



**HAL**  
open science

**Afrique réelle et Afrique rêvée dans les romans  
francophones subsahariens contemporains : L'exemple de  
"Balbala" et "Aux Etats-Unis d'Afrique"  
d'Abdourahman Ali Waberi ; "Le Baobab fou" et "La  
Pièce d'or" de Ken Bugul**  
Aude Mayindza

► **To cite this version:**

Aude Mayindza. Afrique réelle et Afrique rêvée dans les romans francophones subsahariens contemporains : L'exemple de "Balbala" et "Aux Etats-Unis d'Afrique" d'Abdourahman Ali Waberi ; "Le Baobab fou" et "La Pièce d'or" de Ken Bugul. Littératures. Université de Limoges, 2016. Français. NNT : 2016LIMO0024 . tel-03264176

**HAL Id: tel-03264176**

**<https://theses.hal.science/tel-03264176>**

Submitted on 18 Jun 2021

**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 de Limoges

École Doctorale Lettres, Pensée, Arts et Histoire (ED 525)

Laboratoire : Francophonie, Education et Diversité (FRED)

Thèse pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Limoges

Littératures comparées et francophones

Présentée et soutenue par

**Mlle. Aude Mayindza**

Le 17 juin 2016

**Afrique réelle et Afrique rêvée dans les romans francophones  
subsahariens contemporains.**

L'exemple de : *Balbala*, et *Aux Etats-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Ali  
Waberi ; *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or* de Ken Bugul

Thèse dirigée par M. Claude Filteau

JURY:

Rapporteurs

M. Landry-Wilfrid Miampika Moundele, Professeur au Departamento de Filologia  
Moderna, à la Universidad de Alcalà, Madrid

M. Jean-Christophe Delmeule, Professeur à l'Université de Lille3

Examineurs

M. Didier Tsala Effa, Maître de Conférences (Sémiotique), Université de Limoges

M. Claude Filteau, Professeur émérite, Université de Limoges



Je dédie ce travail à toutes celles et ceux qui par leur plume tentent de créer cet ailleurs que ni le réel ni le rêve ne peuvent délivrer.

A ceux et celles qui ont toujours été mes piliers, mes sources inépuisables de réconfort.

A mon papa qui n'est plus et dont la rigueur a suscité en nous le désir de gravir des montagnes.

A mes mamans, Madame koumba Madeleine et Madame Moussounda Jeanne, qui ont su respectivement par leurs précieux conseils et leur sensibilité littéraire façonner mon rapport à soi et au monde.



## Exergue

Ecrire aujourd'hui n'est pas seulement écrire sur les révoltes [...] c'est aussi écrire sur la beauté, l'amour et la tolérance. Il faut écrire l'Espoir, si cela est encore permis.<sup>1</sup>

La nuit est son présent et au bout luisent l'espoir et l'incandescence du jour. Le jour est la main droite de l'univers, la nuit sa main gauche. Les rôles peuvent s'incarner, créant des zones intermédiaires et riches en brumes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bugul (K.), « Ecrire aujourd'hui : questions, enjeux, défis » Paris, *Notre Librairie*, N°142, Octobre-Décembre 2000.

<sup>2</sup> Waberi (A.A.), *La Divine chanson*, Paris, Zulma, 2015.

## Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Claude Filteau pour sa disponibilité à la fois humaine et scientifique tout au long de l'élaboration de ce travail. Par la patience et la rigueur, il a su rattraper ce dernier au moment où il s'orientait vers les chemins de l'impossible.

Mes remerciements vont aussi à l'endroit du laboratoire FRED qui a pu aiguïser davantage ma sensibilité littéraire par des séminaires.

Je voudrais également remercier le Service Commun de la Documentation de l'Université de Limoges notamment Monsieur Frédéric Pirault.

Je termine ces remerciements en manifestant ma gratitude envers mes amis pour leurs encouragements, les échanges scientifiques et leur chaleur humaine. Particulièrement, Editha, Ida, Esther, David, Rufin, Armel, Marina, Geneviève, Léa, Diane.

