Mauriac travaille moins sur la structure du récit que sur le personnage, dont il restitue les pensées dans l'extrême limite de la folie. Le lecteur pénètre un univers intérieur dont la logique est ambiguë. Jean-Philippe Glennon-Imbert (Engel dir., 1995 : 153) explique ainsi qu'« il est vrai que la nouvelle [moderne] permet de travailler plus à fond les traits principaux de l'écriture contemporaine, et plus spécialement l'écriture du paradoxe et de l'ambiguïté, ainsi qu'une expression fragmentée de l'identité personnelle, mise en relief par le caractère discontinu de l'écriture ». On ne se situe plus dans la dimension pédagogique de la nouvelle, on n'est pas dans l'opposition axiologique et systématique du bien et du mal, du vice et de la vertu : la fille aimée n'est pas le mal qu'il faut éradiquer, l'anti-modèle qui fait souffrir le pauvre héros Louis. Il n'y a pas de victime, ils se nourrissent de sa douleur l'un de l'autre pour vivre leur amour : « ils étaient liés indissolublement par cette souffrance »³⁴⁶. Mauriac (ibid.) affirme de Louis que « sa douleur se perd dans le sable », puisqu'elle ne s'oppose concrètement à rien, elle se nourrit éternellement d'elle-même. Selon Engel (dans Engel dir. 1995), dans ces nouvelles, il est question du « "presque-vide" de la narration, d'un narrateur qui procède à la dramatisation de rien ». Ce texte, proche du *stream of consciousness* refuse toute clarté, toute définition au sujet et au monde. Le lecteur participe à l'acceptation de la complexité d'un sujet en démente : « le seul lien [entre les éléments de la pensée juxtaposés par l'esprit dérangé], est l'esprit même qui les pense ; la loi de développement du texte n'est que la logique ou l'absence de logique du texte » (Goyet, ibid. : 235).

En fait, *Insomnie* ressemble à toutes les nouvelles de Mauriac, dans lesquelles la profondeur des personnages prend le pas sur la structure du récit.

En saisissant moins des faits que des états d'âme, des sensations, des sentiments en cernant des moments toujours riches de signification par ce qu'ils disent et surtout ce qu'ils suggèrent, en exprimant le fond de tristesse pathétique, le drame douloureux de certaines existences, les auteurs confèrent une qualité plus psychique que chronologique à des textes, qui accèdent par-là à une dignité comparable à celle du roman (Godenne, ibid. : 108-109).

³⁴⁶ Mauriac, PL, p.189

Dans une nouvelle comme *Le rang*, la tension antithétique est aussi forte que l'exploration de la conscience d'Auguste Duprouy. Chez François Mauriac l'étude de l'âme humaine est une donnée constante, des âmes troubles ; et l'on se trouve toujours d'un bord à l'autre de la nouvelle classique ou de la nouvelle moderne. L'écriture apparaît comme une transition entre deux ères du genre, et le basculement d'un seuil à l'autre de la chronotopie de la nouvelle est une question du niveau de « plongée » dans l'univers trouble du personnage principal. Et ce seuil, il est indéfini dans une nouvelle comme *Thérèse à l'hôtel* dans laquelle on ne voit pas le personnage de Thérèse en interaction avec le jeune homme innocent. L'esprit de Thérèse va de la perception de la pureté, de l'innocence de l'amour à travers le jeune homme pour ruminer le drame de sa vie amoureuse et faire état de la complexité de cette émotion chez elle. On est également dans l'acceptation de l'ambiguïté, dans une « douleur [qui] se perd dans le sable »³⁴⁷. Jean-Philippe Glénnont-Imbert (ibid. : 157) peut ainsi énoncer que « la nouvelle est donc le produit d'une certaine vision de la réalité par une conscience dépouillée de passion qui transpose cette vacuité intérieure en vacuité extérieure ».

On est certes en début de XXe siècle, mais la nouvelle de François Mauriac a déjà la forme de la nouvelle moderne, même si l'écrivain garde dans l'esprit que la nouvelle véritable est la nouvelle classique, « un récit composé ».

5.2. Abéga, nouvelliste dans l'oralité

On formule, avec Pius Ngandu-Nkashama (1981 : 90), l'hypothèse que l'expression littéraire de la nouvelle, comme mode et surtout comme forme particulière de langage et d'écriture se trouve liée à un contexte historique et spatial particulier. La nouvelle francophone africaine n'a pas un point référentiel historique sur lequel elle se fonde, ou tout au moins, on semble très éloigné ici de l'Antiquité européenne. Les normes de la nouvelle devront par conséquent être différentes si on quitte l'Europe pour l'Afrique. Et pour comprendre ces normes, on revient au postulat de Godenne en introduction, qui demandait un parcours de l'histoire du genre

³⁴⁷ Mauriac, PL, p.133

Ce qui caractérise la nouvelle africaine contemporaine, au-delà des variations naturelles du genre, c'est sa brièveté et son réalisme, selon Midiohouan et Dossou (ibid. : 26). En cela, elle rejoint les définitions courantes du genre en Europe. Pour René Godenne (1995) :

- a. La nouvelle est un récit bref ;
- b. La nouvelle est un récit fondé sur un sujet restreint ;
- c. La nouvelle est un récit rapide, resserré ;
- d. La nouvelle est un récit conté (c'est-à-dire possédant un cachet oral).

Cette dernière caractéristique prend toute son importance en Afrique et chez Abéga, où sur un plan anthropologique, l'oralité a encore une certaine prégnance sur le mode de vie, et même elle fonde la spécificité artistique qui différencierait fondamentalement Mauriac d'Abéga. Les marques d'oralité chez Mauriac sont évoquées, très souvent il s'agit d'une oralité d'illustration de l'univers religieux et de l'univers artistique. Michel Vieignes (1989 :18) affirme : « La nouvelle française du XXe siècle, dans son ensemble, se fonde sur cette rupture avec l'oralité pour s'affirmer de plus en plus dans la sphère close de l'écrit ».

5.2.1. La nouvelle d'Abéga : un récit bref et réaliste

La brièveté se fonde principalement sur la simplicité de l'histoire. Dans le contenu de sa construction, l'écrivain ne fait pas de la recherche d'un personnage extraordinaire son objectif principal, « il exprime plutôt la banalité de la vie quotidienne mais à partir d'un événement, voire d'un instant précis, soit heureux, soit dramatique, qui est intensément significatif dans la vie d'un individu » (Godenne, ibid. : 108). L'élément nodal d'une nouvelle ne sera pas la complexité d'un personnage, mais une histoire, un événement : on part d'une histoire pour explorer les méandres d'une personnalité, d'un phénomène social. Ainsi, *Le Fardeau* est l'histoire d'un villageois à la recherche d'une carte d'identité, *LFBW* est l'histoire d'un ancien fonctionnaire qui veut devenir chef de village, *Les professeurs d'université* raconte l'histoire d'un enseignant modeste méconnu de ses collègues. Il s'agit d'histoires simples que l'on aurait pu retrouver dans une rubrique « faits divers » d'un journal banal. Des histoires de la ville et du village, relatives aux mentalités, aux représentations de certains types sociaux, à certaines attitudes venues de l'appréhension de la modernité, administrative, sociale et politique. Ces histoires assez simples sont cependant fondées sur un incident significatif, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une crise résultant de l'opposition d'un

ensemble d'attitudes et de représentations antagonistes, et un incident dont l'interprétation interroge la société ou l'individu. Bourneuf et Ouellet (ibid. : 26-27) vont dans cette direction en affirmant:

En général, la nouvelle est faite de peu de matière : une anecdote curieuse, un pari, une rencontre sans lendemain, l'ébauche d'une biographie, un petit drame caché, ou simplement la couleur du temps qui produit chez un personnage une émotion singulière. Mais ce simple fait laisse deviner toute la complexité de la vie dont il est tiré et l'auteur s'efforce d'en traduire toute la force latente.

Comment raconter des difficultés d'obtention d'une carte d'identité ? Prioritairement par la légèreté du récit : en partant d'une situation de tension A immédiate entre un villageois et un fonctionnaire, à son inversion en une situation de tension B finale entre les mêmes. Deux tensions, deux pointes entre lesquelles se déroulent quatre séquences intermédiaires: le déblocage de la situation de la carte d'identité par Ana, les assiduités du ngomna, la fréquentation d'Ana et Nomo, le jeune planteur chez Tchakarias. Au total six séquences construisent ce récit. Comment raconter une élection de chef de village ? On va d'une première séquence dialogale dans laquelle un villageois présente la situation de corruption généralisée qui règne au village depuis l'annonce des élections et les tensions tribales qui font que le père du narrateur a peu de chance d'être élu, ensuite des séquences intermédiaires telles l'aide apportée à un élève en difficulté (on découvrira par la suite qu'il s'agit du fils de Nko Melounga, le rival du père du narrateur), la pointe (les péripéties du jour des élections) avec comme résultat la réélection du père du narrateur et l'humiliation de son rival. Au total trois séquences principales. Cette simplicité au niveau du récit amène l'écrivain à davantage être concerné par les questions de mise en forme, d'expression, d'émotion à communiquer, affirme Grojnowski (ibid. : 37).

Sur le plan stylistique, plusieurs outils esthétiques concourent à la brièveté. Ainsi, le grossissement des traits permet de fixer les rôles : les traits des personnages principaux de *Le fardeau* (Tchakarias et le ngomna) portent en eux une dichotomie conflictuelle. En présentant un personnage comique mais sympathique, en opposition avec un autre personnage grotesque à la personnalité peu engageante, on obtient nécessairement la tension oxymorique de Florence Goyet. L'ironie et les parémies facilitent aussi la fluence du récit.

Certaines nouvelles engagent émotionnellement l'auteur, tant on peut percevoir à travers le narrateur et ses personnages une grande convergence sentimentale : l'inquiétude se manifeste de manière prégnante dans *Deux hommes dans une voiture*, puisqu'on raconte un épisode vécu de la violence politique et ethnique qui a manqué le Cameroun dans les années 1990. Pourtant, c'est plutôt avec ironie que sont narrées les magouilles électorales dans les villages de la forêt équatoriale camerounaise, facteurs parmi tant d'autres de cette crise politico-ethnique. Il se lit aussi une certaine fierté de l'amitié qu'Abéga a pour Guillaume Oyono Mbia, et, plus globalement, pour les intellectuels non extravertis, opposés aux intellectuels africains de la place parisienne. De toute manière, chacune de ces nouvelles est fondée sur une opposition axiologique qui en fluidifie le dénouement.

L'ambition de la brièveté réclame certaines modalités de construction du récit, mais également un certain réalisme. Le réalisme de la nouvelle d'Abéga permet certes d'oblitérer les longues descriptions et ainsi de gagner en célérité, il permet aussi de souligner le côté insolite de notre réel. L'auteur peut ainsi prendre une posture de pédagogue. Pour accomplir l'objectif « réaliste » de la nouvelle, on a par exemple besoin d'une certaine densité psychologique du restreint nombre de personnages du récit : on doit les reconnaître pour les comprendre. Dans le **Vocabulaire des études littéraires** de Hachette, on souligne cette importance de la psychologie :

Récit centré en général autour d'un seul événement dont il étudie les répercussions psychologiques ; personnages peu nombreux, qui, à la différence du conte, ne sont pas des symboles ou des êtres irréels, mais possèdent une réalité psychologique : cependant, à la différence du roman, leur psychologie n'est pas étudiée tout entière, mais seulement sous un aspect fragmentaire. La nouvelle cherche à produire une impression de vie réelle.

Quelle que soit l'orientation de la nouvelle, les états d'âme des personnages principaux, c'est-à-dire leurs appréhensions, leurs sentiments, leurs réflexions densifient le récit. Les événements du récit sont prétextes pour explorer la complexité et la profondeur de l'esprit humain, mais parfois aussi on a l'ordre inverse. La vie intérieure de Dany le jeune citadin bachelier, dédaigneux, extraverti et même méprisant est par exemple le prétexte à une pointe très brève à la fin, balayant de manière nette toute sa prétention, tout son état d'esprit.

5.2.2. L'oralité africaine chez Abéga

Abéga déclare avoir d'abord appris à raconter des histoires avant d'écrire car il a très tôt été bercé par les contes de sa grand-mère et de ses tantes. Son écriture emprunte à cette source naturelle, en dépit des questions de genre que cela peut poser. On peut distinguer deux formes d'oralité : l'oralité intradiégétique entre des différents personnages du texte et l'oralité que l'on nommera supradiégétique, celle du narrateur.

Le discours direct tend à donner une impression de réalité, d'authenticité aux paroles rapportées et tend à représenter la vérité des personnages. Il est donc tout à fait normal que, dans un récit qui revendique sa proximité du réel, les dialogues miment la vérité des situations, et que le texte ne soit qu'une transcription :

- C'est bien parce que tu es mon ventre que je te raconte cette histoire. Connais-tu l'histoire du bélier chez sa fiancée ?
- Que veux-tu me raconter là ? J'ai peur d'écouter la suite.
- Je t'ai dit que le corps et ses apparences sont parfois des fardeaux. Mieux vaut les voir de loin. De près... hum !³⁴⁸

Tout se passe comme s'il s'agissait d'une transcription/traduction littérale d'une conversation villageoise, avec proverbes et devinettes, des phatiques qui sont particuliers (on n'est pas loin de l'antiphrase quand on feint ne pas vouloir entendre la suite pour justement montrer tout l'intérêt de l'histoire), des interjections, mais aussi les formules d'interpellation... Par ailleurs, des marques de l'oralité peuvent être utilisées par le narrateur pour le mimétisme d'une interaction verbale : il se crée ainsi une certaine proximité du narrateur avec le lecteur. Guy Ossito Midiohouan (Engel dir., 1997 : 468) explique l'importance de cette oralisation africaine des genres littéraires écrits :

Il y a lieu, ici, de mettre l'accent sur le travail de dynamisation et d'enrichissement de la littérature orale opéré par ces nouvellistes qui ne se satisfont pas d'une reproduction automatique de cette dernière, mais la modèlent sur les sollicitations actuelles et sur le goût du public cosmopolite des lecteurs, sans conteste différent de celui du conteur traditionnel qui, lui, a affaire au cercle restreint et relativement homogène des lecteurs.

5.2.2.1. Les proverbes et autres formules sentencieuses

Les proverbes et devinettes sont qualifiés d' « assaisonnements » de la conversation par un personnage villageois des *Bimanes*. Ce sont des lieux communs éminemment culturels qui

³⁴⁸ Abéga, LB, p.19

facilitent l'argumentation et visent soit l'adhésion du public à une histoire ou à un point de vue, soit l'empathie de ce public.

Lieux	Proverbe	Page	Explication
Animaux	Les vipères tuées chez nous ne sont pas mangées par leurs dignitaires	LF9	Nous ne sommes pas leurs vassaux
	Je suis la vipère qui pond des serpents prêts à mordre	LF29	J'ai la méchanceté et la dangerosité ancrée en moi
	Les antilopes ne perdent pas leurs pelages en barbotant dans un fleuve	LF64	Se dit aussi "le séjour d'un arbre dans l'eau ne fera pas de lui un crocodile"
	Les chiens ne savent pas où cacher leur nudité	LF76	Ceux qui ont honte ne savent souvent pas comment aborder les autres
	L'éléphant fait troupeau avec les éléphants	LB29	Les individus échangent selon leurs classes sociales
	Un lion né parmi les hyènes cherche toujours à retrouver les siens	LB120	L'enfant ira, tôt ou tard, à la recherche de ses parents
	Peut-on se sentir seul au milieu d'un troupeau ?	LF73	Quand on a des frères, on n'est jamais seul
	Le gorille n'est pas le frère du chimpanzé	LF54	La ressemblance physique ne signifie pas identité totale
	À toujours enfoncez les doigts dans tous les trous qu'on rencontre, on finit par se faire mordre	LB32	Lorsqu'on se met assez souvent en danger, le malheur finit par arriver
Relations familiales	Le frère est comme le sang de la langue	LF32	Les relations fraternelles peuvent être difficiles, on ne renie toutefois pas un frère
	Quand ton frère est plus	LF88	Il faut savoir se soumettre à

	grand que toi, porte son sac		l'autorité
	Les enfants sont la pointe de nos sagaies	LF34	Ils sont notre espérance.
	Les enfants n'ont jamais été incriminés quand une famine dévaste le pays	LF35	Ils sont par principe innocents
	Un adulte ne s'assied jamais à deux endroits différents	LF41	L'adulte est celui qui sait faire des choix
Catégorie professionnelle	Le conteur n'a pas pitié des oreilles	LF29	Il ne se censure pas
Sentiments	Prudence n'est pas lâcheté	LB28	Lorsqu'on est prudent, ce n'est pas parce qu'on a peur ou parce que l'on fuit.
	La honte est pire que la mort	LF77	Il faut savoir respecter et se faire respecter.
	Plaisir de ventre entre pour beaucoup dans les raisons du cœur		La bonne femme, celle que l'on aime est aussi celle qui sait faire de beaux petits plats appétissants.
	La vraie noblesse est dans le cœur	LB32	La noblesse, ce n'est pas seulement un titre, c'est une manière d'être.
Végétation	Les herbes qui bordent la route n'ont jamais renseigné quelqu'un sur ses passants, sur ce qu'ils disent, sur ce qu'ils font.	LB19	La connaissance de l'individu passe par lui-même et non par son environnement
	Une question ressemble à un fruit, il faut la laisser mûrir.	LB120	La patience dans la conversation est une vertu
Partie du corps	As-tu vu le talon voyager	LB14	Il faut suivre l'ordre des

humain	devant la plante du pied ?		procédures
	On ne peut pas fendre deux fois la même dent	LF 79	Une fois que l'on a été victime, on est plus prudent
	Si vos latrines vous accusent d'avoir une queue, nul ne pourra vous disculper	LF43	Vos intimes vous connaissent tellement que s'ils vous renient, ce n'est pas un étranger qui pourra vous défendre face au danger.

La doxa convoque donc les éléments culturels, pour montrer l'absurdité d'un comportement : « Qui a jamais souffert de l'amertume d'une kola alors qu'il avait du sel dans sa poche ? »³⁴⁹. L'expression peut être métaphorique : « Que ne peut-on ramasser les paroles qui ont franchi le seuil de nos lèvres ! »³⁵⁰. Les personnes âgées utilisent un cryptique zoomorphique, car dans la nouvelle, la sagesse et l'âge vont de pair :

- Un lion, né parmi les hyènes, cherche toujours à retrouver les siens ! commenta un vieux.
- Tant que les lions continueront à épouser des hyènes, cela se reproduira toujours, jeta un autre, perfide.³⁵¹

La sentence peut être celle du narrateur qui a le sens de la formule, une formule issue de l'observation attentive de son environnement : « la cupidité des sorciers s'appelle colère des esprits bafoués »³⁵², « Nul ne connaît mieux son auditoire qu'un vieux de nos villages devant ses villageois ». Les leçons tirées de parémies africaines peuvent être opposées à la vérité de la situation réelle : « Le corps est un fardeau, me disait mon père. Il ajoutait toujours que la vraie noblesse est dans le cœur. Maintenant, on vous apprend qu'elle est dans les vestes et cravates »³⁵³ conclut Tchakarias dans *Le Fardeau*.

La doxa, ce n'est pas toujours le proverbe, c'est aussi présenter au lecteur l'expérience des situations dans son environnement :

³⁴⁹ Abéga, LB, p. 16

³⁵⁰ Abéga, LB, p.52

³⁵¹ Abéga, LB, p.120

³⁵² Abéga, LB, p.96

³⁵³ Abéga, LB, p.32

- « Ainsi raconte-t-on une histoire, en dégustant un kola, sauf si on est une femme ou un Blanc. Ces deux variantes du genre humain ignorent tout de l'art de savourer une histoire, car ils n'en connaissent ni les assaisonnements (proverbes et devinettes) ni les compléments (kola et vin)³⁵⁴ ».
- « Hé oui ! ces bêtes puantes peuvent aussi aimer, et réussissent parfois à décrocher un cœur. Il rue encore dans les brancards, mais bientôt, il filera doux, car elle n'a rien contre les fouilleurs de poubelle, en activité ou en retraite, et possède un sourire si exquis »³⁵⁵ dit le moraliste de Mbah dans *Le savon*, pour dissocier le métier des sentiments.
- « Mon fils a été incapable de reconnaître sa maison parce qu'elle n'était pas digne de son père. Pour quelqu'un qui a un cœur, que restait-il à faire ? »³⁵⁶. Etoundi justifie ainsi son changement dans le texte.

5.2.2.2. Les autres formes d'intertextes oraux

La nouvelle d'Abéga apparaît souvent comme un fourre-tout dans lequel on va plus loin que l'empreinte stylistique à la tradition orale africaine : on fait figurer un conte à la fonction illustrative dans la nouvelle. C'est la fable du bélier chez sa fiancée que l'on retrouve dans *Le Fardeau* du recueil *Les Bimanes*. Tchakarias veut par cette fable indirectement dire à son « frère » qu'il faut savoir révéler le ridicule tapi derrière les apparences, pour taire la prétention. En définitive, conte et proverbe ont la même essence, leur portée didactique. C'est l'art de parler pour des oreilles avisées.