## DROITS D'AUTEUR

Cette création est mise à disposition selon le Contrat:

« Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France »

disponible en ligne: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



## Sommaire

---

Remerciements .....	4
Droits d'auteur .....	5
INTRODUCTION GENERALE .....	8
CHAPITRE I. VERS UNE RECONFIGURATION DES TEXTES .....	39
I.1. Pour une analyse du péri-texte : titres et intertitres .....	40
I.2. Le brouillage des genres dans les textes de Waberi et de Ken Bugul .....	78
I.3. La discontinuité narrative : juxtaposition et enchevêtrement .....	97
CHAPITRE II. LA DIMENSION ACTANTIELLE DES ŒUVRES .....	106
II.1. Pour une catégorisation des actants à travers le genre morphologique .....	108
II.2. La catégorisation des actants à travers leurs rôles .....	127
II.3. Le rôle des actants à travers un carré sémiotique .....	139
CHAPITRE III. APPROCHE THYMIQUE DES DIFFÉRENTES CONFIGURATIONS DE L'AFRIQUE .....	149
III.1. L'Afrique réelle à travers les composantes thymiques .....	151
III.2. L'Afrique rêvée ou l'univers relais .....	193
III.3. L'Afrique ambivalente ou la coexistence des mondes .....	216
CHAPITRE IV. DU STATUT VERIDICTIENNEL DE LA REPRÉSENTATION DE L'AFRIQUE .....	231
IV.1. Le roman comme lieu des possibles .....	233
IV.2. Des réponses alternatives pour une Afrique nouvelle .....	252
IV.3. De la métamorphose des personnages à la construction des mondes .....	282
CONCLUSION GENERALE .....	299



REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	309
INDEX DU VOCABULAIRE LITTERAIRE .....	324
TABLE DES MATIERES .....	330





### 1. Choix du sujet de recherche

En tant qu'héritier de la désillusion des indépendances et des régimes de plus en plus totalitaires, le sujet africain contemporain reste plus que jamais mobilisé dans la construction d'une Afrique alternative. Plusieurs disciplines des sciences humaines vont d'ailleurs tenter d'y répondre par des solutions immédiates ou lointaines.

A travers son Essai intitulé *Afrotopia*<sup>3</sup>, Felwine Sarr en tant qu'économiste et poète préconise dans ce contexte de « s'extraire d'une dialectique de l'euphorie ou du désespoir et d'entreprendre un effort de réflexion critique sur soi, sur ses propres réalités et sur sa situation dans le monde : se penser, se représenter, se projeter'' »<sup>4</sup> Ceci implique alors une posture réflexive allant du rapport à soi pour aboutir au monde.

La philosophie quant à elle se tourne désormais vers des questions existentielles universelles pour y remédier. Le célèbre « nous sommes, donc je suis »<sup>5</sup> est substitué par le « je suis, donc nous sommes » chez Towa<sup>6</sup> et Hountondji<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Felwine (S.), *Afrotopia*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2016.

<sup>4</sup> Diop (A.A.), "Afrotopia" de Felwine Sarr: pour une souveraineté intellectuelle de l'Afrique. [http://www.senxibar.com/Afrotopia-de-Felwine-Sarr-Pour-une-souverainete-intellectuelle-de-l-Afrique\\_a35099.html](http://www.senxibar.com/Afrotopia-de-Felwine-Sarr-Pour-une-souverainete-intellectuelle-de-l-Afrique_a35099.html). (Consulté le 27/04/2016).

<sup>5</sup> Philosophie africaine qui consistait à avoir une même pensée, une même idéologie, une identité unique basée sur les valeurs traditionnelles immuables. Les philosophes de cette idéologie sont Fouda (B.) et Kagame (A.).

<sup>6</sup> Towa (M.), *L'idée d'une philosophie négro-africaine*, Yaoundé, Clé, 1979, coll. "Point de vue" 118 p.

En tant que philosophes, leur démarche vise à réévaluer les fondements de la philosophie africaine. Ceci leur permet alors de répondre à la question d'une Afrique alternative. Leur posture laisse entendre que cette Afrique nouvelle passe par une émancipation de « l'illusion unanimiste »<sup>8</sup> qui renvoie à la pensée communautaire au détriment de l'individualisme.

Par ailleurs, lors d'un entretien, l'historien Joseph Ki-zerbo<sup>9</sup> affirme que la construction d'une Afrique alternative passe par une réactualisation des fondements pré-coloniaux basés sur la solidarité, l'humanité, le respect de la hiérarchie et l'unité des peuples.

Sur le plan littéraire qui est le domaine de notre étude, cette question se pose avec acuité chez les romanciers africains à partir des années quatre-vingt<sup>10</sup>. Tributaires d'une Afrique chaotique qui ne cesse de les poursuivre, ils aspirent fortement à un monde débarrassé de tout mal.

Mais comment l'exprimer ? Comment traduire dans un roman ce *désir d'Afrique*<sup>11</sup> enfoui en chacun d'eux ?

---

<sup>7</sup> Hountondji, (P. J.), *Combat pour le sens ; un itinéraire africain*, Cotonou, Éditions du Flamboyant, 1997.

<sup>8</sup> Koum Dim (E.), *Chap II : La philosophie en Afrique*. Consulté en ligne le 27/04/2016.  
[http://www.academia.edu/5007198/CHAP\\_II\\_LA\\_PHILOSOPHIE\\_EN\\_AFRIQUE](http://www.academia.edu/5007198/CHAP_II_LA_PHILOSOPHIE_EN_AFRIQUE).

<sup>9</sup> Ki-Zerbo (J.), *A quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein*, Paris, éditions de L'Aube. 2003.

<sup>10</sup> Kesteloot (L.), « La Littérature négro-africaine face à l'histoire ». In *Afrique contemporaine*, 2012 (n°241), p.43-53. Selon les études menées par Kesteloot (L.), le roman contemporain à partir de cette période se caractérise par une écriture du « chaos ».

<sup>11</sup> Mongo-Mboussa (B.), *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, collection continents noir, 2002.

A cet effet, l'imaginaire, l'humour noir, la caricature, et l'ironie s'invitent dans les écrits d'Henri Lopes<sup>12</sup> et de Sony Labou Tansy<sup>13</sup> pour dévoiler un monde décadent et inscrire leur vision intime d'une *Afrique qui vient*<sup>14</sup>. Chevrier (J) en évoquant leurs œuvres constate :

« Un renouvellement du discours [qui] peut s'observer au triple niveau de l'organisation de l'espace, de la chronologie et de l'écriture. L'espace romanesque, apparaît en effet le plus souvent désarticulé, soit que la topologie renvoie à une géographie mythique, comme c'est le cas pour l'imaginaire Katamalanasia qui sert de cadre à *La vie et demie*, soit qu'elle confonde et contamine des lieux bien réels, engendrant par là même un sentiment d'insolite, soit enfin que cette topologie dérive vers l'abstraction [...]. Le temps lui-même n'est plus le temps linéaire des premiers romanciers, mais obéit à un découpage nouveau qui n'exclut ni les retours en arrière ni les télescopages de la chronologie. Enfin une certaine désinvolture dans la manière de raconter engendre une écriture moins contrainte et plus ouverte aux fantasmes à l'humour, à la parodie et au discours au second degré <sup>15</sup> ».

Cette posture instable relevée dans ces romans par Chevrier (J.) est à lire selon lui non pas comme une indifférence face aux réalités de « l'ici et maintenant » mais plutôt comme un moyen libre d'exprimer cette Afrique qui s'essouffle.