Comme tout bon conteur africain, Abéga intègre dans ses récits des chansons. Encore plus dans *Le Fardeau*, avant de présenter Nomo comme un musicien-poète et gendre idéal, une de ses chansons sur lui-même va planter le décor.

« Nomo ! les femmes t'égareront-elles ?
 Nomo protesta
 Nomo, entretiendras-tu tes fils ?
 Nomo l'affirma »³⁵⁷

Charles Belinga B'Eno (2009 : 38) précise à cet effet : « en oralité, les textes littéraires ne prévalent jamais ex nihilo, c'est-à-dire sans prémisses introductives, sans un rituel ludique,

³⁵⁴ Abéga, LB, p.21

³⁵⁵ Abéga, LB, p.85

³⁵⁶ Abéga, LB, p.121

³⁵⁷ Abéga, LB, 21

formel ou non ». Cette chanson prolégomènes de l'apparition de Nomo dans le récit, en fait l'annonce déjà comme l'anti-ngomna et, avant même que l'on ne sache sa relation avec Ana, il annonce déjà le dénouement dudit récit : il ne courtise pas « les » femmes et ne risque pas une fin tragique, il se revendique des valeurs, dont celle de chef de famille attentionné.

D'autres textes ont des extraits de chansons, comme *Deux hommes dans une voiture* du recueil **LFBW** dans lequel le narrateur avoue son amour de la poésie (on parlerait plutôt de la « pornopoétique »³⁵⁸) ewondo du bikutsi.

Tetele o bamla
Kukulu o bomlo
Kayala o nyengele...³⁵⁹

Cette chanson construit plutôt, sur le mode de l'exemple, l'argument selon lequel le narrateur était un épicurien, et contraste avec l'inquiétude que lui renvoie son environnement.

D'autre part, on retrouve cette fonction de connivence et de complicité de la chanson dans la nouvelle de Mauriac, quand il évoque un cantique chrétien pour illustrer l'unisson et la chaleur du conte de Noël.

5.2.2.3. Encore des « orosèmes » d'expressivité

L'un des marqueurs forts de l'oralité réside dans l'expression des affects du locuteur. Dans le discours direct, il est normal d'avoir des points d'exclamation pour marquer la douleur (« ouaille ! je suis mort »³⁶⁰, l'étonnement (« Tchakeli ! Tchakeli ! il y a un mouton qui parle là-dehors. Sorcellerie, sorcellerie ! »³⁶¹), la colère (« Mère qui m'a mise au monde ! »³⁶², la joie tout comme le point d'interrogation va marquer la demande ou l'interpellation. Cette expressivité peut se faire avec emphase : « Oh, stupeur, horreur, gourmandise et déception ! »³⁶³. L'exclamation peut avoir une connotation culturelle : « Hi ! ki ! » exprime,

³⁵⁸ Le terme est de Flora Amabiamina (2010) « *De la poérotique et de la pornopoétique dans Boulevard de la liberté de Fernando D'Almeida, Marie-Claire Dati, Anne Cillon Perri, Hervé Yamgue* » dans **Abà**, éditions Terroirs, 95-113

³⁵⁹ Traduction du texte : Debout, tu essayes
Courbé, tu transperces
Couché sur le dos, tu inondes... LFBW, p.124

³⁶⁰ Abéga, LB, p.27

³⁶¹ Ibid.

³⁶² Abéga, LB, p.30

³⁶³ Abéga, LB, p.20

dans l'aire culturelle pahouine, la réprobation d'une exagération. « Ah ! ka ! » exprime l'indifférence et il est synonyme d'un « bof ! » français. L'interrogation rhétorique fréquente dans la solitude de l'être marque le discours du malaise. La fréquence de l'interrogation dans le discours de Thérèse prenant conscience de sa déchéance ou de Louise observant son mari endormi montre qu'elle est un mode préférentiel et raccourci de traduire un état d'âme par le verbe, en évitant de longues descriptions.

Comme la nouvelle d'Abéga se pose en une transition entre les modèles artistiques et culturels de l'Afrique et le monde, parfois elle se veut didactique, et donc explicative de la méthodologie de l'oralité : « une question ressemble à un fruit. Il faut la laisser mûrir. Posée trop précocement, elle donne des réponses acides, sans suc ni contenu. Posée trop tard, elle ne représente plus d'intérêt »³⁶⁴.

5.2.2.4. L'interpellation du destinataire-lecteur

Les nouvelles d'Abéga sont écrites comme de véritables contes. Dans l'art de conter, l'interpellation du public est un procédé assez courant, procédé qui rend vivant le récit et a la fonction phatique de maintenir l'attention du public. Le narrateur chez Abéga procède aussi à l'interpellation directe du lecteur, aussi bien dans le récit à la première personne que dans celui à la troisième. La plupart de ces phatiques sont sous la forme interrogative :

- « Avez-vous jamais essayé de dormir sous les mêmes draps qu'un groupe électrogène en accélération constante ? »³⁶⁵.
- « La machine à remonter le temps est déjà peut-être près d'être inventée. Qui vous dit que le génie qui la découvrira n'est pas encore né ? »³⁶⁶.
- « Vous croyez avoir trouvé la raison des incertitudes de ce vote ? Erreur »³⁶⁷.

Dans ce dernier exemple, le narrateur non seulement pose la question, mais il apprécie une réponse sourde ou anticipée par son évidence. On peut également anticiper le discours fictif du lecteur et le paraphraser : « Vous me direz qu'à cette époque, un CFA, ce n'était pas rien ! ». Cela présuppose que le lecteur idéal sait la valeur du CFA à une époque passée et

³⁶⁴ Abéga, LB, p.120

³⁶⁵ Abéga, LB, p. 17

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Abéga, LFBW, p.27

qu'il peut la comparer avec sa valeur actuelle. Mais on peut retrouver cette interaction fictive sous la forme injonctive :

- «Et ne croyez point à l'impossibilité d'une pareille conversation »³⁶⁸.
- « Il faut vous expliquer que ce que nous appelons village se composait en réalité de huit hameaux dispersés dans les bois »³⁶⁹.

Ou sous la forme déclarative :

- « Rien ne le sortait de l'ordinaire. Je ne peux même pas vous dire quelle tenue il portait ce jour-là »³⁷⁰.

Par ce procédé, le narrateur affirme sa supériorité intellectuelle et celle du lecteur complice sur les personnages du récit, et il peut ainsi railler, avec le lecteur, les attitudes et le passé des personnages. Il se fait bonimenteur d'un film, son récit : « Rappelons-nous cependant que quand le grand-père de Aka toussait, des mains se tendaient pour éviter à la précieuse expectoration de se souiller dans la poussière »³⁷¹.

5.2.2.5. La théâtralisation du discours : le comique

Le discours oral des contes et fables compensent le handicap analogique et symbolique de l'image par une insistance sur l'image. Lorsqu'il se veut comique ou tout au moins captatif, le locuteur joue sur la caricature, sur la théâtralisation. La description de Tchakarias présente par exemple un comique de caractère : « son ventre *gargouillait lugubrement, énérvé* par les *gambades inutiles* des courants d'air qui *folâtraient* à travers ses intestins »³⁷². Un ensemble de mots de catégories grammaticales différentes et figurant métaphoriquement un ensemble d'actions péjorativement marquées montrent la réaction du ventre à la faim.

Le comique, c'est également la diffraction apparente de la logique entre deux propositions, ce qui crée un effet d'inattendu, le nonsense : on dit de Watia qu'elle a eu la bénédiction d'avoir une descendance si nombreuse car « celui qui lui avait barbouillé l'abdomen du sang de la chèvre nuptiale était sincère et honnête. Pas ces sorciers qui grouillent partout

³⁶⁸ Abéga, LB, p.17

³⁶⁹ Abéga, LFBW, p.39

³⁷⁰ Abéga, LFBW, p.37

³⁷¹ Abéga, LFBW, p.5

³⁷² Abéga, LB, p.15

aujourd'hui. Et l'on s'étonne de l'augmentation de l'infécondité »³⁷³. Le locuteur passe très rapidement et facilement de la descendance de Watia aux rites initiatiques, des rites initiatiques aux sorciers, des sorciers à l'infertilité courante. On peut également retrouver un comique de mots dans l'accentuation de Garba, ou dans la confusion embarrassante entre coca-cola et whisky dans *Le verre et le gobelet*.

5.2.2.6. Le registre familial

On voit dans l'exemple supra un élément de la familiarité, l'ellipse d'un élément de la particule « ne pas ». Le registre familial est celui des prises de parole des personnages, le narrateur utilisant un registre courant, parfois soutenu. Le familial se retrouve dans la forme de l'interrogation : « Tu veux que je te dises quoi ? ». On le retrouve également dans les abrègements hypocoristiques : Tchakeli est fréquemment utilisé par sa femme pour appeler Tchakarias.

5.2.2.7. Le fantastique africain chez Abéga

Selon Jacques-Mariel Nzouankeu³⁷⁴, la nouvelle n'a pas laissé au conte le merveilleux et le surnaturel : « les histoires que l'on peut croire ne se présentent pas de la même façon pour toutes les couches de la société [...], d'où la relativité du réalisme comme caractère de la nouvelle ». Et les auteurs de *La nouvelle d'expression française en Afrique noire* de rappeler : « dans un monde où le surnaturel, le merveilleux, le mystérieux font partie du quotidien, comment peut-on exiger de la nouvelle de tourner le dos à cette réalité sous prétexte de respecter les règles valables ailleurs ? » (Midiohouan et Dossou, *ibid.* :26). Ainsi, l'histoire de *Un bon ministre* commence-t-elle comme un conte fantastique, avec des personnages venus d'ailleurs (des esclaves pour servir et mourir fièrement pour une dynastie royale), des situations extraordinaires (le tapis humain sur lequel le roi marchait de peur de toucher le sol). De cette réalité à la réalité républicaine, le conflit s'expose et on voit le lent passage à « l'a-normalité » tropicale moderne.

Le pouvoir de Kabeyene de ressusciter les morts, qu'elle acquiert à la mort de son père, fait de *L'affaire des papillons* un conte moderne. Les ficelles dramatiques classiques sont mobilisées : la mort du père de l'orpheline et les tensions permanentes avec la belle-mère.

³⁷³ Abéga, LFBW, p.75

³⁷⁴ Cité par Midiohouan et Dossou (*ibid.* : 26)

Les locuteurs dans la nouvelle *Le fardeau* de Séverin Cécile Abéga appellent « histoire », le conte du bélier que nous évoquions supra. Or, on a anthropomorphisation d'un animal (« le bélier voulait se marier »), un récit irréel en principe, avec une morale implicite. Les langues africaines distinguent bien le genre du conte qui relève de l'art de l'histoire (ou récit), qui est tirée du réel. Il y a par conséquent une inscription de ce récit dans l'univers des possibles de cette société.

En somme, le narrateur des nouvelles de Séverin Cécile Abéga est dans la performance, telle qu'on la retrouve définie chez Belinga B'Eno (ibid. : 39) : « le jeu du narrateur qui, en même temps qu'il narre, qu'il construit son récit, en fait le commentaire, l'enrichit de la voix des auditeurs, le rend éminemment vivant ».

En synthèse, chaque conception de la nouvelle se place dans une histoire littéraire et établit une vision différente du genre. Mauriac se trouve partagé entre le récit classique et le récit de la vie intérieure, ce qui fait cette originalité de son écriture, Abéga fait vivre la littérature orale de son enfance dans ses nouvelles. Il n'y a donc pas en francophonie un modèle de définition de la nouvelle, le genre s'accorde plutôt avec la diversité de l'espace.

5.3. L'aléatoire des structures et métastructures du récit

Le sous-titre précédent nous a édifié sur le caractère spécifique de la nouvelle africaine, et de voir que les éléments d'oralité africaine influaient sur la structure même du genre. Si l'on admet que la nouvelle est un omnigenre, qu'elle est un texte et, en tant que tel elle est composée de plusieurs séquences, la construction d'une cohérence de la nouvelle demande la prise en compte des formes de texte qui le composent.

5.3.1. Nouvelle-histoire/nouvelle-instant

L'opposition Abéga/Mauriac n'est pas seulement une opposition entre nouvelles de l'oralité et de non oralité, la dichotomie nouvelle-histoire/nouvelle instant peut aussi être significative. René Godenne (ibid.) distingue la nouvelle-histoire, dans laquelle un narrateur utilise le mode de l'énonciation historique pour relater ce qui est connu d'un personnage principal : la narration est à la troisième personne et le récit objectif alterne avec le discours direct. Ce type de nouvelle est assez proche du roman, mais il lui manque la densité des personnages et la complexité du récit d'un roman. La nouvelle-instant caractérise le genre

dans la France contemporaine. Dans la nouvelle-instant, les événements racontés sont condensés dans le temps (ils se déroulent en l'espace d'une journée ou de quelques heures qui ont joué un rôle décisif dans le destin des personnages). Elle est sans intrigue, décrit plutôt qu'elle ne raconte une transformation psychologique, évoque un moment bref approfondi. On peut avoir un instant-révélation, prise de conscience ou un instant-confrontation. Selon Carmen Camero Perez (dans Engel dir., 1995), ce qui caractérise la nouvelle-instant c'est l'intensité conférée à l'instant vécu et à la forme discursive.

Les nouvelles de François Mauriac *Insomnie* ou *Coups de couteau* sont des nouvelles-instant : elles sont l'approfondissement d'un instant précis de la vie amoureuse de Louis et d'une jeune femme, avec l'exposition de ses émotions : « ils étaient liés indissolublement par cette souffrance »³⁷⁵, « Louis jouissait de cette angoisse ; il était heureux qu'elle eût besoin de sa douleur »³⁷⁶. La nouvelle est une autre confrontation entre Louis et la jeune fille, et on plonge dans l'univers démentiel des personnages.

Mais catégoriser une nouvelle, c'est observer les tendances fortes du texte. Cette nouvelle-instant intègre bien des éléments qui renvoient à la temporalité de la nouvelle-histoire : le récit commence par une mise en place des personnages concernés et par l'élément déclencheur du récit :

« Tout ce champagne que la jeune femme buvait distraitemment depuis le potage l'empêcha de retirer son genou qu'un autre genou, sous la table, caressait. Elle n'avait jamais su prendre au sérieux les garçons de l'espèce du grand diable assis à sa droite. [...] Ses histoires le faisaient rire de si bon cœur que la jeune femme riait aussi par contagion ; un vieillard aux écoutes leur dit :
- Vous ne vous ennuyez pas dans votre petit coin ?
Elle rougit, retira son genou, embrassa du regard le cercle vivant autour de cette table et soudain, à l'autre extrémité, aperçut la figure décomposée de Louis, et lui sourit des yeux ; mais il détourna les siens. Elle se reprocha d'avoir oublié un seul instant qu'il était là ; ne connaissait-elle pas ce cœur malade ? »³⁷⁷

Cette scène initiale va enclencher toute la suite du récit : Louis souffrira d'une jalousie indescriptible, il va retourner chez lui pour ruminer cette jalousie, avec des évocations du passé dont cette relation sadique et masochiste se nourrit, l'angoisse de l'attente, et une vision consciente du mal dont il souffre. Dans ces péripéties, il n'y a pas d'action, pas de confrontation : le personnage est face à lui-même et à ses démons. C'est cette absence

³⁷⁵ Abéga, LFBW, p.189

³⁷⁶ Abéga, LFBW, p.191

³⁷⁷ Abéga, LFBW, p.

d'action et cette fin ouverte du récit au petit matin qui permet de la considérer comme une nouvelle-instant. Or, dans les évocations du personnage, on a bien des confrontations, des actions qui expliquent son état d'âme dans l'actualité de l'histoire. Nouvelle-instant ou nouvelle-histoire, on est dans un certain degré de construction temporelle du récit, Raphael Micheli (2001) parle de la « dilatation temporelle » dans l'instant.

Ainsi, *La petite vendeuse de beignets* d'Abéga se déroule dans un espace-temps ponctuel, on a aussi une transformation du personnage de Mebara, au contact du chauffeur de taxi. C'est l'instant-confrontation : le passé prestigieux et superficiel se confronte à la réalité de l'amour et de la pauvreté. Le passage dans le taxi lui sert d'adjuvant pour sa transformation psychologique. On n'est toutefois pas dans une plongée dans la psychologie du personnage, et l'histoire se déroule selon la temporalité : évocation du passé – réalité et actions – changement d'attitude et d'être. Est-ce une nouvelle-instant ? une nouvelle-histoire ?

5.3.2. Le jeu des séquences textuelles

Nous avons validé l'hypothèse voulant qu'une nouvelle fût un texte composite, difficile à définir, mais dont on a une saisie intuitive. Les études du genre distinguent couramment les nouvelles réalistes, les nouvelles fantastiques, les nouvelles témoignages. Cependant, on retrouve dans une nouvelle dite réaliste, certes des caractéristiques de la typologie mais aussi des éléments d'une autre typologie.

Dans *LFBW*, on peut voir cette combinaison d'écriture réaliste, avec des références onomastiques, sociales et linguistiques typiques du Cameroun. En plus, ces descriptions « réalistes », le discours direct inscrivent le lecteur dans l'immédiateté des événements. Dans le même texte, des interrogations rhétoriques du narrateur³⁷⁸, des exclamations, des commentaires personnels et la première personne qui est la personne du récit montrent qu'il s'agit d'un témoignage. Par ailleurs, le récit s'inscrit dans le contexte africain avec des séquences évocations fantastiques, comme celle du chimpanzé et du chasseur, pour justifier qu'un événement malheureux allait survenir au village.

³⁷⁸ Abéga, *LFBW*, p.28

5.4. Conteur écrivant des nouvelles ou nouvelliste ?

La nouvelle d'Abéga et Mauriac est une métaphore de la réalité. Tandis que la première se rapproche par ses formes du conte, la seconde est une exploration désenchantée de l'âme humaine, proche du récit psychologique. Jean-Marie Schaeffer (ibid.) pense que l'échec (omission volontaire ou pas) dans une convention constituante est un échec de la réalisation d'un genre, or la transgression des formes est permanente dans la nouvelle.

5.4.1. Un conte n'est pas une nouvelle

Malgré un isomorphisme supposé dans la dimension narrative des nouvelles et des contes, on doit souligner qu'il y a comme une nature du genre, forgée par l'histoire et les usages, qui veut que le conte soit dit. L'écriture permet au conteur-nouveliste, à travers son narrateur, de se confondre avec son récit et de devenir la substance même de celui-ci : il se met en scène, épouse les personnages par le mime ou d'autres actes sémiologiques encore, use et abuse des formules phatiques toujours recherchées. Néanmoins, qu'il soit énonciativement impliqué ou détaché, il reste une coupure d'avec la réception : il ne peut pas modifier son texte au gré des réactions, celles-ci sont supposées en amont.

Par ailleurs, la nouvelle est réaliste et va immédiatement à sa chute alors que le conte est merveilleux ; et si on le dit autrement, le conte renvoie à une histoire fantastique et nouvelle à une histoire de caractère vrai. Godenne (1976) fait allusion à des critiques pour qui « ce serait par la dimension des textes et le recours ou non à des procédés de roman que se différencient le conte et la nouvelle : on qualifiera par "nouvelle" les textes étendus de Maupassant comme *Boule de suif*, et par "conte" les textes brefs comme *La ficelle* ». Autrement dit, l'intention du conte n'est pas de produire une histoire vraie ni même vraisemblable alors qu'il y a un effort d'imagination et de vraisemblance chez le nouvelliste et le romancier. De plus, le conte se referme sur lui-même une fois qu'il a énoncé sa morale alors que la nouvelle et le roman n'épuisent pas le potentiel narratif des événements. Dans ***Le Genre de la nouvelle dans la littérature allemande***, Richard Thieberger précise que la nouvelle se placerait entre le conte et le récit, « entre l'in vraisemblable et le réel. Le conte renonce délibérément à la réalité des faits rapportés ; le récit au contraire se garde bien de quitter le domaine de faits matériellement vérifiables » (1967 : 27).

Chez Ngandu Nkashama (ibid. : 93), la différence est thématique, au niveau de l'inspiration littéraire. Les contes africains sont des transpositions des récits de l'oralité. Ils sont une relecture des textes traditionnels. Ils sont récoltés dans les milieux ruraux. Cette littérature est réservée aux chercheurs et aux linguistes. La créativité dans le conte est amenuisée parce que la littérature est une forme mimétique de la narration orale : « les contes et les légendes, ainsi que tous les récits narratifs récupérés des traditions orales et redispisés dans un autre langage par l'écriture, accusent très fortement les limites de la reproductivité et de la représentativité psychologiques » (ibid. : 94), tandis que les nouvelles se caractérisent par une certaine véracité thématique. En somme, le conte procède de la *diegesis* et de la *mimesis* aristotéliennes.