Nous rencontrons ce même dynamisme chez Werewere Liking. En tant qu'auteure féminine engagée, elle veut aussi traduire cette Afrique chaotique en réactualisant les épopées, les contes et les chants traditionnels. Mais lorsqu'elle publie *Elle sera de Jaspe et de corail*<sup>16</sup> en 1983, on note un dépassement. C'est une

---

<sup>12</sup> Lopes (H.), *Le Pleurer-rire*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>13</sup> Tansy (S.L.), *Une vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>14</sup> Le Bris (M.) *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013.

<sup>15</sup> Chevrier (J.), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris,, Edisud,, 2006.

<sup>16</sup> Werewere (L.), *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, col. Encres noires, 1993.



œuvre polyphonique<sup>17</sup> à travers laquelle plusieurs voix questionnent cette Afrique décadente.

En évoquant *le village de Lunai* qui est un espace imaginaire, Liking dévoile un environnement miséreux. Mais cette problématisation de l'Afrique laisse aussi une place à l'espoir d'un renouveau africain notamment à travers le journal *d'or de bord* de la narratrice.

Tout comme les auteurs évoqués précédemment, Werewere Liking s'inscrit dans une représentation alliant l'imaginaire et le réel pour faire une démythification de l'espace africain dans ses œuvres. Une seule question subsiste chez ces romanciers :

« L'artiste africain peut-il peindre et sculpter comme il le faisait maintenant qu'il regarde en direct les tirs des guerres, le lancement des Apollos et les matchs de foot à l'autre bout de la planète ? Ou doit-il reproduire à l'infini des copies qui ne font plus sens ? <sup>18</sup> ».

Ce questionnement plante déjà le décor dans lequel ces romanciers ont décidé de penser un monde alternatif.

---

<sup>17</sup> La première instance narrative est une voix de femme, une « misovire » selon un terme créé par Werewere Liking par transfert antinomique de « mysogine ». La deuxième voix est un dialogue entre deux personnages masculins Grozi et Babou. La troisième voix, plus présente et plus récurrente est une voix abstraite dans la mesure où elle est l'émanation des données internes (pensée, rêve, souvenir de chant, évocation d'épopée ou de conte). Il s'agit de la voix qui annonce la pérennité de l'Afrique et qui parle dans presque tous ces romans mais qui dans *Elle sera de Jaspe et de Corail* est représentée par le village imaginaire de Lunai ». Tang (A-D), *L'esthétique du « chant-roman » chez Werewere Likings*, in *Revue de l'Université de Moncton*, Volume 37, numéro 1, 2006, p. 131-145).

<sup>18</sup> Bert (A.), *Werewere Liking, elle sera de jaspe et corail*, <http://salon-litteraire.com/fr/l-harmattan/review/1895273-elle-sera-de-jaspe-et-de-corail-journal-d-une-misovire> (consulté le 04/05/2015).



Mais cette épineuse problématique réapparaît autours des années 90. Dans *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*<sup>19</sup>, Patrice Nganang en tant qu'écrivain et critique contemporain élargie cette question. En évoquant les conséquences du génocide rwandais, l'auteur s'interroge sur le rôle du romancier :

« Peut-on encore écrire l'histoire africaine à partir du cocon de la culture de l'innocence ? À partir d'une généalogie de la victime seule ? Peut-on encore parler d'un espace «spécifiquement africain ?<sup>20</sup> ».

Autrement dit, face à une réalité aussi creuse que l'autodestruction humaine comment repenser l'Afrique? Cette question fait naître des réponses divergentes<sup>21</sup>.

La première réponse est celle de l'engagement. Certains romanciers vont répondre par une écriture engagée en montrant leur continent tel qu'il est.

Bolya décide par exemple de dévoiler « un continent de rêve, sans foi, sans règles [où] l'argent sale — de la drogue, du trafic de faux médicaments, d'armes et de diamants ensanglantés<sup>22</sup> ».

D'autres parcontre choisissent de s'exprimer par « devoir de mémoire »<sup>23</sup>. Ils décident d'écrire à partir des failles du génocide rwandais.

---

<sup>19</sup> Nganang (P.), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007. 311p.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Kesteloot Lilyan, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique. », consulté en ligne le 27/04/2016. [www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-43.htm](http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-43.htm).

<sup>22</sup> Bolya, *Afrique, le maillon faible*, Paris, Le Serpent, 2002.



La deuxième réponse est celle de l'indifférence et de la transgression éthique. Elle est mise en évidence par la plume de Sami Tchack, auteur de *La Place des fêtes*<sup>24</sup>.

Sur un ton humoristique qui frise le cynisme, il évoque dans cette œuvre la question de l'expatrié pris au piège de ses désirs. Il démontre que l'être humain a forcément un côté obscur. Il aborde sans tabous des thèmes assez sensibles tels que l'homosexualité, l'inceste, les fantasmes, le viol. L'auteur dresse le profil psychologique de toute une communauté d'immigrés. Ecrire l'Afrique chez Sami Tchack consiste à prendre le large en évoquant cet espace de manière détournée. Sa singularité se dévoile par l'usage de la transgression des normes en vigueur dans les romans des générations antérieures : on relève par exemple l'usage du vocabulaire grossier, la présence des portraits psychologiques imbibés d'un côté pervers.

La troisième posture est celle des écrivains qui, en s'inscrivant dans l'espoir d'un changement vont traduire leur continent non seulement « tel qu'il est mais aussi tel qu'ils voudraient qu'il soit »<sup>25</sup>.

A ce propos, Papa Samba (D.)<sup>26</sup> fait remarquer que :

---

<sup>23</sup> Le devoir de mémoire renvoie au génocide rwandais de 1994. Plusieurs romanciers africains ont effectué un voyage au Rwanda pour aller constater l'horreur humaine afin de la transcrire par le billet de l'écriture.

<sup>24</sup> Tchack (S.), *La Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>25</sup> Ferreira-Meyers (K.), « Le polar africain. Le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait qu'il soit », in *Afrique contemporaine*, N° 241, 2012/1, p. 55-72.

<sup>26</sup> Diop (P.S) *Ecrire l'Afrique aujourd'hui. Palabre vol. VIII*. Numéro spécial, Paris, Dominique Guéniot, 2007-2008. p.5.



« L’Afrique chantée par « Hamadou Hampâté Bâ et déjà contestée par la génération d’écrivains tels que Bolya est paradoxalement inscrite dans un univers de l’espoir chez les jeunes auteurs contemporains <sup>27</sup> ».

Ces derniers semblent résolument portés vers le pacte de reconfiguration d’une Afrique nouvelle. On note chez eux une sorte de « désaffection du réalisme »<sup>28</sup> et un désir d’aller dans un au-delà de « l’ici et maintenant ». Leurs œuvres deviennent des lieux de problématisation allant d’un constat sur les revers de la société à une posture préemptive voir prescriptive.

C’est dans ce contexte que vont s’inscrire Waberi (A.A.) et Ken Bugul, à travers leurs romans respectifs *Balbala*<sup>29</sup> et *Aux Etats-Unis d’Afrique*<sup>30</sup>, *Le baobab fou*<sup>31</sup> et *La Pièce d’or*<sup>32</sup>. Ces deux auteurs que nous étudions ici vont exprimer dans des styles à la fois singulier et similaire une Afrique nouvelle.

Ken Bugul par exemple évoque dans *Le Baobab fou* un double rapport de l’Afrique au monde. Ce roman qui est le premier d’une trilogie autobiographique porte déjà en elle les germes d’une dualité de l’écriture qui affecte aussi bien les personnages que le cadre spatio-temporel. Cette dualité va ressurgir dans un autre de ses romans notamment *La Pièce d’or*. Elle y évoquera sans détour un monde

---

<sup>27</sup> Parmi les jeunes auteurs contemporains nous comptons ceux dont les publications se sont faites des années 80 jusqu’à nous jours.

<sup>28</sup> Chevrier (J.), *Regard sur le roman africain contemporain d’expression française*, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article926> (consulté le 07/04/16).