5.4.2. Tendances à la confusion du conte et de la nouvelle

Le conte est un récit d'événements fictifs, comme la nouvelle. Il est un récit imaginaire, fantastique, avec des personnages surnaturels et il décrit l'étrange, l'irréel. Le conte peut être puisé de la tradition de l'oralité et être un récit qui circule de génération en génération dans une communauté. Ousmane Tandina (1990 : 30) insiste sur cet aspect définitoire : « un conte n'existe qu'à partir du moment où un auditoire l'ayant apprécié décide de le communiquer à un nouvel auditoire ».

La relation entre conte et nouvelle est assez osmotique aussi bien en Europe qu'en Afrique, l'histoire littéraire ayant lié ces shorts stories. On confond les deux genres parce que dans l'esprit commun, il s'agit de récits d'une aventure (récits contés). La nouvelle peut aussi raconter des histoires fantastiques féériques ou terrifiants, et certains contes sont le fruit de l'imagination de l'écrivain. Même si ces contes s'inspirent de la réalité socioculturelle et commencent à résoudre le problème de reproductivité et de représentativité psychologique du conte (notamment en Afrique), on reste néanmoins dans l'irréel. Mohamadou Kane (1968 : 22) l'affirme : « il est particulièrement malaisé de distinguer le conte africain de la nouvelle. Le merveilleux qui peut être tenu pour un élément divertissant est partie intégrante de la mentalité africaine ; d'autre part, le conte a recours aussi bien à l'actualité qu'à la fiction. Nombre de contes et de nouvelles retiennent l'attention par leur degré de vraisemblance ». En fait, les nouvellistes africains ne vont pas à l'encontre de la théorie du genre (le principe de réalisme) en présentant le surnaturel et le merveilleux dans leurs

nouvelles, puisqu'ils s'adaptent ainsi à l'univers culturel africain : « dans un monde où le surnaturel, le merveilleux font partie du quotidien, comment peut-on exiger de la nouvelle de tourner le dos à cette réalité sous prétexte de respecter des règles valables ailleurs ? » (Midiohouan et Dossou, 1999 : 26).

Outre, la nouvelle subit l'influence de la littérature orale. Godenne (1974) signale qu'un grand nombre de nouvelles mettent en exergue un narrateur qui conserve et restitue le ton de ce qui est parlé : c'est le cas de *L'Heptaméron* et des *Contes de Bécasse* de Maupassant. Maupassant n'a d'ailleurs jamais fait de différence entre ses contes et ses nouvelles. Cette intervention du "je" par ses justifications et commentaires indique l'oralité de la nouvelle : « la nouvelle est souvent un récit conté, soit qu'elle implique la présence d'un "je" qui s'adresse à un ou à des auditeurs, voire plus simplement au lecteur, soit qu'elle témoigne de la présence constante de l'auteur qui confère à son récit un cachet oral » (Godenne, 1974 :151).

Damien Bede (2003) regarde la relation du conte et de la nouvelle non pas en termes d'opposition ni même en termes de substitution, mais en termes de complémentarité : « Le conte issu du fond culturel oral fournit certains exemples aux arguments des nouvelles. Et on peut affirmer que le nouvelliste réhabilite à sa manière cet héritage culturel »

5.5. Romancier écrivant des nouvelles ou nouvelliste ?

L'autre difficulté de fixer le genre de la nouvelle est que bon nombre de nouvellistes contemporains sont d'abord/aussi romanciers. Robert Jouanny (1981 :18) pose clairement le problème : « est-on en droit de ranger parmi les auteurs de nouvelles des écrivains dont la majeure partie de l'œuvre relève du roman ou de tout autre genre ? ». Autrement dit, Mauriac est-il un nouvelliste ? Nous voulons montrer la relation entre la nouvelle de Mauriac et son roman est une gémellité absolue, ce qui renforce l'indéfinition d'un référentiel commun au genre, surtout quand on le met en relation avec Abéga, qui conçoit le genre loin du roman, avec un sous-basement structurel ou thématique propre.

5.5.1. Romancier nouvelliste, Mauriac le janus

Si l'on énonce la définition « récit d'une histoire fictive » du roman par Roland Bourneuf et Réal Ouellet (1989 : 24-26), on ne distinguera pas la plupart des littératures narratives dont

la nouvelle du roman. Un peu comme si les genres romanesques et la nouvelle procédaient d'une même essence. Mérimée désignera ainsi **Colomba** (1841) « Mon roman ou plutôt ma nouvelle », pour montrer qu'il ne trouve pas de différence entre les deux genres, malgré les 180 pages de l'ouvrage.

Le phénomène de l'analyse psychologique, que Mauriac met en exergue dans ses romans, est récurrent dans le genre romanesque en début du XXe siècle. Pour Bourneuf et Ouellet (ibid. : 44), l'absence de tension ou d'événements dans le roman psychologique n'est qu'apparente, ceux-ci seraient intérieurs et invisibles. A l'exemple de la nouvelle de Mauriac, il n'est cependant pas rare de trouver des nouvelles privilégiant l'analyse psychologique des personnages à la construction du récit. François Mauriac, dans la préface à **Trois récits**, ne voit pas la différence entre les deux genres, si ce n'est qu'il diffuse moins souvent ses nouvelles :

« Pour l'histoire de notre vie intérieure, le roman que parfois nous donnons à une revue avant même qu'il soit achevé, ne constitue donc pas un témoignage plus exact que telle nouvelle depuis longtemps écrite ; et que nous avons peine à le juger, de sang-froid ! Son unique avantage sur la nouvelle est de fixer la limite de la plus récente marée »³⁷⁹.

En fait, comme dans le roman, on a le souci de la vraisemblance : la vie de Thérèse Desqueyroux est vraisemblable, et c'est cette vraisemblance qui amène certains lecteurs à rechercher dans le temps réel, la vérité du récit. Étiemble dit de cette vraisemblance qu'elle est une vérité des mœurs du temps. En plus, dans la nouvelle fantastique, les éléments culturels immédiats auront du mal à être mis en évidence. Mais l'expérience authentique du locuteur intervient toujours, ne serait-ce que pour organiser de façon cohérente l'histoire et le récit. Thieberger (ibid.) souligne d'ailleurs que le surnaturel et l'invraisemblance de la nouvelle mettent en exergue la précarité et la fragilité du monde réel.

La satellisation du genre de la nouvelle par rapport au roman se voit lorsqu'on observe les autres grandes langues que le français : les anglais appellent *novel* un roman, et *short story* la nouvelle. Les espagnols, par *novella* désignent le roman et par *novelacorta* la nouvelle. La nouvelle serait une forme du roman ou du moins elle en serait un sous-genre. Si on admet comme Stendhal qu'un roman est un miroir que l'on promène le long du chemin, la nouvelle est un fragment de ce miroir que l'on promène dans une rue. La durée de la promenade et la

³⁷⁹ Mauriac, TR, p.6

taille de l'objet déterminent la représentation obtenue, mais une représentation plus grande et plus variée n'est pas un gage de satisfaction dans le rendu. Cette satellisation, François Mauriac la valide dans l'avant-propos à *Plongées*, quand il dit que *Coups de couteau* est le « chapitre » d'un roman qu'il n'a pas écrit, parce que le drame ne fournissait pas « l'étoffe d'un roman ». Il pense que la nouvelle est un roman qui n'a pas abouti. C'est le sens que suit René Godenne (1976 : 108) car la nouvelle est aussi possiblement « une œuvre grave, dramatique, qui atteint un haut degré d'émotion ou de résonance humaine, une œuvre dont les personnages, tout en n'offrant pas assez de dimensions pour devenir des créatures de roman, peuvent prendre, pendant un court moment, un relief aussi grand que les héros romanesques. » (Godenne, *ibid.* : 108).

Pham Thi That (*ibid.* : 24) rapporte ces propos de Christian Baroche « roman ou nouvelle relèvent ensemble d'une vision unitaire de la littérature : il est nécessaire d'appropriier le style, la forme, la longueur à l'histoire qu'on a l'intention de traiter, c'est tout ». Ces propos rejoignent ceux qui pensent que l'étiquette est une question de l'éditeur, l'écrivain écrit une histoire selon son tempérament, son humeur, sans penser à la catégorie générique de ce qu'il écrit.

5.5.2. Le nouvelliste n'est pas un romancier

René Godenne, défenseur acharné de la nouvelle dit avoir été concerné par le genre, vu le peu de cas qu'il en était fait par rapport au roman : « Pour la plupart, la nouvelle n'est qu'un "court roman", une sorte de roman avorté, voire un vide-poche où les auteurs déversent des histoires qui n'ont pas pu être exploitées dans un roman » (1976 : 103). La nouvelle serait donc une taille. Les éditeurs considèrent que le roman aurait à partir de 100 feuillets et la nouvelle en aurait entre 5 et 50. Entre 50 et 100 feuillets, on hésite entre le roman-court et la nouvelle longue. Étiemble propose un cadre-type de trois à trente pages. On déduit de là que le critère de volume est incertain. René Godenne (*ibid.* : 105) illustre cette incertitude, ce flou de volume en montrant qu'il n'est pas décisif : « quelques pages, ou quelques dizaines ». Annie Mignard, qui met l'accent sur l'influence des contraintes éditoriales sur l'esthétique du genre affirme que le format généralement dévolu à la nouvelle brève est poussé à la réduction par ses voies de diffusion : les revues ont cinq feuillets, les concours de nouvelles en recommandent dix, les manuels scolaires entre cinq et

dix, les lectures publiques ou théâtrales en demandent quinze, les colonnes de magazines réservent trois à dix feuillets aux nouvelles. Dans les recueils, on va de quelques lignes à plus : ici, « c'est en effet chaque histoire qui demande sa longueur à l'auteur » (Mignard, 2000 : 24).

Ainsi, dans le cas extrême de la nouvelle étendue ou *novella*, les nouvellistes laissent des récits étendus et recourent aux procédés de composition du roman. Ces nouvelles sont souvent plus longues que les romans courts : c'est un espace ouvert entre la nouvelle et le roman. L'action fonctionne autour d'une accumulation d'incidents. Le nouvelliste ne s'arrête plus à quelques temps forts, mais il développe toutes les phases successives de l'action. Ce type de nouvelles se développe généralement en chapitres, avec une multiplicité de centres d'intérêt. On a une diversité de points de vue, de perspectives. L'action n'est pas linéaire. Ce sont des romans en puissance. Certains ont parlé de « petits romans », forme du genre la plus fréquente au XVII et XVIIIe siècles. Ce format de la *novella* est un lieu de liberté et d'expérimentation des qualités du genre. Malgré tout, il entretient une certaine confusion sur le genre, au point où Pierre Béarn (ibid. : 28) souligne le risque pour l'étiquette nouvelle d'apparaître comme « une poubelle pour récits courts », un fourre-tout dangereux.

La distinction n'est pas que celle des volumes, elle est également celle des styles, c'est sur cet aspect que l'on retrouve Abéga. Alors que le roman « développe, prend son temps, fait détours ou retours, laisse s'installer dans l'intrigue les personnages ou des zones presque vides » (Bourneuf et Ouellet, ibid. : 27), « la nouvelle doit renoncer à l'artifice, elle est faite pour dire simplement les choses simples » (Florence Goyet, ibid. : 15). Pierre Béarn est encore plus original dans son analogie à la médecine : « un roman est une longue maladie, une nouvelle un coup de bistouri dans un abcès ». On peut parler d'une brièveté énonciatrice comme caractéristique de la nouvelle, même si ce n'est pas parce qu'on est concis que l'on écrit une nouvelle et ce n'est pas parce que l'on écrit une nouvelle que l'on est concis. « A coup sûr, dit Béarn (ibid. : 29), aucun texte ne saurait devenir une nouvelle sous prétexte qu'il ne comporte que dix pages ». Quand bien même on équilibrerait les volumes en comparant le roman à un recueil de nouvelles, une différence subsisterait :

Dans le recueil de nouvelles, l'homogénéité va naître de la diversité assumée, des contradictions successives résolues, de la surprise constamment renouvelée, tandis que dans le roman, la force provient d'une certaine décantation du divers dans le sens de l'unité, du choix entre des possibles, de la découverte proprement répétitive d'un personnage ou d'une atmosphère, bref

de l'intervention du romancier, témoin ou créateur, regard unique ou unificateur (Robert Jouanny, 1981 : 21).

Selon Annie Mignard (ibid. : 39), le style du brévisiste³⁸⁰ se situe au niveau du texte et du langage : la nouvelle n'a qu'une voix, alors que le roman est polyphonique. Elle est un univers concentré avec peu de personnages et d'événements, elle est faite pour être lue une seule fois, bref, elle est économique. Pourtant Baudelaire pense qu'elle est plus intense que le roman : « ces quelques éléments sont toujours caractérisés avec outrance, ils sont prodigieusement ce qu'ils sont, chaque état, chaque qualité, chaque sentiment est poussé à son paroxysme » (F. Goyet, ibid. : 17).

Comme elle ne peut être définie par sa taille, autant qu'elle le soit par son essence : c'est l'histoire et le traitement de l'histoire de l'œuvre littéraire qui en fait l'épaisseur et la différence. Une différence de tempérament (Gabrielle Faure, 1981) entre le roman et la nouvelle. Robert Jouanny (ibid.) propose de montrer le contraste entre roman et nouvelle par des jugements d'écrivains de qualité sur ce « tempérament » : selon Albert Camus, « le roman fabrique du destin sur mesure. C'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort ». Paul Morand quant à lui caractérise la nouvelle par ses contextes : « La nouvelle opère à chaud, le roman à froid. La nouvelle est une nacelle trop exigüe pour embarquer l'homme : un révolté, oui. La révolte, non ». Elle donne le vertige au lecteur plongé *ex abrupto* dans un monde, sensible à la signification unique de chaque épisode, contraint de se lier avec des personnages dont il sait qu'en quelques pages, ils vont basculer vers la dérision ou la métamorphose. Elle est donc l'écriture d'un malaise. Les motivations que Sévérin Abéga donne à l'écriture de ses nouvelles rejoignent ce tempérament : « Il y avait donc un malaise et j'ai décidé de dissiper ce malaise à mon niveau en décidant de parler du Cameroun et des problèmes qui se posent à nous »³⁸¹.

La nouvelle n'est pas un sous-genre du roman. Elle exige des qualités esthétiques particulières, un art de la construction narrative et textuelle singulier. Dans le contexte africain, elle est une histoire racontée en société, plus proche du conte que du roman. Elle a son génie propre, elle est une œuvre d'art totale, se suffisant en elle-même, obéissant à une technique qui exige autant d'application que de spontanéité

³⁸⁰ L'écrivain de nouvelles brèves

³⁸¹ Interview accordée à *Patrimoine*, n° 42, octobre 2003

Lorsqu'on veut étudier la nouvelle sur le contenu, on aura des nouvelles sérieuses et des nouvelles amusantes. La nouvelle peut en effet être une histoire farfelue, une histoire gaillarde, des aventures piquantes et lestes, mais aussi être une histoire sérieuse. Il n'y a cependant pas de cloisonnement dans la même nouvelle entre le léger et le sérieux chez Abéga. L'une des caractéristiques de l'écriture du Camerounais est d'aborder des sujets sérieux avec un humour cocasse. Le sujet de l'avènement de la démocratie en Afrique est abordé à travers l'expression outrancièrement naïve de quelques villageois de la forêt équatoriale. Les traits psychologiques paroxystiques des personnages de Mauriac font de ses nouvelles de véritables caricatures des êtres sociaux contemporains.

Il est important de comprendre l'extrême variété de la nouvelle, et il faudrait en saisir les fluences plutôt qu'une protoforme hypothétique, pour ne pas dire improbable : « en général, toute définition d'un genre, quel qu'il soit, se fait a posteriori » (Jouanny, *ibid.* : 22). Les théories et principes élaborés par les critiques viennent après l'écriture, or toute écriture est toujours exubérante.

Conclusion

En somme, une indétermination règne du côté de la nouvelle, qui la fait apparaître en des lieux et sous des aspects inattendus. Pham Thi That (2010 : 17) cite Liliane Giraudon qui conclut sur la valeur littéraire de cette variabilité : « chaque nouvelle réussie échappe à la forme de la Nouvelle et relance sa définition », mais il cite également Mariane Auricoste (*ibid.* : 25) « La nouvelle est pure littérature puisqu'elle invente sa forme pour fabriquer sa substance, puisqu'elle n'est ni roman ni récit ni poème et qu'elle n'existe en somme qu'en affirmant sa différence ». Les nouvelles de Mauriac et d'Abéga relancent, par leur plurisémiotité, les conceptions courantes du genre. On dira de cette écriture traversée par des genres différents qu'elle est en soi une écriture de la multiculturalité.

Chapitre 6 : LE LANGAGE COMME INSTRUMENT DU DÉPASSEMENT DE SOI

Les nouvelles littéraires regardent doublement leur société et leur culture à travers le langage. D'abord, sur un plan fonctionnel, le langage est peut-être une faculté d'après Ferdinand de Saussure, il reste un moyen de communiquer. On peut l'envisager dans sa composante langue, c'est-à-dire comme code social : la langue est un moyen pour un groupe d'exprimer sa vision du monde, de s'inscrire comme différent dans son espace. Elle est par conséquent l'une des manifestations de la culture. François Mauriac et Séverin Cécile Abéga écrivent en français, et donc fondent leurs œuvres dans une histoire, dans une culture francophones. Même si la culture francophone est une réalité revendiquée, il reste qu'Abéga et Mauriac expriment deux modes culturels différents dans cet espace, et deux histoires différentes de la langue : toute langue sera caractérisée par sa variabilité, signe de la multiplicité des identités de ses locuteurs.

On peut aussi envisager le langage comme discours, car si la langue est un système sémiotique variable, son usage en contexte est le discours. Selon Émile Benveniste (1966 : 266), le discours se confond avec l'énonciation, c'est-à-dire « la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique ». Il est la relation d'un texte avec son contexte, c'est-à-dire une production réelle des locuteurs d'une langue, ancrée dans les activités sociales. De quoi parlent les sujets ? que disent-ils ? Les discours peuvent ainsi relever d'une topique : on parle par exemple du discours littéraire, différent du discours journalistique. Nous l'avons vu, l'inscription dans une formation discursive, dans un genre est déterminante pour le sens de l'œuvre. Mais le discours (littéraire) peut aussi intégrer plusieurs autres champs ou types de discours : le discours littéraire de Mauriac recouvre des séquences épistolaires, des séquences orales, un discours que l'on qualifierait de religieux... En somme le discours (littéraire) est une dynamique.

Ensuite, en tant que les nouvellistes font œuvre d'art à partir du langage, ils expriment un point de vue sur la création artistique et littéraire de leur époque. Le nouvelliste a une vision particulière de la manière dont le langage construit une vision artistique, comment il devient

l'outil de son expression culturelle. Le texte littéraire, en plus d'être un contexte, est aussi l'expression d'un tempérament, d'une personnalité, d'un style.

Il reste alors à constater que ces soucis d'identité linguistique apparaissent en littérature ou dans les études de communication de manière générale « dans l'examen des conséquences des mutations sociales dans la mesure où ils traduisent finement les nombreuses tensions qui s'exercent entre identité individuelle et identité collective, entre pratiques idiosyncrasiques et tendances institutionnelles, et entre résistance au changement et processus acculturatifs » (Marc-Adélarde Tremblay, 1990 : 5). Ce qui signifie que le littéraire interroge sa pratique de la langue et du discours dans les moments de tension, dans les processus de transformation identitaire.

Une étude globale de la production langagière qu'est le texte littéraire doit sa valeur à la variété du système linguistique utilisé, au style qui transparait de l'écriture et au lien que ce texte a avec le contexte.

6.1. Rhétorique de conflit

Il est vrai que sur le plan théorique, aucune définition du style ne fait l'objet d'un consensus, mais on s'accorde sur ce que, à moins d'un mimétisme absolu qui renierait son appartenance à un genre, chaque écriture est une différence, elle est l'expression d'une singularité. Cette différence dans la vision du monde particulière de l'écrivain ou dans l'esprit d'un genre littéraire fonde l'œuvre littéraire. On reconnaît par exemple à l'écriture d'Abéga d'être une satire de la société de l'écrivain, c'est-à-dire « un mode de représentation ; dans lequel on dénonce par le rire les vices, les abus, les défauts d'un individu, d'une institution ou d'une catégorie sociale et professionnelle » (Daniel Sangsue, 2007 : 342). L'œuvre de Mauriac est une exploration de la psychologie des personnages « déchirés entre le péché et la Grâce »³⁸². Le style est très souvent caractérisé par des raccourcis, mais il est une co-construction, celle de l'écrivain, du contexte de l'œuvre et du lecteur. Lire le style, c'est explorer la subjectivité de l'écrivain, mais c'est aussi, une subjectivité du lecteur, celle de son appréciation des éléments langagiers essentiels à la construction d'une signification de l'œuvre littéraire.

³⁸² Quatrième de couverture de l'édition Livre de poche.

6.1.1. L'expression de l'émotion : une esthétique pathémique

Pour cette lecture du style, nous voulons associer une lecture sémasiologique et onomasiologique des mots du lexique choisi pour développer les sens dans l'œuvre, à l'analyse des positionnements par rapport aux éléments de sens développés.