<sup>29</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, Paris, Serpent à Plumes, 1997, 187p.

<sup>30</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d’Afrique*, Paris, JC Lattès, 2006, 233p.

<sup>31</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, Paris, Présence Africaines, 1984, 222p.

<sup>32</sup> Bugul (K.), *La Pièce d’or*, Paris, édit.UBU, 2006, 315p.



chaotique qui néanmoins débouchera sur une Afrique nouvelle et pleine d'espoir. Ceci fixe alors son style dans une sorte d'ambivalence.

Il en va de même pour Waberi (A.A.) dont la reconfiguration d'un monde possiblement habitable prend forme à partir de son premier roman intitulé *Balbala*. Dans cette œuvre à caractère polyphonique l'auteur va traduire une Afrique sur plusieurs angles. Il va entremêler les destins de quatre personnages en apparence opposés mais qui ne cesseront de s'interpeller tout au long de l'intrigue traduisant ainsi l'idée d'unification de l'Afrique dans le roman.

Aussi, cette vision va se préciser dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, œuvre dans laquelle l'auteur tente de reconfigurer la cartographie « réelle » en lui donnant un autre aspect. De cette manipulation cartographique naîtra deux univers en apparence opposés mais qui ne cesseront de se côtoyer jusqu'à en créer un troisième univers aux allures interactives.

Nous relevons dans les écrits de nos deux auteurs, comme on le signifiait déjà au début de notre propos, un souci de se reconfigurer un univers possiblement habitable.

Leur style ambivalent semble traduire un refus des thèses de l'afro pessimisme et optimisme<sup>33</sup>. Loin de la théorie de « la table rase » bien au contraire, ils s'inscrivent, à travers leurs romans susmentionnés, dans une sorte de synthèse de point de vue. Il s'agit pour eux de faire coexister au sein de leurs œuvres la représentation réaliste et onirique de l'Afrique afin de proposer un monde alternatif.

---

<sup>33</sup> Leroueil (E), *Déconstruire les discours de l'Afro-pessimisme et de l'Afro-positivisme*.

<http://terangaweb.com/deconstruire-les-discours-de-lafro-pessimisme-et-de-lafro-optimisme-2/>. Article consulté le 27/04/2016.





C'est en tenant compte de tout ce qui précède que notre thème de recherche prend la formulation suivante : « Afrique réelle et Afrique rêvée dans les romans francophones subsahariens contemporains.

Le tout de ce projet consiste à voir comment du point de vue esthétique Waberi (A.A.) et Ken Bugul se reconfigurent l'Afrique dans leurs romans.

Aussi, afin de mieux cerner les enjeux de notre sujet, nous avons procédé à une élucidation terminologique des mots et groupe de mots clés qui le ponctuent.

---

## 2. Elucidation terminologique

francophone-Afrique réelle- Afrique rêvée-et.

S'agissant du substantif « francophonie » correspondant à l'adjectif « francophone », il est d'abord du point de vue sociolinguistique lié à la langue française.

Ensuite à partir des années quatre-vingt-dix il est évoqué sur le plan politique pour désigner le regroupement des pays utilisant le français.

Enfin, sur le plan littéraire, en tant que concept, sa définition reste assez controversée. Il ne s'agit pas ici de nous étendre sur le débat qui reste assez vivant jusqu'à ce jour mais de relever certains éléments qui nous ont permis de délimiter notre analyse du point de vue conceptuel.

Ainsi, si pour certains la notion de francophonie est axée sur l'universalité, d'autres parcontre voient en ce concept un désir centriste qui ferait de la langue française un élément permettant de véhiculer les présupposées idéologiques de la



France. Ils préconisent alors une réinterprétation de cette dernière. Plusieurs points de vue ont été donnés à l'instar de ceux de Gisèle Prignitz et de Michel Beniamino.