6.1.1.1. La dialectique d'Abéga et de Mauriac

Quand on a admis que la nouvelle d'Abéga est essentiellement satirique et que celle de Mauriac reconstitue un drame psychologique, il serait tentant de penser que le contraste dans le vocabulaire entre les deux écritures se trouve dans le tempérament dysphorique ironique de l'un, dysphorique pessimiste de l'autre. Mais sur un plan axiologique, les réseaux lexicaux sont davantage complexes.

Il est par exemple remarquable que la structure lexico-sémantique des thèmes abordés chez Abéga est binaire. Dans la présentation du prince de *Un bon ministre*, nous avons une description d'un personnage dégoûtant d'une part, et de l'autre celle du même personnage admirable. Le point focal du caractère répugnant de ce personnage réside dans le crachat. Les occurrences du champ notionnel du crachat, qui se font sous la forme nominale (« les crachats »), sous la forme verbale (« crachait »), par des synonymes (« expectorations ») ou sous la forme périphrastique (« mucus royal », « matière royale », « souffle royal »), par leur importance, constituent une première alerte d'un écartement de la « noblesse » des sujets littéraires. En plus, les associations oppositives par antithèse ou par oxymore d'éléments lexicaux au sémantisme de noblesse avec l'abject de la matière (« précieuse expectoration », « ayant décidé d'honorer particulièrement un courtisan, *crachait* dans ses mains », « mucus royal ») amplifie plutôt le caractère crasseux de cette activité et de l'univers de la nouvelle. Au contraire, on atteint les cimes de l'indécence ou du moins le lecteur atteint l'extrême seuil de la répulsion lorsque le narrateur lui dit que l'on s'en « oignait » ou que « on avalait la matière royale avec componction »³⁸³. L'écrivain veut donc aller loin pour bouleverser son lecteur, le détacher de ses certitudes. On pourrait le lire comme une contestation indirecte de l'exercice du pouvoir africain par l'écrivain, ce que pourrait confirmer d'autres modes et lieux de perception dudit pouvoir.

³⁸³ Abéga, LFBW, p.5

Ce personnage choquant, celui de qui on rapporte la thématique du crachat, le narrateur nous le présente plus loin comme « un ministre très compétent »³⁸⁴. Le paradoxe est poussé à son extrême : dans la situation d'homme public, des qualités professionnelles, amplifiées par un superlatif, sont attribuées au bouffon du début de texte. La nuance lexicale est dans le changement de référent pour désigner le personnage : du « prince » et « roi » ou « chef », on passe à « ministre » et « le grand homme ». Cette compétence s'illustre par le vouvoiement de ses interlocuteurs, de la prévenance (« Que puis-je faire pour vous ? » demande-t-il à un usager³⁸⁵). Tant de signes de politesse de celui qui crachait dans les mains de ses sujets ! On a en outre « la main tendue », « l'air serein et souriant »³⁸⁶, propos qui montrent l'aise avec laquelle le prince habite sa nouvelle fonction. La conséquence de cette aise est la disposition à être « expéditif »³⁸⁷ dans le traitement des dossiers. Cette personnalité émergente du prince illustre la simplicité réelle du personnage. D'ailleurs, c'est « le plus simplement du monde »³⁸⁸ qu'il va perdre son poste.

Ainsi, la structure antithétique de la nouvelle peut résider dans la dialectique du comportement d'un personnage. Aka Assouka représente, du regard exocentré de sa tradition, une noblesse anachronique, niant l'humanité en l'être. Néanmoins, il est le serviteur modèle de l'État, celui qui voit l'homme en l'usager. Dans une perspective endocentrique, du parfait prince suivant la lignée héroïque de ses ancêtres, il devient le suppôt d'un président et du modernisme, déshonorant son sang. L'une des facettes de lui est appelée à supprimer l'autre, et en même temps l'Histoire dans l'œuvre ne lui permet d'être ni l'un ni l'autre. Sa vie est comme une tragédie racinienne, inexorablement tendue vers sa perte, et il aurait pu être raconté par Mauriac que l'on aurait juste perdu en ironie.

Un exemple de chute inexorable du personnage pris dans la contradiction de son être, François Mauriac l'a présenté à travers Thérèse Desqueyroux dans *Thérèse à l'hôtel* : quand la négation de ses sentiments par l'image de soi devient le drame d'une vie. Les champs lexicaux s'opposent dans l'œuvre : d'un côté, le champ de la prison avec Thérèse « prisonnière », « la créature la plus seule »³⁸⁹, tout ce qui se rapporte à elle est « crime »,

³⁸⁴ Abéga, LFBW, p.10

³⁸⁵ Abéga, LFBW, p.11

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Abéga, LFBW, p.12

³⁸⁸ Abéga, LFBW, p.18

³⁸⁹ Mauriac, PL, p.162

« inhumain », « mort ». De l'autre, lorsqu'elle rencontre le jeune homme, le vocabulaire change, c'est la renaissance : on parle de « joie », de « victoire »³⁹⁰, de « brusque printemps », « germait », de « jeunesse » et de « grâce »³⁹¹, mais aussi de « trouble »³⁹² sous plusieurs déclinaisons. Face à la déchéance, Mauriac oppose la renaissance : les deux situations représentent le trouble de l'âme du personnage. Il ne connaît pas de répit d'un contexte à l'autre, car c'est par exemple le contexte même de la renaissance qui est porteur de caractère éphémère. Alors que chez Abéga, la mutation culturelle portait les germes de l'échec des personnages, chez Mauriac, c'est la psychologie de ces personnages qui en porte les germes. Ils ne peuvent pas sortir d'eux-mêmes, du destin qui semble être le leur.

L'observation du champ lexical et sémantique de l'œuvre de Séverin Cécile Abéga fait voir une dichotomie du village et du travail de la terre. Lorsque le travail de la terre et l'espace villageois sont représentés par Dany, le personnage de *Dans la forêt*, le vocabulaire est dysphorique : « désespéré », « s'écorcher », « s'assommer »³⁹³. Ce désamour pour le village, et cette vision péjorative de l'agriculture, tout le monde ne les partage pas. Et c'est le cas de Nomo : « Nomo édifiait une bananeraie géante », « son père [...] lui avait légué une brousse vaste et inculte », « Nomo chantait sa machette et celle-ci mangeait la brousse avec rage », « il travaillait autant, débroussaillant, aménageant, bricolant, pourvu qu'il fût occupé »³⁹⁴. On est donc loin du villageois paresseux et apparemment maudit de Dany. Nomo représente le dynamisme villageois. Les proportions sont poussées à leur paroxysme, les actions sont présentées dans leur intensité, que le regard montre la répulsion ou l'adhésion, de la même réalité, les regards semblent irréconciliables. Cette confrontation des caricatures du village et de son habitant en décrépitude d'un côté, dynamique de l'autre, telle est un autre trait de la satire d'Abéga.

Nous pouvons accéder à un sens du texte en observant comment l'écriture tente d'opposer les époques. Afin d'assurer la crédibilité du grotesque de sa caricature, le narrateur a souvent des transitions du passé de l'histoire au présent de la narration, par une démarche contrastive : « il y avait encore deux ou trois feux rouges à Yaoundé à cette époque là. C'est

³⁹⁰ Mauriac, PL, p.171

³⁹¹ Mauriac, PL, p.169

³⁹² Mauriac, PL, p.173

³⁹³ Abéga, LB, p.40

³⁹⁴ Abéga, LB, pp. 21-22

vrai qu'il y a eu des feux rouges à Yaoundé, même à cette époque ! [...] On en voit encore des vestiges à certains carrefours. Tenez la poste centrale par exemple »³⁹⁵. Le passé est idéalisé par le narrateur nostalgique, surtout quand il s'agit de la conduite des affaires publiques : « À cette époque aussi, les ministres s'arrêtaient aux croisements pour laisser la priorité à qui l'avait »³⁹⁶. En outre, les qualités telles l'ordre (« tables rangées et nettes », « On retrouvait les références. Toujours ! »), l'ardeur et la célérité au travail sont niées aux fonctionnaires de l'actualité de la narration. L'idéalisation et la nostalgie du passé et la péjoration du présent peuvent amener à reconsidérer les valeurs du narrateur : « À l'époque de notre récit, les femmes ne travaillaient pas dans les bureaux. C'est peut-être pour cela que les dossiers étaient traités avec plus de célérité »³⁹⁷. La modalisation par l'adverbe d'incertitude devait adoucir l'affirmation polémique, il reste que poser une telle éventualité dans l'univers discursif est assez sexiste. Nous avons déjà exposé le machisme de la société abéginienne.

Le narrateur a conscience de la subjectivité de sa comparaison, puisqu'il refuse de l'assumer. Le « Ce n'est pas du tout une vision romantique du temps passé »³⁹⁸ n'est pas confirmé par une critique de cette fonction publique-là et sonne simplement comme de la prétérition. Cette vision nostalgique fait apparaître Abéga comme un passéiste, et son écriture devient le refus de toute espérance.

Le refus d'espérance chez Mauriac se traduit par l'expressivité du vocabulaire ou de la ponctuation, et l'évocation de la mort : « Un jour encore ! soupira-t-il [Louis], un jour à vivre encore ! » Si désespéré fut ce cri de lassitude »³⁹⁹. La mort interdit tout investissement dans les sentiments, dans la passion, dans le travail selon Louis (« A quoi bon ! [mes toiles] finiront comme moi, comme Andrée, entre quatre planches... »⁴⁰⁰), en même temps, une vie sans autonomie, sans indépendance, sans utilité est une mort. La mort physique ne constitue dans ce cas pas un événement. La mort devrait donner un autre sens à la vie, puisqu'elle libère de toutes les chaînes et permet l'accès au savoir : « [Gabrielle] guérirait si Jérôme était

³⁹⁵ Abéga, LFBW, p.6

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Abéga, LFBW, p.14

³⁹⁸ Ibid., p.12

³⁹⁹ Mauriac, TR, p.33

⁴⁰⁰ Mauriac, TR, p.36

mort ; la mort seule barre toutes les routes de l'espoir et ne laisse au survivant que cette issue : l'oubli »⁴⁰¹.

La connotation des termes utilisés en politique est tout aussi intéressante. Pour le même bilan, un candidat veut être laudateur, et l'autre veut être nuancé, voire négatif, d'où la bipolarité de la caractérisation d'une « victoire ». Iba Diallo utilise la phraséologie entre l'éloge et l'épique d'une razzia : la section a eu une « magnifique contribution »⁴⁰² à l'élection du candidat du parti aux élections présidentielles, parle de ses « victoires », des élections « remportées ». Le candidat est à l'offensive, d'où le vocabulaire qui se veut absolu : avec une homologie de « tous (les candidats on été élus) », « tout » et « totalité » (des sièges), l'itération de « toujours » et « jamais (de contestation) », « (de plus en plus) massifs ». Autant de moyens lexicaux de faire un bilan pompeux. Encore plus grandiloquente est la caractérisation de la section qui donne des leçons à « tout le pays et à la planète entière », une section « au pinacle de la nation », une « section-phare »⁴⁰³. La convocation de l'argument statistique d'entrée de texte permet d'organiser le discours de la « victoire » sur le plan : faits objectifs incontestables commentés- faits relatifs-promesses.

Le discours de son adversaire commence par prendre donner sa compréhension du mot-thème du discours d'Iba Diallo, le mot « victoire ». Dans son argumentation, la mauvaise interprétation du thème par son adversaire vient d'une incompréhension des mots démocratie, parti, section⁴⁰⁴ qu'il se fait fort de définir. La pédagogie faite à son adversaire est un moyen de le rabaisser, d'orienter à son avantage les concepts nodaux de la situation. Toute définition étant motivée, elle est un point de vue, celui de celui qui définit. Lorsque Moussa Moussa a posé une vision contradictoire mais avantageuse pour lui du champ de l'élection, le matador peut achever son adversaire en illustrant la mauvaise conception des enjeux politiques par son adversaire à travers la déchéance physique et morale du parti : les bâtiments en ruines, la prostitution qui sévit dans les locaux sont des conséquences de la mauvaise conception de la démocratie, du parti et du rôle de la section.

⁴⁰¹ Mauriac, TR, p.57

⁴⁰² Abéga, VG, p.23

⁴⁰³ Abéga, VG, p.23

⁴⁰⁴ Extraits de son discours : « Je pense que le droit à la parole est reconnu à chacun ici, et entre camarades, nous nous devons d'accorder à tous un respect égal. Et c'est cela la véritable démocratie, et c'est cela aussi qui manque à notre section : la démocratie ! » (24) ; « Pour moi, le parti est une école où j'apprends à me sacrifier pour la communauté » (25) ; « Notre section est aujourd'hui à l'image de cette permanence » (25).

La satire n'est en conclusion pas moins dysphorique que l'écriture dramatique psychologique, elle utilise juste d'autres moyens pour sonder le trouble de l'âme.

6.1.1.2. L'obsession de l'amour

Les nouvelles d'Abéga sont plutôt caractérisées par l'image récurrente et bienveillante du père. De son père, le narrateur de *LFBW* dit qu'il est instituteur à l'école missionnaire, vieux mais pétri de qualités : honnête (« mon père n'aimait pas les dettes »⁴⁰⁵, affectionnant le travail bien fait (« il s'appliquait »), sacrifiant sa personne pour celle de ses enfants (« Mon père, qui ne dédaignait ni vin de palme, ni bière industrielle, cessa de boire. Il se fit rare chez ses amis, cousins et beaux-frères. Il passa cinq ans de sa vie sans jamais acheter quoi que ce soit »⁴⁰⁶, accueillant (« Mon père n'avait pas son pareil pour régaler ses hôtes »⁴⁰⁷), de bonne réputation (« il attirait tant de clients », « tout le monde continuait à l'appeler du prestigieux nom de *nyegele* »⁴⁰⁸), d'un mental solide (« mon père était vacciné contre les fièvres électorales »⁴⁰⁹, « mon père ne me défendit jamais de fréquenter cet ami »⁴¹⁰). On constate que dans la nouvelle *LFBW*, le narrateur utilise 42 fois l'expression « mon père », mais l'utilisation de cette expression est criante dans *Jean sans nom*, 13 fois contre 14 pour Jean, qui est supposé être le personnage principal de la nouvelle. Cette récurrence est symptomatique de l'admiration que le narrateur a pour son père. La mère est un acteur secondaire de cette vie : parfois, les nouvelles d'Abéga apparaissent comme autant de témoignages à un père que l'on a admiré et à qui on veut ressembler. Dans *Le verre et le gobelet*, l'expression de l'admiration du père et la volonté de suivre ses pas vient de la jeune Thérèse. Il est à remarquer que cette relation fusionnelle père-fille est gagnante, et l'on se demande si ce n'est pas à cause d'elle que l'auteur donne l'orientation victorieuse à ce qui se présente comme le véritable lien sentimental du texte. La figure tutélaire du père est toujours heureuse dans la nouvelle d'Abéga, aussi bien dans la mutation d'Etoundi que dans le dénouement des crises du *Fardeau*.

⁴⁰⁵ Abéga, *LFBW*, p.24

⁴⁰⁶ Abéga, *LFBW*, p.90

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.37

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.33

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.25

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.27

Dans la nouvelle de Mauriac par contre, l'amour maternel est le plus fort des amours. L'amour tendre et prévenant d'Élisabeth pour ses enfants demande une multitude de tâches, et l'accumulation énumérative montre toute la sensibilité et l'attention dont elle peut entourer les êtres qui lui sont chers : «Élisabeth soupira d'aise : Maria était rentrée enfin, les petits n'étaient plus seuls ; inutile de demeurer les yeux ouverts, aux écoutes d'une toux, d'un soupir, et de ces paroles confuses que balbutient les enfants endormis »⁴¹¹. Dans *Conte de Noël*, le personnage de la maman symbolise la vie pour ces enfants. Elle est le lien entre l'enfant et Dieu, Dieu anthropomorphisé par la mère : « Bien sûr, c'était maman qui, après s'être attardée autour de la cheminée, s'approchait de mon lit. Mais Lui vivait en elle : je ne les séparais pas l'un de l'autre : ce souffle dans mes cheveux venait d'une poitrine où Dieu reposait encore. Ce fut à ce moment précis que je sombrai à fois dans les bras de ma mère et dans le sommeil »⁴¹². La fonction de mère refuse le croupissement dans la misère de la passion amoureuse : la mère est idéalisée. C'est pour cela qu'Andrée, qui abandonne enfant et mari pour Paris est un être dévoré, aussi enchaînée que Louis dans une passion fatale. Dans la caractérisation de sa mère, Auguste Duprouy laisse paraître une certaine aigreur par le champ sémantique de son vocabulaire : elle accable, écrase son fils qui parle de son « indignation », de la « honte » que suscitent ses tentatives d'indépendance du joug maternel. Sa fonction autoritaire, son addiction pour l'image de la famille s'affirment au détriment de l'humanité dans la personne de ses enfants. La transgression et le noircissement de l'autorité sont une constante chez Mauriac, et en l'absence du père, cette image de la mère autoritaire symbolise la menace pour l'épanouissement de l'être : « scènes atroces » qui succèdent au calme de celle qui « cachait son jeu ».

La fatalité de l'amour passion est le thème de prédilection de Mauriac, un amour « trop violent pour durer ». L'effet de l'amour sur le personnage est paradoxal. Si l'on prend en exemple Louis de *Coups de couteau*, il s'agit d'abord du désastre d'un joug : « souffrance »⁴¹³, « mal »⁴¹⁴, « être creusé, tordu et que gémir », « mensonge », « me possède »⁴¹⁵, « pleurait »⁴¹⁶, « larmes »⁴¹⁷, « déteste »⁴¹⁸, « cri de lassitude »⁴¹⁹. Mais la

⁴¹¹ Mauriac, TR, 21

⁴¹² Mauriac, PL, p.273

⁴¹³ Mauriac, TR, 24, 28

⁴¹⁴ Ibid., 24, 27

⁴¹⁵ Ibid., 27

⁴¹⁶ Ibid., 28

passion est concomitamment la « joie », la « tendresse »⁴²⁰, « l'admiration », elle se rapporte à la « ferveur »⁴²¹, à la « volonté »⁴²², au « bonheur »⁴²³. Il s'agit en bref d'un amour violent, sur lequel l'homme n'a aucune emprise : « ce simple baiser m'a frappé comme la foudre ». La relation sentimentale défiant et prenant même souvent le pas sur la raison, sur l'institution sociale, celui qui aime véritablement ne peut connaître qu'un dysfonctionnement de la personnalité. L'antithèse et l'oxymore doivent exprimer ce trouble de la personnalité au niveau de l'effet de la passion : « joie et douleur », « joie désespérée », « aimer encore, avec ce visage ravagé », « il répétait : « Tu as souffert » avec un vague plaisir »⁴²⁴. Ce trouble fait donc du véritable amoureux un sadique, qui tend à reproduire sur les autres l'expérience douloureuse de son amour. Il est à noter que l'amour-passion n'a pas besoin d'être partagé : Andrée n'aime que l'apparence de l'artiste, et pas la personne elle-même de Louis : « Être quelqu'un, devenir quelqu'un, aujourd'hui je comprends ce que cela signifie ; quelqu'un : un autre que soi-même. Ce quelqu'un qui n'est pas moi, c'est cela qu'Andrée adore »⁴²⁵. Cet amour génère tout seul son plaisir et sa souffrance, l'autre n'en est qu'un objet patient. Louis souffre donc seul d'une passion dont il n'espère rien. La même analyse du sujet psychotique est possible dans la configuration lexicale rapportée de Thérèse Desqueyroux ou de Louis, le héros d'*Insomnie*.

L'amour véritable est une réalité intérieure, il s'oppose à la « joie charnelle », c'est l'amour pour Dieu. Il est difficile à atteindre, même pour un individu aussi sûr de lui que Maryan, car l'amour véritable est une remise en question permanente de soi, une incertitude sous la forme de questions rhétoriques : « Il ferma les yeux, vit en esprit un regard. (C'était toujours un regard qui brillait en lui lorsqu'il pensait au Christ). L'amour du Christ. C'est une réalité. Mais n'avait-il à cet amour, sacrifié les exigences de la pensée ? une intelligence partielle,

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Ibid., 29

⁴¹⁹ Ibid., 33

⁴²⁰ Ibid., 27

⁴²¹ Ibid., 25

⁴²² Ibid., 27

⁴²³ Ibid., 28

⁴²⁴ Mauriac, TR, pp. 27-29

⁴²⁵ Ibid., p.30

c'est cela qu'il avait été. Dans l'ordre de la vie, l'amour de Dieu suscite de grandes œuvres ; mais dans l'ordre de la pensée, ne nous détourne-t-il des problèmes essentiels ? »⁴²⁶.

L'érotisme est un trait du champ de l'amour que l'on ne saurait négliger. Les femmes chez Mauriac sont des personnages plus fonctionnels que véritablement érotiques. Le désir amoureux ne semble pas venir d'une libido ou d'un quelconque appétit sexuel, il apparaît comme la découverte d'un ailleurs sentimental interdit ou dangereux. Cet ailleurs est souvent charnel chez Abéga. Il est intéressant de remarquer que le désir du corps de la femme concerne celles qui ont un « cerveau », ce qui signifie que le jeune héros d'Abéga a de l'appétence pour les femmes intelligentes, ou que l'on finit par découvrir telles. Cette attirance rend poétique, d'où les nombreuses images renvoyant aux sens (et à la sensualité) dans la caractérisation d'Ambombo : « La fille sourit. Si le soleil avait été plus proche de la terre, il en aurait frémi d'envie. Elle avait des dents étonnantes. Blanches, symétriquement plantées de part et d'autre d'un délicieux écart entre les incisives »⁴²⁷ ; « la blancheur de ses dents donnait envie de décrocher le soleil pour en installer une à la place »⁴²⁸ ; « Tout en haut, le pagne n'arrivait pas à travestir l'harmonie d'une admirable chute de reins, la symphonie des formes dessinées par les hanches, la planéité du ventre » ; sa paire de fesses « semblait avoir été conçue ici pour le plaisir des yeux » ; la taille est « aussi souple que celle d'un lévrier, elle s'élançait vers des épaules graciles, se boursoufflant un bon moment sur la poitrine, en deux adorables petites tentations »⁴²⁹. Thérèse dans *Le verre et le gobelet*, quant à elle est assimilée à un stéréotype de beauté ethnique : la beauté de la femme peule. Les lieux de l'érotisme sont plus nombreux : on retrouve certains, aperçus dans la description d'Ambombo, « elle avait un écart entre les incisives supérieures, et je peux jurer que c'est la plus belle chose au monde »⁴³⁰. En plus, ses yeux sont verts, grands et « finement frangés de longs cils », sa bouche présente des « lèvres charnues et sensuelles », sa silhouette est « potelée, avec des formes arrondies et épanouies »⁴³¹ ; « la grâce naturelle de la démarche de mon interlocutrice était magnifiée par le nœud »⁴³². Tous les prétextes sont bons pour justifier son désir érotique, même des vérités sorties de nulle part : « Cela dit, il est courant

⁴²⁶ Mauriac, TR, p.110

⁴²⁷ Abéga, LB, p.48

⁴²⁸ Abéga, LB, p.49

⁴²⁹ Abéga, LB, p.46

⁴³⁰ Abéga, VG, p.9

⁴³¹ Abéga, VG, p.5

⁴³² Abéga, VG, p.11

que les femmes aux formes épanouies aient des dents blanches »⁴³³. Le lecteur de vaudevilles resurgit ainsi en Sévérin Cécile Abéga, il se permet d'ailleurs une grivoiserie : « Je n'ai pas osé lui répondre que de nos jours, la bouche a des usages qui ne sont pas entièrement spécifiés dans le livre sacré, et qu'il vaut mieux avoir des dents saines pour ces emplois »⁴³⁴.

L'autre forme de l'amour que propose Mauriac comme alternative à la fatalité de la passion, en dehors de l'amour pour Dieu, est l'homosexualité, pudiquement appelée « amitié ». Le personnage de l'écrivain Jérôme présente cette alternative sous la forme argumentaire de questions interpellatrices, adressées au narrateur :

« Pourquoi l'amitié ne nous suffirait-elle ? Un ami nous donnerait sa présence ; mais de même sexe, notre semblable enfin, nous ne saurions pas qu'il est un autre nous-mêmes, et lorsque nous sommes en travail, son regard ne nous gênerait, ni sa parole. Pourquoi faut-il que, seule, une femme nous féconde ? A moins de découvrir en soi-même, comme beaucoup d'artistes, l'éternel féminin nécessaire... »⁴³⁵.

Les interrogations ne font pas seuls la force argumentative de ce plaidoyer, on a l'énonciation par le nous associe le destinataire, par ailleurs artiste, à la particularité de cette sensibilité. On veut une communauté d'artistes, qui, par leur sensibilité s'ouvrirait à de nouvelles voies d'amour, qui par comparaison, les rassureraient.

6.1.1.3. Feinte et vérité

Puisque l'antithèse apparaît comme la figure essentielle dans l'expression des opinions et des sentiments de la nouvelle, sa continuité dans le texte de Sévérin Abéga semble être l'ironie. Elle se présente assez souvent sous la forme d'antiphrases. La figure de style peut être un phatique culturel, particulier à l'introduction d'un récit. Ndzomo s'apprête à raconter une histoire au père du narrateur de *LFBW* :

« - J'ai vu quelque chose hier soir.

- Ne me dis pas ! Mon père était au comble de la curiosité, mais rien dans son attitude n'aurait pu le trahir. »⁴³⁶

Le même rituel dans la conversation on l'a dans *Les Bimanes* :

⁴³³ Abéga, VG, p.7

⁴³⁴ Abéga, VG, p.7

⁴³⁵ Mauriac, TR, pp. 86-87

⁴³⁶ Abéga, LFBW, p.30

« - C'est bien parce que tu es mon ventre que je te raconte cette histoire. Connais-tu l'histoire du bélier chez sa fiancée ?

- Que veux-tu me raconter là ? J'ai peur d'écouter la suite »⁴³⁷

Cela ne veut pas dire que l'interlocuteur ne veut pas écouter, il encourage simplement l'orateur à aller plus vite dans son histoire en feignant le suspense. L'antiphrase passe pour un effet de rhétorique, l'énonciateur feignant ironiquement le scandale : bien que le narrateur nous rapporte que le dimanche tout le village parade sur ses nouveaux habits, il mime l'horreur des villageois face aux vestes des membres d'une famille Yatiya. Une pseudo colère, relevant en réalité du discours rapporté car le narrateur-personnage a conscience que ces vestes étaient de mauvais goût et de piètre qualité : « Comment avaient-ils osé ? Oubliaient-ils l'enjeu qu'affrontait le lignage des Yatiya tout entier ? [...] Comment avaient-ils pu ? Et un dimanche encore ? Et ils s'étaient tous les trois mis en rang à l'église, l'un devant l'autre pour aller communier ! Comme si on ne les avait pas assez vus ! Un véritable scandale ! [...] c'est sûr que ces fils d'Awoundza n'avaient jamais aimé un seul Assanya. Ils se seraient montrés plus sages. Trois vestes et trois cravates en un seul jour ! Et au milieu de l'église à l'heure de l'Eucharistie ! Espéraient-ils voir tout le village frappé de cécité ? »⁴³⁸.

En fait, cette ironie symbolise l'état régressif de la condition villageoise, une dérision de la vision villageoise de la modernité. L'intensité de l'état d'âme, exprimée à travers les interrogations rhétoriques et les points d'exclamation, ne correspond pas à la valeur de l'objet incriminé, du moins aux yeux d'un citadin ou de celui qui est ouvert à la culture occidentale. Pour Benoît Denis (2007), « parce qu'elle est autoréflexive, l'ironie est perçue comme une figure de la maîtrise, le signe d'une présence active et lucide de l'auteur court-circuitant en quelque façon l'idée qu'il serait le jouet d'un impensé qu'il contribuerait à produire et à répandre ». L'antiphrase sert alors à montrer une différence de mœurs et de valeurs, elle peut aller jusqu'à l'absurde pour sensibiliser, pour persuader. On retrouve assez souvent⁴³⁹ cette ironie avec double énonciation, exprimant l'absurde par l'apparente logique des arguments et par le ton affecté : « Les écumeurs de poubelles vivent de ce que les autres rejettent. Comme des asticots. Et jouissent de la même estime que ceux-ci. Mais on n'a pas encore inventé un pesticide assez puissant pour ce genre de vermine »⁴⁴⁰. L'intention

⁴³⁷ Abéga, LB, p.20

⁴³⁸ Abéga, LFBW, p.28

⁴³⁹ Voir aussi LFBW, p. 56

⁴⁴⁰ Abéga, LB, p.77

bien évidemment n'est pas d'encourager à l'extermination des éboueurs, mais de présenter le regard courant que l'on porte sur cette catégorie d'individus et l'absurdité de ce regard. L'ironie, voire l'astéisme⁴⁴¹ de la présentation de ces individus marginaux de la société moderne implique une différence de perspective, de celui dont le point de vue est manifesté dans le texte à celui qui est appelé à lire, complice d'une instante regardante effacée. Cette complicité, cette connivence entre les deux permet un détachement du dit de l'énoncé, le second degré, et l'interprétation de l'ironie.

Cette diffraction du regard et de la valeur attribuée aux objets et aux situations crée des images insolites, qui déforment alors l'évidence et la font apparaître dans une perspective surprenante. Tel est le cas déjà cité de la nomenclature du français : « Il était fils unique, et sa belle-mère ne lui avait donné que deux sœurs, ce que les Blancs, avec leur esprit mathématique, appellent demi-sœurs. C'est quand même scandaleux de fractionner ainsi un parent, de le diviser en deux pour n'en garder qu'une moitié »⁴⁴². Cette ironie caractérise également les priorités de la société coloniale : « Quand les Blancs sont venus ici, ils ont installé leurs usines pour pallier les insuffisances de la production locale. Ils ont commencé par des fabriques de boissons, les brasseries qui devaient suppléer les cueilleurs de vin de palme. De l'alcool d'abord, car ils étaient préoccupés par nos états d'âme. Et puis ils ont créé des fabriques de tabac. Pour nous soulager de nos soucis. Aucune thérapeutique ne guérit mieux les tracasseries de l'existence que l'alcool et le tabac »⁴⁴³ et le narrateur de remarquer que les fabriques de ciment sont d'installation récente : « Ils disaient qu'ils voulaient nous aider à bâtir ce pays. Alors, ils ont d'abord créé des fabriques de boisson et de tabac »⁴⁴⁴. La dérision n'exclut pas la vérité des situations ; la situation est vraie, ou tout au moins vraisemblable, mais lorsqu'elle est dite dans la logique contrastive des intentions (bâtir le pays, créer des usines) et des actions, les explications deviennent absurdes, la logique même de la réalité se révèle absurde.

La vérité de l'être existe-t-elle dans les nouvelles de François Mauriac ? On peut en douter au regard du nombre d'antithèses traduisant le trouble de l'âme, la vérité des personnages allant à l'encontre des lieux communs : « Ce n'est rien Babeth ; c'est trop violent pour durer.

⁴⁴¹ Faux-blâme

⁴⁴² Abéga, LB, p.21

⁴⁴³ Abéga, LB, p.78

⁴⁴⁴ Ibid.

Tant de souffrance me rassure ; il n'y a qu'à serrer les poings, à attendre que ce soit fini »⁴⁴⁵. Les mots du champ lexical de la souffrance entrent en combinaison avec ceux du champ contraire du bonheur : « joie désespérée »⁴⁴⁶ ; « désespoir paisible »⁴⁴⁷ ; « Il répétait : "tu as souffert" avec un vague plaisir⁴⁴⁸ » ; « sans ce point de tendresse et de souffrance auquel nous sommes ramenés toujours, sans une Gabrielle, nous serions emportés nous aussi »⁴⁴⁹ ; « si belle, si meurtrie ! »⁴⁵⁰. L'antithèse peut être métaphorique : « Ils ont part à cette absence qui l'occupe tout entière »⁴⁵¹, mais elle exprime toujours la dualité problématique de l'être.

En somme, par l'ironie, par l'absurde l'auteur pose implicitement deux vérités, une dominante et une dominée, le réel qu'il décrit est forcément jugé par l'idéal que nous avons (ou croyons avoir), bref, il invite le lecteur à la connivence, en ne lui laissant pas vraiment le choix.

6.1.1.4. Certitude et incertitude : ambiguïté de la représentation

L'une des spécificités de la nouvelle est son lien avec des faits réels. L'auteur peut s'inspirer d'événements d'actualité ou présenter les faits dont il parle comme vraisemblables. On voit ce souci de vraisemblance dans la nouvelle la plus décalée de l'actualité camerounaise, *Un bon ministre*. Le narrateur a donc fréquemment recours à des séquences visant à assurer le lecteur de la véracité de son histoire. On convoque l'ascendance tribale pour rassurer le lecteur. Le conteur l'utilise souvent, pour entraîner l'adhésion de son public, la connaissance mutuelle devient une stratégie de persuasion : « Et pourtant cette histoire est authentique. Il est vrai que, me dira-t-on, que tu es Mvog Ambada par ta mère. Mais justement, ma chance est d'avoir la mère que Dieu m'a donnée car, bien que du lignage des Ambada, elle hait le mensonge »⁴⁵². Il anticipe dès lors sur les facteurs du scepticisme éventuel de ses interlocuteurs : « Je vois d'ici votre scepticisme. Et pourtant, cela est vrai. Il existe des fonctionnaires capables de vous dire ce qu'ils ont fait d'un dossier confié à leur diligence la

⁴⁴⁵ Mauriac, TR, p.24

⁴⁴⁶ Ibid., p. 26

⁴⁴⁷ Ibid., p.47

⁴⁴⁸ Ibid., 28

⁴⁴⁹ Ibid., 85

⁴⁵⁰ Ibid., 77

⁴⁵¹ Ibid., 56

⁴⁵² Abéga, LFBW, p.5

veille »⁴⁵³ ; « Je comprends votre scepticisme et pourtant, je dis la pure vérité. Renseignez-vous auprès des anciens »⁴⁵⁴. Le souci d'être cru semble quasi obsessionnel, comme si le narrateur avait un problème de crédibilité, d'image de soi, appelée en argumentation ethos : « c'est vrai, il y a eu des feux rouges à Yaoundé, même à cette époque ! Mon oncle en a vu »⁴⁵⁵. Probablement, le cadre générique, la littérature, ne garantit pas, par principe, la vérité. L'argument d'autorité doit attester de la réalité et de la pertinence du propos. L'autorité le serait dans cet énoncé par son âge et son statut social, mais elle reste une autorité fictive. Elle peut être une opinion répandue : « Tous les témoignages concordent, Jéroboam Aka était un ministre très compétent »⁴⁵⁶.

En fait, le besoin de certifier absolument de la véracité de l'histoire vient de la double narration caractéristique du récit. Le narrateur rapporte les propos d'un premier narrateur. Il n'assume donc pas l'histoire, mais la modalisation lui permet également d'éviter d'assumer même les commentaires des faits qu'il rapporte : « A l'époque de notre récit, les femmes ne travaillaient pas dans les bureaux. C'est peut-être pour cela que les dossiers étaient traités avec plus de célérité »⁴⁵⁷ ou encore, en parlant du président, « Aujourd'hui encore nul n'a la peau blanche chez lui. Il semble même que les nouveaux nés à la peau laiteuse fourvoyés chez eux n'émergent du ventre de leur mère que pour retourner chez les ancêtres raconter leur triste mésaventure »⁴⁵⁸. Rapporter une doxa dédouble également les instances du récit. L'impossibilité pour l'énonciateur d'attester la véracité des allégations de la doxa justifie la modalisation : « A l'époque de nos ancêtres, quiconque violait ce temple pouvait en ressortir, coiffé d'une marmite éventrée, ou, chassé à coups de cette petite spatule de bois plate qui sert à remuer les sauces, et dont les coups tuent, paraît-il, la virilité »⁴⁵⁹.

La certitude de la réalité de ce qui est perçue par le narrateur ou les personnages principaux chez Mauriac est sujette à caution. En témoignent les trois personnages de *Le démon de la connaissance*, Maryan, Lange et Mone. Lange est persuadé que son ami manque de confiance en lui, mais sait que Mone aime Maryan d'une tendre amitié : « je puis t'assurer

⁴⁵³ Abéga, LFBW, 12

⁴⁵⁴ Abéga, LFBW, p.48

⁴⁵⁵ Abéga, LFBW, p.6

⁴⁵⁶ Abéga, LFBW, p.10

⁴⁵⁷ Abéga, LFBW, p.14

⁴⁵⁸ Abéga, LFBW, p.21

⁴⁵⁹ Abéga, LFBW, p.118

que tu as raison de croire à la grande place que tu occupes dans sa vie »⁴⁶⁰, dit-il à Maryan, parlant de Mone. Maryan est lui convaincu d'être aimé de Mone et admiré par son ami : « Eh bien moi je suis persuadé qu'autant qu'elle aime son mari, elle serait heureuse d'être intéressée par un autre sentiment, d'être consolée... »⁴⁶¹. Mone regarde la compagnie de ces enfants comme un divertissement, le moyen d'attendre son mari. Elle s'amuse ainsi à révéler les contradictions, à jouer avec elles pour le opposer. Entre les certitudes et la vérité, il y a un désert. Ce désert aboutit à l'explosion de l'amitié et à l'isolement de chacun.

La vérité dans la nouvelle de Mauriac, personne n'en possède l'exclusivité. Quand bien même on se refuserait un regard autonome sur la réalité, la conformité totale des opinions et des sentiments n'est pas possible : « Parfois, dit Gabrielle, la soumise maîtresse de Jérôme, je me trompais, et lorsqu'il rentrait, la nuit, je faisais semblant de dormir, alors qu'il aurait désiré que je fusse éveillée et que je lui fisse des questions »⁴⁶².

En conclusion, l'histoire réaliste est narrée à travers des antithèses, à travers l'ironie afin de polariser les traits dont la rencontre crée l'incident et le nœud du texte. Lorsque la nouvelle est moins réaliste, celle dont les faits contredisent la réalité du lecteur, la modalisation tend à assurer la crédibilité, la vraisemblance. *Le verre et le gobelet* nous en donne un autre exemple : « les Boulou sont, selon la tradition, une race de peuls égarée dans la forêt, et Boulou est *sûrement* une autre manière de prononcer Poulo, car ils avaient perdu leur langue au contact d'autres peuples, et parce que le fufuldé, la langue du Peul, a du mal à s'élever au-dessus des forêts »⁴⁶³.

6.1.2. L'analogie ou expression de la complexité culturelle

6.1.2.1. Saturation de l'image

Dans le trouble d'identité qui marque l'espace et le personnage mauriacien et abégien, l'amplification est un procédé d'écriture préférentiel. Selon Pierre Fontanier, « l'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans le but, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, de fixer, par ce qu'elle dit incroyable, ce qu'il faut réellement croire » (1977 : 123). L'excès

⁴⁶⁰ Mauriac, TR, p.119

⁴⁶¹ Mauriac, TR, p.120

⁴⁶² Mauriac, TR, 60

⁴⁶³ Abéga, VG, p.6

permet alors de camper des fonctions et participe à la caricature des personnages et de l'espace, à la grossièreté de leurs traits. Pour montrer la dysphorie suscitée par l'univers villageois, on cumulera dans le même paragraphe des adverbes de comparaison, des métaphores et personnifications pour marquer l'intensité négative, adjectifs indéfinis pour la perte des repères temporels et spatiaux, des itérations ou la gradation saturant l'image de l'acharnement. Il faut essayer de dire l'indicible. Un univers où l'homme est la victime expiatoire d'un complot ourdi par la nature :

« Pour les hommes, c'était désespéré. Il savait que leurs dos défiaient les soleils les plus douloureux. Il se demandait comment l'on pouvait rester courbé comme cela, toute une journée, à s'écorcher les mains sur une houe. Retourner le sol, rassembler la terre en grosses mottes ou en sillons puis y enterrer des graines toute une journée, tous les jours. Distribuer son sang à de gloutonnes petites pompes qui vous l'aspiraient sans votre avis. Les mouches, les moucheron, les moustiques, les taons et les filarioses ne réclament jamais de carte de donneur de sang. On pouvait s'assommer avec ses propres gifles en tentant de les écraser »⁴⁶⁴.

Le villageois, qui vit dans cet univers, n'est donc pas un homme comme les autres, et l'analogie hyperbolique souligne l'authenticité du phénomène. L'hyperbole essaie également d'exprimer l'inexplicable. Cet univers contraste avec l'univers festif dans lequel vit Serge Ekongolo Ongolo : « Son score était enviable : des étudiantes, des femmes de la haute société, des filles des familles les plus aisées de la ville. Il n'allait point descendre de ces cimes pour aller repêcher au fond des abîmes une petite vendeuse de beignets. Qu'allait-on penser de lui ? Les costumes les mieux coupés de la cité universitaire n'allaient quand même pas se frotter à des guenilles puant le beignet. Et dire qu'il avait cousu tout un smoking pour ce rendez-vous ». L'hyperbole n'explique peut-être pas le sentiment d'étouffement ici mais elle va accentuer la chute du personnage. Elle contribue à la bipolarisation, à cette dialectique de la puissance et de la décadence, des cimes et des limbes sociales que veut présenter Abéga dans ses nouvelles. Dialectique dans laquelle plus les mythes sociaux et culturels nouveaux sont déconstruits, d'improbables fracas et chutes se produisent : le journaliste « le meilleur de toute la presse officielle »⁴⁶⁵ est chassé et éloigné à cause de la couleur de sa peau. La médiocrité frappe davantage qu'elle peut devancer l'excellence.

⁴⁶⁴ Abéga, LB, p.40

⁴⁶⁵ Abéga, LFBW, 18

6.1.2.2. L'analogie

L'analogie participe certes à la polarisation du trait décrit et réalise ainsi l'intention expressive de l'écrivain, elle peut néanmoins aussi montrer la diversité culturelle de l'individu⁴⁶⁶ de la nouvelle. Les référents auxquels sont comparés des référents relatifs à la religion chrétienne et catholique : le vétuste bâtiment d'un ministère est qualifié de « relique germanique »⁴⁶⁷. L'orientation sémantique toutefois des comparaisons à l'institution religieuse est à la fois le don de soi, le sens du sacrifice. Cela est la raison pour laquelle les enseignants sont comparés aux religieux : « Les professeurs de Lettres, comme le premier chef de l'église, sont les apôtres auxquels la religion de la littérature a été confiée. Si le roc sur lequel le Christ a bâti son Église s'est dérobé trois fois au chant du coq, combien de fois un enseignant envers l'auteur de son diplôme ? »⁴⁶⁸.

La référence à la nature et aux activités qui s'y rattachent est également symbolique. Elles montrent ainsi la réalité moderne à partir de la connaissance de la nature : « Un grand écrivain vivant vit à Paris, exactement comme les singes dans la forêt »⁴⁶⁹. Les comparaisons avec le comportement de la biocénose forestière sont assez nombreuses : « L'homme de la fonction publique se recula comme s'il avait vu un cobra gonfler son cou sur sa table. [...] le regard complètement ahuri comme un hibou sous le soleil de midi »⁴⁷⁰. Ces comparaisons sont des indices de l'ancrage de l'écrivain au mode de vie forestier. La métaphore de la rareté de l'emploi assimilée à la sécheresse du cours d'eau dans « Il y avait là plusieurs personnes revenues au village après cinq ou six ans d'études secondaires, et enrôlées dans l'agriculture par le chômage ou mieux, l'étiage des emplois administratifs »⁴⁷¹, renforce ce besoin de recourir aux phénomènes naturels pour illustrer la réalité de son contexte. On va à cet effet s'inspirer de la catachrèse (arbre généalogique) pour prolonger l'image et renforcer son expressivité : « récitant des généalogies pour bien montrer qu'on était les branches d'un même bourgeon ». Le bourgeon, à l'origine de l'arbre est l'élément ontologique unificateur de toutes les branches d'un arbre, et ceci atteste de l'importance accordée aux anciens et à tous les mythes des origines.

⁴⁶⁶ Abéga, LB, p.62

⁴⁶⁷ Abéga, LFBW, p.6

⁴⁶⁸ Abéga, LFBW, 46

⁴⁶⁹ Abéga, LFBW, 62

⁴⁷⁰ Abéga, LFBW, 95

⁴⁷¹ Abéga, LFBW, p.72-73

Il faut dire que l'image de cette osmose de l'être africain avec la nature doit être prise en compte dans l'interprétation des énoncés figurés. Lorsque Mboufek parle de « troupeau » pour parler de sa famille, on doit lire une transcription non pas du groupe d'animaux qui va où le maître le lui demande, mais d'un ensemble d'individus grégaires : « je me suis senti seul ce soir, et je me suis dit qu'il serait bon de passer la soirée avec toute ma famille. Peut-on se sentir seul au milieu d'un troupeau ? »⁴⁷². Plusieurs des métaphores sur la nature, on les retrouvera comme calques.

L'analogie ne concerne pas seulement la nature, elle s'intéresse également à des activités courantes, modernes ou traditionnelles, et à leurs objets. Le lecteur se représente ainsi plus rapidement le niveau, la densité, la valeur du phénomène, de l'objet ou de l'action dont on parle : « Ce type avait le cœur plus crochu qu'un hameçon »⁴⁷³ ; « Déjà il avait été étranglé, le cou tordu comme un linge qu'on essore »⁴⁷⁴. Parlant des dissertations, « les professeurs demandent habituellement un peu plus que deux ou trois citations noyées dans de l'eau de vaisselle »⁴⁷⁵. L'univers médical apparaît, avec la fréquence des métaphores sur la vaccination : « Il était à ces moments vacciné contre les règles de la grammaire et de la science physique »⁴⁷⁶ ou « J'étais d'ailleurs venu de Yaoundé pour aider mon père dans sa campagne, mais mon père était vacciné contre les fièvres électorales »⁴⁷⁷. Les mots courants du fonctionnariat servent également d'illustration dans l'analogie : « Quand [...] on reçoit dans les côtes, à l'endroit du foie, un caillou qui vous laisse sur le tapis, on n'a pas le temps d'extraire des tiroirs de son imagination le dossier sur les mensonges à servir à un presque beau-père en cas d'imprévu »⁴⁷⁸.

Le narrateur peut faire montre d'une certaine culture générale, les métaphores sont dès lors courantes, ce qui n'enlève rien à leur degré d'intensité « Mû par une colère jupitérienne »⁴⁷⁹. La comparaison puisée d'un ailleurs, son caractère surprenant et déséquilibré lui permet de garder une certaine force persuasive : « Sa famille ne l'avait pas rejeté, cela ne se fait jamais, mais lui avait accordé ses suffrages avec la même grâce que

⁴⁷² Abéga, LFBW, p.73

⁴⁷³ Abéga, LFBW, p.27

⁴⁷⁴ Abéga, LFBW, p.94

⁴⁷⁵ Abéga, LFBW, p.54

⁴⁷⁶ Abéga, LB, p.94

⁴⁷⁷ Abéga, LFBW, 25

⁴⁷⁸ Abéga, LB, p.28

⁴⁷⁹ Abéga, LB, p.94

celle que témoignerait un bookmaker obligé de parier sur un canasson paralytique contre les pur-sang les plus fougues »⁴⁸⁰. Abéga souligne par ailleurs que, dans le cas de certaines descriptions, la connotation de la référence peut entraîner une signification fallacieuse, surtout si l'analogie vient d'une extraversion de la culture : « C'était la figure parfaite de la sorcière de Hollywood et pour nous, la mère des jumelles en costume d'autrefois »⁴⁸¹.

Dans les nouvelles de Mauriac, l'analogie hyperbolique (comparaison ou métaphore) concerne principalement le sondage de l'intensité de sensations et sentiments. De la douleur, on dit qu'« elle l'avait surpris alors qu'il était sans armes, proie inerte de sa douleur » ou « Élisabeth, attentive, voyait la douleur remonter à la surface de cette chair, comme l'eau brûlante déjà se soulève »⁴⁸². La douleur a une emprise sur l'individu résigné, car il est appelé à vivre le martyr, ainsi que l'a vécu son sauveur sur terre. La fatalité de la douleur amène à en voir les causes, soit l'amour, le désir ou simplement la vie. La description de l'amour-passion est onirique : « sans doute m'a-t-elle longuement investi : c'était de l'admiration, une ferveur à quoi d'abord je n'ai pas pris garde ; puis je l'ai trouvée douce ; mais j'étais si tranquille ! je ne pensais même pas que je dusse être prudent »⁴⁸³. Comme la douleur, l'amour survient à l'improviste, et l'être lui est tout dévoué. Contrairement à la douleur qui est violente, l'amour s'apaise avec le temps, il devient calme mais dangereux. L'amour devient volcanique lorsqu'il est désir et tentative d'appropriation : « Aussi violente que le souffle qui brûlait son visage, elle sentait cette joie mâle, cette frénésie de désir »⁴⁸⁴.

Le moyen de combattre la violence du désir et donc la soumission à l'idée de l'amour est le savoir. Dès lors que l'on a entrepris la connaissance de soi, on maîtrise mieux ses émotions : « Mais l'amour retiré, moi je demeure ; un sûr instinct m'oblige de rester encore un peu de temps : c'est l'heure de la lucidité. Mes yeux s'ouvrent sur les êtres nouveaux, sur le pays inconnu où je n'eusse jamais abordé, si ne m'y avait jeté la tempête d'un furieux amour »⁴⁸⁵. « Mais d'ailleurs connaissance signifie puissance »⁴⁸⁶.

⁴⁸⁰ Abéga, LB, p.98

⁴⁸¹ Abéga, LFBW, p.40

⁴⁸² Mauriac, TR, p.24

⁴⁸³ Mauriac, TR, 25

⁴⁸⁴ Mauriac, TR, p.42

⁴⁸⁵ Mauriac, TR, p.84

⁴⁸⁶ Mauriac, TR, p.100

6.2. Variation linguistique ou « écart différentiel »: français de référence face à la dialectisation

La diversité de la langue française est un élément de discontinuité dans la nouvelle francophonie. Jacques Chevrier (2002 :12) le souligne : « À lire bon nombre d'auteurs contemporains, on se rend compte, en effet, que l'espace littéraire de l'écrivain africain est devenu problématique, et que l'écriture doit désormais prendre en charge un double désir d'universalisme et d'enracinement dans un terroir aux contours bien délimités ». Abéga se démarquera de Mauriac par l'idée que le français, dans sa langue d'écriture représente une référence, référence dont on veut se démarquer.

6.2.1. La variation lexico-sémantique

L'enracinement de Séverin Cécile Abéga à sa terre est manifeste dans le discours, il l'est également dans la langue utilisée. En effet, la langue est l'une des manifestations les plus visibles de l'identité. L'identité de l'auteur se manifeste dans la langue qu'il utilise, le français, mais avec des personnages essentiellement *africains*, il y a un point de vue sur la langue. Il traduit ainsi un souci de « créer un langage qui serait à la fois délivré du carcan des modèles occidentaux et plus proche du langage de l'oralité traditionnelle » (Chevrier, *ibid.* : 13).

6.2.1.1. Rapport à la langue

L'imaginaire sociolinguistique de l'auteur est perceptible à travers des jugements axiologiques de la langue française qu'il utilise. Il confirme le « prestigieux » statut de langue officielle du français. Même dans un contexte villageois et donc monolingue, le rapport à la langue est influencé par son statut de langue de scolarisation. L'école conférant le prestige social, la maîtrise de la langue de l'école transforme le villageois et crée une nouvelle catégorie d'êtres sociaux ayant leur propre code, les scolarisés : « Les maîtres et les élèves ne se parlaient qu'en français »⁴⁸⁷.

Le français remplit également la fonction de langue de communication interethnique, il permet à Garba de communiquer avec les infirmiers, au narrateur de *Deux hommes dans une voiture* de communiquer avec le chauffeur de taxi, même si l'intonation continue de

⁴⁸⁷ Abéga, LFBW, p.33

trahir l'appartenance ethnique. Mais il est encore ressenti comme une langue étrangère par la majorité des villageois, ce qui donne à la langue nationale le statut de langue culturelle et identitaire. Il n'y a pas véritablement d'identité du villageois autour de la langue officielle, la langue des Blancs, comme en témoigne cette intervention d'un villageois de *Un étranger de passage* : « Et ne trouvez-vous pas étrange que, au moment où le nombre de survols du village croît si brusquement, la radio, leur [les Blancs] radio, même si parfois elle parle dans notre langue, se mette à jacasser à propos d'une mystérieuse maladie ? »⁴⁸⁸ On concède que la radio, en diffusant des programmes en langue locale, est en voie d'appropriation, mais elle reste largement un outil de l'étranger, puisqu'elle diffuse majoritairement en français. L'homme Blanc, sa technologie et sa langue provoquent une certaine méfiance.

On retrouve chez certains personnages d'Abéga, ceux qui sont habités par le complexe de la supériorité de la modernité, un rapport de dévalorisation des langues nationales, qui renvoient à une certaine infériorité, à un certain rabaissement. C'est le cas du snob Serge : « Il y avait deux choses que Serge détestait : être appelé par son nom, et être interpellé dans sa langue »⁴⁸⁹.

Des représentations ambigües donc, d'un côté la langue de la modernité, la langue du prestige, celle de l'école, mais langue de l'autre à savoir le français ; de l'autre la langue de l'identité, mais langue relative à la régression, la langue ethnique. Toutefois, la langue française ne distingue véritablement que celui qui la parle conformément à la norme grammaticale : on dit du chauffeur de taxi de *Une petite vendeuse de beignets* qu'il « parlait un français coloré d'expressions prélevées sur les langues autochtones et sur le pidgin-english, qui le rapprochait curieusement de tous ses interlocuteurs, sans le rendre vulgaire »⁴⁹⁰. Il existe donc dans l'environnement d'Abéga plusieurs français, dont au moins le français mélangé supra mentionné, assez courant et accessible à tous, et le français normatif, celui que semble réclamer le fils de l'enseignant. Il rapporte ainsi une quasi leçon de français administrée par son père, et la leçon en est la constance du regard positif que le narrateur-auteur a sur la maîtrise du français : le regard attendri sur l'enfant qui sait sa conjugaison (« malgré les débris de feuilles de manioc et la chape d'huile de palme, ce

⁴⁸⁸ Abéga, LB, p.101

⁴⁸⁹ Abéga, LB, p.66

⁴⁹⁰ Abéga, LB, p.68

sourire était beau à voir »⁴⁹¹), le regard fier sur lui et sur sa compétence linguistique française :

« En première année de faculté d'ailleurs, j'eus quelques discussions épiques avec un assistant qui avait oublié son Grevisse à la maison. Je me fis rabrouer par mes camarades et promettre quelques mauvaises notes exemplaires au cas où Grevisse me donnerait tort. Nous n'en reparlâmes jamais plus, alors que la séance d'explication avait été programmée par l'enseignant pour le lendemain »⁴⁹².

La compétence en français est donc une valeur positive participant à la construction de l'éthos du nouvelliste, à cette image de l'écrivain hussard de la langue française. À moins de penser que cette posture normativiste ne construise une image de soi d'éducateur, et conforte l'idée que la nouvelle est une littérature pour jeunes. La langue française a par conséquent une valeur sentimentale, une valeur de prestige chez le nouvelliste francophone. Malgré cela, l'écrivain s'attache à assujettir la langue.

6.2.1.2. Calques

Bien que le personnage narrateur de Séverin Cécile Abéga se réclame d'un certain normativisme quant à l'usage de la langue française, on remarque des calques, substrats de sa langue dans l'écriture. Le calque est un procédé d'enrichissement lexical et d'appropriation de la langue. Il est une forme d'emprunt, traduction mot-à-mot d'une expression d'une langue à l'autre.

Certains calques sont présentés entre guillemets, matérialisant la citation : « l'autre, après avoir "fait la femme", succombait »⁴⁹³. Faire la femme signifie être capricieuse, difficile. D'autres calques sont présentés comme traduisant le niveau de langue du locuteur qui les utilise. Ils sont assimilés soit à une insuffisante maîtrise du code, soit à l'impossible traduction de l'expression. Un chauffeur de taxi dit de sa femme « elle m'a donné six enfants »⁴⁹⁴ pour signifier qu'ils en ont effectivement six. Il est attribué aux villageois la plus grande fréquence de calques : « ton ventre couve un œuf »⁴⁹⁵ dit le père à Ndzomo, pour signifier qu'il a d'importantes informations qu'il tait ; « ma bouche ne finit pas »⁴⁹⁶ dit un villageois à Tchakarias, pour lui indiquer qu'il peut prendre tout son temps pour raconter son

⁴⁹¹ Abéga, LFBW, p.34

⁴⁹² Abéga, LFBW, p.89-90

⁴⁹³ Abéga, LB, p.30

⁴⁹⁴ Abéga, LFBW, p.130

⁴⁹⁵ Abéga, LFBW, p.29

⁴⁹⁶ Abéga, LB, p.20

histoire ; les villageois s'appellent « fils de ma mère »⁴⁹⁷ qui est la traduction littérale de frère, et on précise d'ailleurs qu'au village la familiarité est extensive ; « j'ai fendu le sein de Watia en deux »⁴⁹⁸ est une expression métonymique signifiant que le locuteur a divisé la famille de Watia. Il faut également remarquer que, lorsque Mboufek dit : « Nous tous qui sommes ici, nous sommes sortis des cuisses de cet homme »⁴⁹⁹, il ne s'agit pas d'une reprise locale du mythe de Jupiter, mais d'une transcription de la langue locale, signifiant également être né de, sans la connotation fantastique que comporte le mythe jupitérien.

« L'oignon de fécondité »⁵⁰⁰ ne se comprend que si on tient compte des rites locaux qui veulent que la femme fasse manger à ses filles un oignon pour favoriser chez elles la fécondité. On comprendra par ailleurs que sur le plan anthropologique, dans ces cultures, l'infertilité est très souvent le fait de la femme qui est ainsi vouée aux gémonies. Ce qui impose des rites de prévenance d'une génération à l'autre dans les familles.

Carole de Féral (1994 : 40) parle de l'omission de la reprise anaphorique dans le français camerounais, qui n'entraîne pas une perte d'information. Le patriarche appelle la mère de Bendingoulou qui se trouve dehors :

« - Que fais-tu là dehors ? Serais-tu une sorcière ?

- La honte, père. »⁵⁰¹

On a bien une réponse à la première question, elle est dehors parce qu'elle a honte. L'interrogation, Ambroise Queffelec (2006)⁵⁰² a montré que, dans le français populaire camerounais, on a des spécificités formelles. On les retrouve dans les dialogues rapportant d'« authentiques » paroles de chauffeurs de taxi :

Dans « Tu es parti du quartier à quelle heure ? » ; « Tu veux que je te dise quoi ? »⁵⁰³, on remarque que l'interrogation est construite sans inversion du sujet, le terme interrogatif *in situ* se positionnant à la fin de la phrase. Certains termes sont assez fréquents en fin de phrase, dans l'accompagnement de l'intonation interrogative :

⁴⁹⁷ Abéga, LB, p.19

⁴⁹⁸ Abéga, LFBW, p.74

⁴⁹⁹ Abéga, LFBW, p.74

⁵⁰⁰ Abéga, LFBW, p.74

⁵⁰¹ Abéga, LFBW, p.77

⁵⁰² Ambroise Queffelec (2006) « Restructurations morphosyntaxiques en français populaire camerounais : l'expression des modalités injonctives et interrogatives en français camerounais », dans **Le Français en Afrique**

⁵⁰³ Abéga, LFBW, 127-128

« Qu'est-ce que vous cherchez même ? » ou encore « Si elle te plaît, tu fonces, non ? »⁵⁰⁴.

Queffelec (ibid. : 279) conclut d'ailleurs son étude en affirmant que ce français basilectal camerounais « offre une permanence de schémas syntaxiques qui témoignent d'une restructuration en profondeur du français ». Abéga constate bien cette restructuration, puisqu'il la dit populaire, mais continue à l'attribuer à des personnages originaux, l'écrivain-témoin gardant la posture normative. Cette posture transcendante de l'écrivain permet surtout la caricature de l'autre.

6.2.1.3. Néologismes, emprunts et transferts

Sur le plan lexical, la rencontre de la langue française et des langues locales a favorisé certaines formes d'appropriation que rend l'écrivain des nouvelles. Les emprunts à ces langues sont nombreux. Certains marqués de guillemets ou en italiques pour montrer le stade précoce de leur appropriation : le ngomna (tantôt sans guillemets dans *Les Bimanes*⁵⁰⁵, tantôt avec les guillemets dans LFBW⁵⁰⁶) ; nyegele (en italique, signifie le guide, le maître, l'éducateur). D'autres sont accompagnés d'un segment métalinguistique explicatif : Melounou « l'un des palmiers les plus célèbres du village »⁵⁰⁷. Lorsqu'il parle de lignage, le narrateur mentionne régulièrement le mot Mvog derrière chaque nom de famille (Mvog Ambada), ce qui peut amener à penser que le mot se traduit par « famille ».

Certains emprunts dits statalismes ont pignon sur rue, car relevant de la cuisine, de la musique, du relief... nous les avons d'ailleurs déjà signalés comme référents culturels : makossa, mvet, bikutsi, okok... Ces emprunts peuvent venir du pidgin-english : buy-am-sell-am⁵⁰⁸, taximan⁵⁰⁹, bouka⁵¹⁰, dokta⁵¹¹ ou d'origine indéterminée (soya, maguida).

Par ailleurs les néologismes enrichissent le vocabulaire, en lui donnant une couleur locale. Ainsi, on a des néologismes par composition, passés dans le langage courant comme « vin de

⁵⁰⁴ Abéga, LFBW, pp. 69-70

⁵⁰⁵ P.16

⁵⁰⁶ p.37

⁵⁰⁷ Abéga, LFBW, p.24

⁵⁰⁸ LFBW, p.50

⁵⁰⁹ LFBW, p.125

⁵¹⁰ LFBW, p.102

⁵¹¹ LFBW, p. 131

palme », «co-épouse »⁵¹² ; des néologismes par dérivation : « un vestiféré »⁵¹³ ; par construction syntagmatique : « deuxième bureau »⁵¹⁴, « long crayon »⁵¹⁵. Nous avons également des changements sémantiques : « ambassade »⁵¹⁶ désigne la maison de sa concubine ; « évolué »⁵¹⁷ signifie qui a un niveau d'étude élevé ; «une bordelle » est une prostituée ; « grand type »⁵¹⁸ et « élite extérieure »⁵¹⁹ sont des modes de désignation des individus qui ont un travail en ville, et qui sont des références pour la masse. « Feux rouges » sert à désigner les feux de signalisation routière : « Il y avait encore deux ou trois feux rouges à Yaoundé à cette époque là »⁵²⁰.

Il est important de mentionner que Sévérin Abéga ne s'arrête pas à sa culture ethnique ou nationale, souvent il convoque des mots d'origine étrangère, mais intégrés à la langue française : l'emprunt italien « vendetta »⁵²¹, les anglicismes « goalkeeper » ou « bookmaker »⁵²².

La richesse des nouvelles de Sévérin Abéga est de balader le locuteur à travers différents univers culturels, et de laisser le lecteur s'adapter, à travers le lexique, à ces univers spécifiques, vraisemblablement camerounais.

6.2.2. Incompétence coupable ou ancrage social ? Reflet des clivages sociaux et linguistiques

Garba est un ressortissant du nord de l'espace de narration de *Au ministère de soya*. Les nombreuses incorrections de langue sont sensées être des interférences phonologiques, syntaxiques et lexicales avec la langue peule. Edmond Biloa (2003 : 133) parle « l'accent "nordiste" des provinces septentrionales du Cameroun ». Il remarque que la consonne liquide /r/ se prononce [rrr], la chuintante /j/ est souvent remplacée par /s/, la consonne /ʒ/ est remplacée par la consonne /z/, les voyelles /e/ et /ɛ/ se substituent aux voyelles /œ/, /ø/

⁵¹² LFBW, p.42

⁵¹³ LFBW, p.112

⁵¹⁴ LFBW, 57

⁵¹⁵ LB, p.69

⁵¹⁶ LFBW, p. 117

⁵¹⁷ LFBW, p.14

⁵¹⁸ LB, p.68

⁵¹⁹ LFBW, p.69

⁵²⁰ LFBW, p.6

⁵²¹ LFBW, p.137

⁵²² LB, p. 64

et /ə/ : « kesséké zé va férr alorr, dokta » ; « Me débrouiller ? Mais zé suis ici, non ? Vous êtes là pour soigner les zens non ? » ; « Tu es quoi ? zé di me soigner c'est tout »⁵²³. On associe l'incorrection linguistique à un niveau de scolarisation et à l'origine ethnique. La fonction de cette langue est également comique : il s'agit du comique de mots.

Par les nombreux exemples précédents, la vernacularisation du français est une réalité dans les ouvrages de Séverin Cécile Abéga. En effet,

À partir du moment où le français cesse d'être un code second de communication à fonction principalement référentielle, une sorte de véhiculaire, pour devenir le moyen d'expression directe d'une réalité perçue, le jeu de mécanismes cognitifs, eux aussi caractéristiques d'une manière africaine de saisir et de concevoir les choses commence à s'y manifester (Gabriel Manessy, 1994 : 17).

On peut donc dire que l'œuvre littéraire reflète les perceptions et les pratiques différentes de la langue française au Cameroun. L'impératif de la saisie du contexte énonciatif dans l'œuvre permet de comprendre les usages de la langue et leurs valeurs. Imiter dans l'écriture satirique signifie également se mettre à la place de celui que l'on condamne. Quand on sait qu'Abéga ou son narrateur s'enorgueillit de la pureté de la langue, on peut aisément penser que ces usages n'ont pas pour but d'abaisser la norme, ils ne servent pas à « normaliser l'écart ». Le réalisme, la vérité, c'est la présentation d'autres normes vraies de l'individu. Mais ce réalisme est un scepticisme, un scepticisme nietzschéen. En fait, il s'agit d'une satire du paradoxe linguistique de l'Africain contemporain. Pascal Engel (2008-b : 11) synthétise l'attitude d'Abéga : « Il me semble que l'on peut parfaitement être un satiriste et un ironiste, adopter à la fois la pose du satiriste, qui parle au nom de valeurs qu'il connaît (en ce sens le satiriste est par définition un réaliste et un cognitiviste moral), et celle de l'ironiste qui feint d'adopter le point de vue déficient d'un personnage qui ne reconnaît pas ces valeurs ».

Alors que Mauriac présente une langue uniforme, distinguant simplement les niveaux oral et écrit, Chez Abéga, on peut retrouver les trois niveaux de variété de Bickerton :

- Le niveau acrolectal, supposé être celui des enseignants, des étudiants supérieurs comme Serge Ekongolo ou des hommes politiques comme Moussa Moussa ou du narrateur-personnage.

⁵²³ Abéga, LB, 132

- Le niveau mésolectal ayant de nombreux emprunts aux langues et à la réalité camerounaise, il est celui de la plupart des personnages comme Tchakarias ou Etoundi.
- Le niveau basilectal est celui de Garba ou celui des deux chauffeurs de taxi.

Il faut toutefois se méfier ce type de classement ici, la langue relevant plus de l'imaginaire de l'auteur que de productions effectives. Nous nous interrogeons par ailleurs si l'écrivain doit être le vecteur de la norme, ce à quoi Abéga semble répondre par l'affirmative lorsqu'on observe de temps en temps une certaine hypercorrection comme l'utilisation de la forme ancienne du verbe raidir (« roide »⁵²⁴) ou des mots vieillissés comme « brimborions »⁵²⁵. Le même écrivain se met au cœur de la variation avec des proverbes, des éléments syntaxiques et lexicaux manifestant des interférences linguistiques avec le substrat local.

Par ailleurs, quelle signification attribuer à des incorrections grammaticales ? On ne peut donner sens à la faute que par la rigueur d'Abéga sur la norme grammaticale. On constate par exemple que le fruit du kolatier est orthographié « cola »⁵²⁶ dans LFBW ou alors que des conjugaisons sont malheureuses : « On te dis, prends un couteau »⁵²⁷. Problème éditorial ?

Conclusion

Les fonctions attribuées au langage sont nombreuses et problématiques. Il sert à l'expression de la pensée : pour démystifier les hiérarchies, le discours de Mauriac et d'Abéga se construit par des images. Comme le langage peut aussi servir à présenter une réalité, un imaginaire, celui des deux nouvellistes se caractérise par le caractère insoutenable de l'existant, par le travestissement de la réalité. L'imaginaire est caractérisé par la feinte, par l'incertitude, par l'excès. La réaction légitime de ce discours est une certaine inquiétude sur la réalité extra-littéraire. La langue aussi reflète l'évolution de la société, les rencontres qui font la diversité, la richesse de l'individu. Abéga et Mauriac sont des produits de la rigueur (linguistique) des institutions catholiques, mais contrairement à Mauriac qui grandit dans un milieu relativement unilingue, Abéga est en contact avec une

⁵²⁴ LFBW, p.11

⁵²⁵ LFBW, p.38

⁵²⁶ LFBW, p.29

⁵²⁷ Abéga, LFBW, p.79

diversité d'usages, qui se matérialise dans ses nouvelles. La langue et donc, comme le discours, au plus près de la réalité, un instrument de contact, d'identité avec le public.

CONCLUSION

Les imaginaires et identités francophones dans les nouvelles sont le reflet de la complexité de l'être de ce « territoire ». Sévérin Cécile Abéga et Mauriac sont dans la réalité historique, conteur et traditionnaliste africain pour Abéga, poète et chrétien pour Mauriac. Ce sont à l'origine des conservateurs dans le sens simple du terme. Mais l'identité, en plus d'être un héritage est une quête incessante, la quête d'un ailleurs idéalisé, d'une autre culture. Les contacts multiculturels, principalement provoqués par l'école, la modernité de leurs sociétés ne les laissent pas donc indifférents. Au lieu d'une réaction de défense par le repli sur soi, Abéga s'ouvre à l'école et au français, Mauriac le fait à la culture philosophique et littéraire. L'identité se déplace de l'imaginaire acquis vers un imaginaire espéré. La nouvelle littéraire, dont la définition courante suppose qu'elle ramène le lecteur vers des lieux qu'il connaît, l'entraîne plutôt logiquement dans la mixité constitutive de l'identité de l'écrivain et de l'écriture.

Les espaces qu'elle fait ainsi exister sont des lieux d'enfermement : la forêt, la province semblent inaccessibles à l'être et aux idées modernes ; les espaces clos (la maison, le bureau, l'hôtel ou l'internat) symbolisent cette prison dans laquelle s'enferme l'âme humaine, ce carcan qui ne permet pas son ascension. Quand bien même on a des infiltrations dans ces espaces, il s'agit en permanence de travestissements, de feinte, et donc une nouvelle perte pour le sujet. L'opposition tradition/modernité devient alors clivante pour l'être en mal de repères stables. Le lieu de convergence des stéréotypes et des représentations, l'archétype est la rupture. Mauriac et Abéga sont dans la rupture à la fois avec les cadres de leur espace naturel et ceux de l'espace qui leur est proposé.

L'inconfort dans cette pluralité de son identité entraîne en effet une construction de l'autre en tant que péril, danger à affronter. Le sujet de la nouvelle s'isole alors de tout, comme le personnage de Jean ou comme Jérôme. Son comportement devient autistique à l'image de celui de Maryan, de Thérèse chez Mauriac ou celui d'Aka Assouka, du ngomna d'Abéga. Il est alors incompris, on se moque de lui, on exclut tous ceux qui ne nous ressemblent pas. Maryan et Lange sont ainsi isolés dans la cour de récréation parce qu'ils ne ressemblent pas aux autres enfants, ils n'ont pas les mêmes préoccupations, Jean sans nom porte en réalité le nom d'un combattant des luttes de libération, Jean de Blaye est stigmatisé à cause de ses

mèches bouclées et de sa croyance au père Noël. En conséquence, cette méconnaissance de l'autre donne une impression de cramponnement à/refus des conformismes et stéréotypes.

Les thématiques de ces nouvelles sont rattachées à la crise de l'être : la destruction des valeurs comme l'amour, l'hygiène et la salubrité, le travail et la santé, la disponibilité et la fraternité. L'alcoolisme, la domination masculine, sont des maux auxquels se heurte l'individu. On oppose constamment les mythes qui ont donné du sens au passé à la culture du présent. Les nouveaux mythes, c'est le français, c'est l'école, c'est l'Europe, c'est Pascal, c'est Bach ou Nietzsche.

Kazaro Tassou (ibid.) confirme que cette écriture du délabrement est une spécificité de la nouvelle :

Le nouvelliste est donc un écrivain du malaise, de la nausée, de l'absurde. Chez les nouvellistes africains, cette écriture devient une fonction et se fait prométhéenne. L'écrivain dès lors endosse son manteau régalien de témoin-prophète et, comme Polyeucte, renversant les idoles, il brise les carcans (carcans d'écriture, de structures, des valeurs d'une époque révolue, etc.) pour suggérer l'Afrique de demain, du moins celle que mon peuple porte en gestation et dont j'ai la faiblesse de croire qu'elle naîtra...

L'écriture de cette « nausée » prend la forme de l'écriture psychologique chez Mauriac, et de l'écriture satirique chez Abéga. Une écriture dont la fonction épiphanique de la déconstruction de l'homme doit se traduire par l'expression de sa laideur, de sa médiocrité, de son mal être.

Mais cette écriture, car il ne faut pas jeter le bébé avec l'eau du bain, rend compte d'ensembles dynamiques, pris entre une course folle vers l'idéologie du progrès et l'immobilisme des traditions et de l'histoire personnelle. Il n'y a pas renoncement, mais reconstruction de soi. Les deux nouvellistes refusent la perte véhiculée par les extrêmes, même s'ils rendent avec acuité la dégénérescence de l'identité « mélangée ». Le paradoxe est donc la caractéristique de l'identité francophone dans les nouvelles. Un paradoxe que l'on retrouve dans des discours hypertrophiques, dans une sensibilité à peine voilée par des images obsessionnelles : le dénuement, l'égalité, la sorcellerie ou Dieu, la mère, le Sud-ouest, l'amour, le savoir. Le paradoxe de la langue quant à lui renvoie à une peinture marquant la différence entre un contexte monolingue marqué par la prégnance de la norme et des contextes de contact de langues, où le sentiment de la norme n'entrave pas la manifestation de la mixité linguistique et sociale.

Le savoir est le moyen absolu de résoudre l'aporétique destin de l'être de la nouvelle, le moyen de se reconstruire, de parvenir au Graal : « Puisqu'il ne pouvait atteindre au suprême degré de puissance, dit Mauriac dans *Les démons de la connaissance*, il atteindrait au suprême degré de connaissance. Mais, d'ailleurs, connaissance signifie déjà puissance »⁵²⁸. Le savoir dans nos nouvelles débouche sur une rencontre des antagonismes. Les nouvelles de Mauriac et Abéga se rejoignent dans le combat contre l'aliénation et l'obscurantisme. Elles ne résolvent pas les divergences, mais creusent des chemins, construisent la cohérence d'une conduite dans la nouvelle vie, dans une nouvelle société, dans un nouvel univers. Le style, la forme sont donc les éléments de discontinuité dans cette nouvelle francophone.

⁵²⁸ Mauriac, TR, p.100

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

ABEGA Séverin Cécile (2011) *Les Bimanes*, Paris, Edicef, coll. Littérafrique (1^{ère} éd. 1982)

ABEGA Séverin Cécile (2004) *Une part de honte*, Yaoundé, Proximité

ABEGA Séverin Cécile (2004) *Les femmes ne boivent pas de whisky*, Proximité

MAURIAC François (1938) *Plongées*, Paris, Grasset, Livre de Poche

MAURIAC François (1929) *Trois récits*, Paris, Grasset, livre de Poche

OUVRAGES CITES DES AUTEURS

ABÉGA Séverin Cécile (2006) « Grand-mère, Estrellito le pistolero et mon bourreau » dans *Patrimoine*, n°067, mai 2006, pp. 8-9

ABÉGA Séverin Cécile (1988) *La Latrine*, Dakar, NEA

ABÉGA Séverin Cécile (1986) *Entre terre et ciel*, Paris, NEA-Edicef

ABEGA Séverin Cécile (1980) *La Papaye*, RFI-Hatier-Larousse-Edicef

MAURIAC François (2006) *Mémoires intérieures*, Paris, 10/18, (1^{ère} éd. 1959)

MAURIAC François (1994-a) *Le Romancier et ses personnages. Suivi de L'Éducation des filles*, Paris, Buchet/Chastel

MAURIAC François (1994-b) *La Rencontre avec Barrès*, Paris, Éditions de La Table Ronde, (1^{ère} éd. 1945)

MAURIAC François (1989) *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Librairie Générale Française (1^{ère} éd. 1927)

MAURIAC François (1965) *Nouveaux mémoires intérieures*, Paris, Flammarion

MAURIAC François (1936) *Les Anges Noirs*, Paris, Grasset

- MAURIAC François (1929) *Dieu et Mammon*, Paris, Grasset
- MAURIAC François(1928) *La Vie de Jean Racine*, Paris, Grasset
- MAURIAC François (1923) *Le Fleuve de feu*, Paris, Grasset
- MAURIAC François (1922) *Le Baiser aux lépreux*, Paris, Grasset
- MAURIAC François (1921) *Préséances*, Paris, Émile-Paul Frère
- MAURIAC François (1914) *La Robe prétexte*, Paris, Grasset
- MAURIAC François (1913) *L'Enfant chargé de chaînes*, Paris, Grasset
- MAURIAC François (1911) *L'Adieu à l'adolescence*, Paris, P.V. Stock
- MAURIAC François (1927) *Mains jointes*, Paris, Paul Hartmann (1^{ère} éd. 1909)

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR ABEGA OU SUR MAURIAC

- ABOMO-MAURIN Marie-Rose (2010) « Entre nouvelles et contes pour la jeunesse, une leçon d'humilité » dans *Takam Tikou*, revue en ligne :
<http://takamtikou.bnf.fr/viedulivre/2010-07-15/severin-cecile-abega>
- BARRÉ Jean-Luc (2009) *François Mauriac. Biographie intime- 1885-1940*, Paris, Fayard
- BARRÉ Jean-Luc (2010) *François Mauriac. Biographie intime- 1940-1970*, Paris, Fayard
- CASSEVILLE Caroline (2005) *Mauriac et Sartre. Le roman et la liberté*, Paris, Éditions de l'Esprit du Temps, coll. « Malagar »
- DUFOUR Pierre (1956) « Le roman de Mauriac devant la critique engagée », *Revista Letras*, Vol.5/6, pp. 18-40
- NGOUNDOUNG ANOKO Julienne et WARNIER Jean-Pierre (2008) « Séverin Cécile Abéga (1955-2008) » dans *Cahiers d'études africaines*, n°191, pp. 395-398
- PIROT Sabin (1996) *Intertextualité dans l'œuvre romanesque de François Mauriac*, Limoges, Faculté des Lettres et Sciences Humaines

ROUGÉ Dominique (2009) « Le romancier, l'écrivain et Dieu » dans *Romanica Cracoviensia*, n°9, Cracovie, JUP

SARTRE Jean-Paul (1947) « François Mauriac et la liberté » dans *Critiques littéraires-Situations I*, Paris, Gallimard

VOUNDA ETOA Marcelin (2005) *François Mauriac et l'écriture. Essai d'analyse de l'intertexte biblique dans sept de ses romans*, Thèse de doctorat, Université de Yaoundé I

VOUNDA ETOA Marcelin (1992) *L'Intertexte biblique dans l'œuvre romanesque de François Mauriac. Une étude de la citation et de l'allusion*, Thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de Yaoundé

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA NOUVELLE

ALLUIN Bernard, dir. (1990) *La Nouvelle : définitions et transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille

BEDE Damien (2003) « Conte et nouvelle en Afrique Noire : réflexions sur deux formes narratives en prose » dans *Éthiopiennes*, n°70, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php/article60>

BEDE Damien (1989) *L'Univers de la nouvelle africaine. Formes, typologies et contenus*. Thèse de doctorat unique, Lille III

Cahiers de l'Université de Perpignan (1988) *Aspects de la nouvelle*, n°4

Culture française, n°1 et 2, (1981) Colloque sur la nouvelle organisé par l'ADELF avec le concours du CERCLEF

DEROO Caroline (2003) *Crise du sujet, crise de la représentation dans les nouvelles fantastiques au tournant du siècle : domaine français, anglais et américain*, Thèse de doctorat, Lille III

- ENGEL Vincent et GUISSARD Michel dir. (2001) *La Nouvelle française aux frontières des autres genres, du Moyen âge à nos jours*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant
- ENGEL Vincent et GUISSARD Michel dir. (1997) *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen âge à nos jours*, Actes du colloque de Metz, juin 1996, Ottignies, Quorum
- ENGEL Vincent dir. (1995) *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle. Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve*, 26-28 avril 1994, Echternach/Frasne/Québec, Éditions Phi/Canevas éditeur/L'Instant même
- EVARD Franck (1997) *La Nouvelle*, Paris, Seuil
- GODENNE René (1995) *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion
- GODENNE René (1985) *Étude sur la nouvelle française*, Paris, Honoré Champion
- GODENNE René (1974) *La Nouvelle française contemporaine*, Paris, PUF
- GOYET Florence (1993) *La Nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF
- GROJNOWSKI D. (1993) *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod
- MIDIOHOUAN Guy Ossito et DOSSOU Mathias (1999) *La Nouvelle d'expression française en Afrique Noire*, Paris, L'Harmattan
- MICHELI Raphael (2001) *La Nouvelle-instant*, Paris, Éditions Archipel Essais
- MIGNARD Annie (2001) *La Nouvelle française contemporaine*, Adpf/Ministère des Affaires Étrangères
- NGANDU NKASHAMA Pius (1981) « La Nouvelle au Zaïre : les formes d'une écriture mythologique » dans *Culture française*, n° 1 et 2 pp. 89-99
- OZWALD Thierry (1996) *La Nouvelle*, Paris, Hachette

PHAM THI THAT (2010) « Nouvelle française contemporaine et théories du genre » dans *Synergies*, pp.15-34

PUJADE-RENAUD Claude et ZIMMERMANN Daniel (1993) *131 Nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Manya

VIEGNES Michel (1989) *L'Esthétique de la nouvelle française au XXe siècle*, New York, Peter Lang

OUVRAGES ET ARTICLE THÉORIQUES PRINCIPAUX

BRUNEL Pierre, PICHOS Claude et ROUSSEAU André-Michel (1996) *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, A. Colin, coll. « U »

CHAUVIN Daniel, SIGANOS André et WALTER Philippe dir. (2005) *Questions de mythocritique*, Paris, Imago

CHEVREL, Yves (1989) *La littérature comparée*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? »

CLAUDON Francis et HADDAD-WOTLING Karen (2012) *Précis de littérature comparée*, Paris, Armand Colin

DURAND Gilbert (1996) *Introduction à la mythologie. Mythes et société*, Paris, Albin Michel

DURAND Gilbert (1992) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod

ELIADE Mircea (1963) *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard

GUYARD Marius-François (1978) *La Littérature comparée*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? »

JUNG Carl-Gustav (1971) *Les Racines de la Conscience, Pattern of behaviour et Archétype*, traduit par Y. LeLay, Paris, Buchet-Chastel

JUNG Carl-Gustav (1966) *Ma vie (souvenirs, rêves et pensées)*, Traduit de l'allemand par R. Cahen et Y. LeLay, Paris, Gallimard

PAGEAUX Daniel-Henri (2005) « Littérature comparée et comparaisons » dans *Vox poetica*, en ligne : <http://www.vox-poetica.org/sflg/biblio/comparaisons.html>

PAGEAUX Daniel-Henri (1994) *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin

PICHOIS Claude et ROUSSEAU André-Michel (1967) *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, coll. « U »

OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

ABRIC Jean-Claude (1994) *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF

ALEXANDRE Pierre et BINET Jacques (1958) *Le Groupe dit Pahouin*, Paris, PUF

ALTHUSSER Louis (1976) *Positions*, Paris, Les Éditions sociales

AMOSSY Ruth (1991) *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan

AMOUGOU Louis-Bertin dir. (2012) *Ce que Paris fait aux littératures francophones, Revue La Tortue Verte*, en ligne : www.latortueverte.com

ANGENOT Marc (1992) « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social » dans *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, pp. 10-27

ARON Paul et VIALA Alain (2006) *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? »

ARON Paul, SAINT-JACQUES D. et VIALA Alain (2004) *Le Dictionnaire littéraire*, Paris, PUF

ARON Paul (2007) « L'idéologie » dans *Contextes*, N°2, en ligne : <http://contextes.revues.org/index177.html>

BAH Henri (2005) « Mondialisation de la culture et figures de l'altérité » dans *Éthiopiennes*, N°74, en ligne sur <http://ethiopiennes.refer.sn>

BANCQUART Marie-Claire et CAHNÉ Pierre (1992) *Littérature française du XXe siècle*, Paris, PUF

- BARRIÈRE Hélène et PEYREBONNE Nathalie, dir. (2004) *L'Ivresse dans tous ses états en littérature*, Artois, Artois Presses Université
- BARTHES Roland (1995) *Œuvres complètes, tome 3 (1974-1980)*, Paris, Seuil
- BARTHES, Roland (1993) *Œuvres complètes, tome 1 (1942-1965)*, Paris, Seuil
- BARTHES Roland et alii (1977) *Poétique du récit*, Paris, Seuil
- BARTHES Roland (1964) *Essais critiques*, Paris, Seuil
- BEJA Alice (2006) « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction » dans *Tracés*, n°11, pp. 85-91
- BELINGA B'ENO Charles (2009) « Prénance et marqueurs de l'oralité dans le roman camerounais : parcours schématiques croisés entre les "classiques" et les "modernes" » dans *Annales de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines*, Yaoundé, LGE, pp. 35-41
- BENIAMINO Michel (1993) « La Francophonie littéraire » dans D. de Robillard et M. Beniamino dir., *Le Français dans l'espace francophone*, Paris, Champion, pp. 515-531
- BIAKOLO Olivier (1979) « Entretien avec Mongo Beti » dans *Peuples Noirs, Peuples Africains*, n°10 juillet-septembre.
- BOKIBA André-Patient (1998) *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan
- BONNET Véronique dir. (2001) *Frontières de la francophonie : francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures »
- BOUCHER Geneviève et BRISETTE Pascal (2009) « De l'alcool à l'écriture et vice versa » dans *Contextes* n°6, *Qui a lu boira*. En ligne : www.contexte.revues.org/index4455.html
- BOURDIEU Pierre (2002) *La Domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais »
- BOURDIEU Pierre (1992) *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Libre examen.

- BOURDIEU Pierre (1991) « Le Champ littéraire » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1989
- BOURDIEU Pierre (1977) « Questions de politique » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°16, pp. 55-89
- BOURDIEU Pierre (1976) « Les mode de domination » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°8-9, pp.122-132
- BOURNEUF Roland et OUELLET Real (1989) *L'Univers du roman*, Paris, PUF
- BOURNEUF Roland (1970) « L'organisation de l'espace dans le roman » dans *Études littéraires*, vol. 3, n°1, pp. 77-94
- BOYER Henri (2007) « Peut-on parler d'imaginaires ethosocioculturels francophones ? » dans *La Francopolyphonie : Langue et identité*, Ulim, pp. 41-47
- BOYER, Henri (2003) *De l'autre côté du discours. Recherches sur le fonctionnement des représentations communautaires*, Paris, L'Harmattan
- BRIERE Éloïse (1993) *Le Roman camerounais et ses discours*, Paris, Éditions Nouvelles du Sud
- BUENO ALONSO, J. (2004) « Francophonie plurielle : l'expression d'une nouvelle identité plurielle » dans Ignacio Ignarrea Las Heras, Maria Jesus Salinero Cascante (dir.) *El texto como encrucijada : estudios franceses y francophones. Dialnet*, 1, p. 687. En ligne : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1011658>
- CAMUS Audrey et BOUVET Rachel dir. (2011) *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes
- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique dir. (2002) *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil
- CHÂTEAU Laurette (2009) « La Dive bouteille en France : une analyse sémiologique et linguistique de son discours et de ses images » dans *Contextes*, n°6, en ligne <http://contextes.revues.org/4485>

- CHAUNU Jean (2010) *Christianisme et totalitarisme en France dans l'entre-deux-guerres (1930-1940) : la chrétienté paradoxale*, Paris, Guibert
- CHEVRIER Jacques (2002) *Anthologie africaine I. Roman, nouvelle*, Paris, Hatier International (1^{ère} éd. 1981)
- CITRON Suzanne (2003) « Histoire de France : crise de l'identité nationale » dans *Dialogues politiques* n°2
- COMBE Dominique (1995) *Poétiques francophones*, Paris, Dunod
- CONTEXTES, n°2, *L'Idéologie en sociologie de la littérature*, en ligne sur <http://contextes.revues.org/>
- COQUERY-VIDROVITCH Catherine (1985) *Afrique noire : permanences et ruptures*, Paris, Payot
- CORCORAN Patrick (2007) *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*, New York, Cambridge University Press
- COSTA-LASCOUX, J., HILY, M.-A. et VERMES G. (2000) *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires*, Paris, L'Harmattan
- COURCY Nathalie (2006) « Le Cameroun : un pays et une littérature au carrefour des langues » dans *Éthiopiennes*, n°77, en ligne : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php/article1515>
- DEMORIS René (1975) *Le Roman à la 1^{ère} personne*, Paris, Armand Colin
- DENIS Benoit (2000) *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil
- DERIVE Jean (2008) « La question de l'identité culturelle en littérature » dans *Université Antilles-Guyane*, 13-15 novembre 2007, en ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/>
- DIONNE ugo et GINGRAS Francis (2006) « L'usure originelle du roman : roman et antiroman de Moyen Âge à la Révolution » dans *Études Françaises*, Vol. 42, n°1, pp. 5-21
- DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan (1979) *Dictionnaire des sciences du langage*

- DUVAL Sophie et MARTINEZ Marc (2000) *La Satire. Littératures française et anglaise*, Paris, Armand Colin, coll. « U »
- EBOUSSI BOULAGA, Fabien (1993) *Les Conférences nationales en Afrique noire : une affaire à suivre*, Paris, Karthala
- ENGEL Pascal (2008-a) « La Pensée de la satire » dans *Mauvais genre, la satire littéraire* (S. Duval et J.-P. Sidah dir.), Bordeaux, Presses de l'Université de Bordeaux, pp. 35-46
- ENGEL Pascal (2008-b) « Introduction. Raillerie, satire, ironie et sens plus profond » dans *Philosophiques*, Vol. 35, n°1, pp. 3-12
- ENO BELINGA (1978) *L'Épopée camerounaise. Mvet*, Yaoundé, Éditions CEPER
- ESCARPIT Robert (1968) *La Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? »
- ESSARD-BUDAIL Bruno, TCHOUTO Jean-Ferdinand, D'ALMEIDA Fernando (2007) *Anthologie de la littérature camerounaise des origines à nos jours*, Paris, Afredit
- FANDIO Pierre (2012) *Les Lieux incertains du champ littéraire camerounais contemporain*, Paris, L'Harmattan
- FERGUSON Priscilla Parkhurst (1991) *La France, Nation littéraire*, Bruxelles, Labor
- FONKOUA Romuald et HALEN Pierre dir. (2001) *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala
- FRYE Northrop (1984) *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil
- FRYE Northrop (1994) *La Parole souveraine. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil
- GALLINARI Melliandro Mendes (2009) « La "clause auteur" : l'écrivain, l'éthos et le discours littéraire » dans *Argumentation et analyse du discours*, n°3, en ligne : <http://add.revues.org/663>
- GENETTE Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil
- GENETTE Gérard (1972) *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »
- GENETTE Gérard (1969) « La littérature et l'espace » dans *Figures II*, Paris, Seuil

- GESCHIERE Peter (2000) « Sorcellerie et modernité : retour sur une étrange complicité » dans *Politique africaine*, n°79, pp.17-32
- GESCHIERE Peter (1995) *Sorcellerie et Politique en Afrique. La viande des autres*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques »
- GOROG-KARADY Veronika (1975) « Stéréotypes ethniques et domination coloniale : l'image du Blanc dans la littérature orale africaine » dans *Cahiers d'études africaines*, n°60, vol.15, pp. 635-647
- GUGELOT Frédéric, VANDERPELEN-DIAGRE et WARREN Jean-Philippe (2012) « Les inventions personalistes » dans *Contextes*, n° 12, en ligne <http://contextes.revues.org/5571>
- HAMON Philippe (1984) *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture »
- HAMON Philippe (1981) *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette
- HAMON Philippe (1977) « Pour un statut sémiotique du personnage » dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-180
- HENRY Christine et KADYA TALL (2008) « La sorcellerie envers et contre tous » dans *Cahiers d'études africaines*, n°189-190, en ligne <http://etudesafricaines.revues.org/9612>
- JOUBE Vincent (1992) *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF
- IHEANACHO A. Akakuru (1995) « L'endroit et l'envers : l'école occidentale dans le discours littéraire africain » dans *Neohelicon*, vol. 22, issue 1, pp. 311-324
- KANE Mohamadou (1968) « Les contes d'Amadou Koumba : du conte traditionnel au conte moderne d'expression française » dans *Publications de la FLSH*, n°16, Université de Dakar.
- KAUFMANN Jean-Claude (2004) *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, A. Colin
- KIBÉDI VARGA Aron (1982) « Le roman est un anti-roman » dans *Littérature*, n°48, pp. 3-20
- KOUVOUAMA Abel (2004) « Imaginaire et société dans la littérature africaine francophone » dans *Hermès*, n° 40, pp. 280-287

- KRZYWICKI Janusz (2004) « Perception de l'école occidentale dans la littérature africaine » dans *Trans*, n° 15, en ligne <http://inst.at/trans/15Nr>
- KUNDERA Milan (1986) *L'Art du roman*, Paris, Gallimard
- LALOUETTE Jacqueline (2002) *Le République anticléricale, XIXe-XXe*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique »
- LEBIHAN Yann (2006) « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire » dans *Cahiers d'Études Africaines*, n° 183, pp. 513-537
- LE BRIS M et ROUAUD J, dir. (2007) *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard
- LINTVELT Jaap (1981) *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti
- MAALOUF Amin (1998) *Les Identités meurtrières*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle
- MAINGUENEAU Dominique (2004) *Discours littéraire*, Paris, A. Colin
- MASSOW Nicole (2007) *La littérature française*, Paris, Éditions Eyrolles
- MBEMBE Achille (2000) *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Khartala
- MBEMBE Achille (1995) « Notes provisoires sur la postcolonie » dans *Politique Africaine*, n°60, pp. 76-109
- MINYONO-NKODO François-Mathieu (1979) « Le monde romanesque de Ferdinand Oyono ou pour une esthétique de la décadence » dans *Colloque sur littérature et esthétique négro-africain*, Dakar, NEA
- MITTERAND Henri (1980) *Le Discours sur le roman*, Paris, PUF
- MOLES Abraham et ROHMER Élisabeth (1982) *Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'action*, Librairie des Méridiens, université du Michigan
- MOUNIER Emmanuel (2000) *Révolution personaliste et communautaire*, Seuil, coll. « Points Essais » (1^{ère} éd. 1961)

- MOURA Jean-Marc (2005) *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Écritures Francophones »
- MOURALIS Bernard (1993) *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine Éditions
- NDACHI TAGNE David (1986) *Roman et réalité camerounaise*, Paris, L'Harmattan
- NDACHI TAGNE David (1986) *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan
- NDIAYE Christiane (1995) « Ceci n'est pas un vieux nègre : le corps ambivalent chez Oyono » dans *Études françaises*, vol.31, n°1, pp. 23-38
- NGAL Georges (1994) *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan
- NGALASSO MWATTA Musanji dir. (2010) *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux
- NGANDU NKASHAMA Pius (1997) *Ruptures et écritures de la violence*, Paris, L'Harmattan
- NGANGO Georges (1976) « L'Afrique entre tradition et modernité » dans *Éthiopiennes*, n° spécial 70^{ème} anniversaire de Léopold Sédar Senghor
- NOTRE LIBRAIRIE, n°84, juillet-septembre 1986, *Littératures nationales*, Paris, CLEF
- NOTRE LIBRAIRIE, n°100, janvier-mars 1990, *Littérature camerounaise - Le Livre dans tous ses états*, Paris, Clef
- OMBOLO Jean-Pierre (2000) *Être beti, un art africain d'être un homme et de vivre en société ? Essai d'analyse de l'esprit d'une population*, Yaoundé, P.U.Y.
- ONDOUA OLINGA Pius (1985) « Peut-on parler d'une identité culturelle camerounaise ? » dans *L'Identité culturelle camerounaise. Actes du colloque de la deuxième semaine culturelle nationale*, Yaoundé, Ministère de l'Information et de la Culture, pp. 83-91
- PABE MONGO (2005) *La NOLICA. Du maquis à la cité*, Yaoundé, Presses universitaires de Yaoundé
- POULET Georges (1966) *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti

- PRINCE Nathalie (2003) « L'image absente. Une dialectique de l'invisible » dans Françoise Dupeyron-Lafey dir., *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, pp.237-256
- QUINSAT Gilles (1990) « La création littéraire, l'imaginaire et l'écriture » dans *Encyclopaedia universalis symposium*, Les Enjeux.
- RAMI Méryème (2010) « L'imaginaire », en ligne sur e-littérature.net, mis en ligne le 25 mars 2010
- RICARD Alain (2006) *Histoire des littératures de l'Afrique sub-saharienne*, Paris, Ellipses
- RICOEUR Paul (1986) *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil
- SAMOYAUULT Tiphaine (2001) *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan
- SANGSUE D. (2005) *Relations parodiques*, Paris, Librairies José Corti
- SARTRE Jean-Paul (1943) *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard
- SARTRE Jean-Paul (1996) *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard
- SCHAEFFER Jean-Marie (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil
- SCHAEFFER Jean-Marie dir. (1986) *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points »
- SEIDL Ivan (1974) « Aspects de l'espace dans le roman français moderne » dans *Études romanes de Brno*, vol.7, pp. 121-131
- SERRY Hervé (2008) « Le double jugement de l'art est-il possible ? Les impasses d'une critique catholique dans trois polémiques littéraires et religieuses de l'entre-deux-guerres » dans *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n°26, pp. 73-90
- SIMO David (2001) « Littérature et nation : une réflexion à partir des positions et de l'expérience de Frantz Kafka » dans *Trans*, Nr 11, En ligne sur : <http://www.inist.at/trans/11Nr/inhalt11.htm>
- SOUILLER Didier dir. (1997) *La Littérature comparée*, Paris, PUF

- THIBAUDET Albert (1926) « Réflexions sur la littérature, le roman catholique » dans **Nouvelle Revue Française**, pp. 727-734
- THIESSE Anne-Marie (1999) **La Création des identités nationales**, Paris, Éditions du Seuil
- TREMBLAY Marc-Adélarde (1990) « La crise de l'identité culturelle des francophones québécois » dans **L'Action nationale**, vol. 80, n°5, mai 1990, pp. 654-683
- VERON Eliseo (1987) **La Sémiologie sociale : fragments d'une théorie de la discursivité**, Paris, Presses universitaires de Vincennes
- VINSONNEAU Geneviève (2002) **L'Identité culturelle**, Paris, A. Colin
- VOUNDA ETOA Marcelin dir. (2004) **La Littérature camerounaise depuis l'époque coloniale : figures, esthétique et thématiques**, Yaoundé, Presses universitaires de Yaoundé
- WEISGERBER Jean (1978) **L'Espace romanesque**, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme
- WUNENBURGER Jean-Jacques (2001) **Imaginaire du politique**, Paris, Ellipses
- WUNENBURGER Jean-Jacques (1995) **La Vie des images**, Strasbourg, Les Presses universitaires de Strasbourg

WEBOGRAPHIE

<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio>

<http://www.signosemio.com>

<http://contextes.revues.org>

<http://etudesafricaines.revues.org>

<http://traces.revues.org>

<http://fr.wikipedia.org>

<http://ethiopiennes.refer.sn>

INDEX DES AUTEURS

- Abomo-Maurin: 32, 76
- Amougou: 76, 79
- Aron: 81, 153, 165, 179, 180, 181
- Bakhtine : 36, 108, 140
- Balzac : 11, 20, 57, 60, 82, 138, 143
- Bancquart: 21, 22, 62, 71, 74
- Barré : 20, 32, 44, 45, 56, 58, 63, 233, 235
- Barrès : 20, 23, 44, 63, 244
- Barthes : 36, 129, 130, 142, 164
- Bede: 270
- Beja: 211, 212
- Belinga : 260, 265
- Beniamino : 79, 81
- Beti : 17, 18, 50, 51, 53, 55, 67, 68, 70, 82, 160, 232
- Bokiba : 126
- Bonnet : 78, 85, 90
- Bourdieu : 24, 39, 159, 162, 172, 181, 206
- Bourneuf : 95, 96, 243, 254, 270, 271, 273
- Boyer : 90
- Breton : 22, 23, 59, 62
- Brière : 17 50, 51, 66, 81
- Brisette : 187
- Chevrier: 79, 93, 297, 81
- Claudon : 79
- Corcoran : 47, 83, 87
- Darcos: 21, 71, 132
- Derive : 31, 77, 78, 90, 108, 178
- Dufour : 166, 233
- Durand G. : 15, 37, 38, 42
- Eboussi B. : 69
- Eliade : 230
- Engel P.:179, 211, 303
- Engel V. : 38, 79, 241, 242, 251, 256, 266
- Escarpit : 35, 36, 38
- Fonkoua: 75, 78, 79, 81
- Freud : 61, 62
- Frye: 231
- Genette : 36, 94, 96
- Geschière: 223
- Gide: 20, 57, 61, 62, 71, 73, 80, 111, 121, 132, 250
- Godenne: 121, 241, 251, 252, 253, 265, 268, 270, 272
- Goyet: 32, 138, 140, 182, 240, 241, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 254, 273, 274
- Grojnowski: 93,94, 101, 120, 121, 240, 254
- Hamon : 85, 130, 131
- Jaloux: 43, 147, 152, 227
- Jasionowicz: 37

Jodelet : 178

Jouanny: 213, 270, 274, 275

Jung : 33, 37, 94

Kafka: 19, 22, 241

Kaufmann: 43

Kibédi Varga: 38, 59, 241

Kremnitz : 46

Kundera : 129, 206

Le Bris : 86, 87, 88

Lintvelt : 96

Maalouf : 16

Mbembe : 159, 206

Mbock C.G. : 52

Messasse :32, 104

Midiohouan: 32, 79, 181, 185, 187, 189, 241, 253, 256, 264, 270

Mignard : 272, 273, 274

Minyono Nkodo: 140

Mounier : 233, 235

Moura: 83, 84, 85, 86, 190

Mouralis: 48, 49

Ndachi :16, 128, 183, 190, 197

Ndiaye C.: 80, 140

Ngalasso : 15, 177, 178

Ngandu Nkashama: 54, 179, 252, 269

Ngango : 188, 189, 190, 207

Nietzsche : 61, 111, 173, 307

Ondoua Olinga: 162

Oyono F. : 17, 19, 50, 51, 67, 70, 82, 140

Oyono Mbia: 26, 50, 51, 67, 105, 125, 147, 193, 194, 255

Pabé Mongo : 32, 54, 67, 68, 69, 75, 95, 181

Pageaux: 34, 35, 36, 37, 38, 42, 52, 78, 81, 134

Pascal : 62, 131, 306

Pichois : 34, 78, 80

Prince : 158, 173, 174

Proust: 60, 61, 62, 64, 73, 90, 111, 132, 244, 250

Racine: 73, 74

Rami : 16

Ricard : 69, 77

Ricoeur :31, 188

Sartre: 63, 72, 81, 95, 111, 132, 149, 151, 152, 166, 205, 206, 228, 230, 232, 233

Schaeffer: 239, 268

Siganos : 37, 183

Souiller : 33, 89

Tètu : 83

Thiesse : 46

Vinsonneau : 14, 104

Vounda Etoa: 48, 53, 55, 65, 69, 110

Weisgerber: 93, 101, 102

Wunenburger : 31, 183