Selon Gisèle Prignitz « la littérature francophone est celle produite par des auteurs dont le français n'est pas la langue première ou unique »<sup>34</sup>

Michel Beniamino parcontre constate que ce concept est orienté vers les phénomènes littéraires:

« En tout état de cause, ce qui est considéré comme « espace francophone » est une combinaison très complexe d'espaces définis par des logiques multiples : la langue, la culture, la géopolitique, les contraintes institutionnelles [...] ce qui contribue, autant que les choix théoriques des chercheurs, à multiplier les approches possibles. C'est pourquoi certains d'entre eux ont proposé de parler de francographie ou de digraphie - termes qui insistent sur le fait que les études francophones portent sur des phénomènes d'écriture littéraire <sup>35</sup> ».

Aussi, dans le contexte qui est le notre nous prendrons appui sur ces deux définitions dans un rapport de complémentarité. Ce qui signifie qu'analyser les romans francophones dans notre travail consistera à nous intéresser à deux types de romans.

Nous nous pencherons sur des œuvres dont les auteurs sont non seulement d'origine étrangère précisément africaine et dont le français n'est pas la langue première ou unique mais aussi ceux qui s'inscrivent dans un univers littéraire transnational et singulier. De ce fait, notre choix s'est porté sur les œuvres de Ken

---

<sup>34</sup> Prignitz (G.), *Récupération et subversion du français dans la littérature d'Afrique francophone : quelques exemples* » in Glottopol3 (2004), p.27.

<sup>35</sup> Beniamino (M.), Gauvin (L.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges Universitaires de Limoges, Coll. « francophonie », 2005, p. 83.



Bugul d'origine sénégalaise ayant pour langue de base le Wolof et celles de Waberi d'origine Djiboutienne qui en dehors du français a pour langue première l'Arabe.

S'agissant du réel, il est traduit dans *Le Petit Robert*<sup>36</sup> comme ce qui existe ou a existé effectivement. C'est le caractère conforme de ce qui doit être.

En psychanalyse, notamment chez Lacan, le réel prend d'autres caractéristiques:

« Il désigne, pour le sujet, ce qui échappe à l'ordre du symbolique. Il n'est donc en aucun cas synonyme de réalité, dans la mesure où la réalité est précisément ce qui est représenté par l'ordre symbolique du langage, et ordonné par lui. Le réel, c'est justement l'irreprésentable, l'innommable, l'impossible <sup>37</sup> ».

Cette définition du réel est complétée dans son séminaire intitulé *L'identification*<sup>38</sup> et dans lequel il affirme que le réel:

« C'est l'endroit où se trouvent archivés à foison tous les outils nécessaires à l'exercice de l'art. C'est la demeure des trois grands "A" : L'Art, l'Autre et l'Amour. On y trouve en nombre infini, toutes les lettres nécessaires à l'écriture d'un roman [...] C'est l'endroit où l'infini (comme le hasard) est saisi dans sa négation <sup>39</sup> ».

Il est nécessaire de retenir que le réel se caractérise par l'inatteignable ou par ce sentiment de vide permanent que l'on cherche à combler mais en vain.

---

<sup>36</sup> *Dictionnaire Le Petit Robert*, 2016.

<sup>37</sup> Lacan (J.), *Séminaire sur l'identification*, Paris, éditions du Piranha, 1981.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> <sup>39</sup> Lacan (J.), *Séminaire sur l'identification*, Paris, éditions du Piranha, 1981.

En littérature, le réel est évoqué dans le cadre de la représentation des faits sociaux. Dans ses travaux sur le roman réaliste africain, Dehon Claire<sup>40</sup> démontre comment le roman francophone d'origine africaine plonge dans une spirale réaliste à partir de la période postindépendance.

Avec des auteurs tels que Mongo Béti<sup>41</sup>, Mudimbe (V.Y)<sup>42</sup>, Mariama Bâ<sup>43</sup>, le réel pénètre dans le roman pour exprimer la révolte sociale, politique collective et personnelle.

Mais, bien qu'au fil des siècles sa représentation semble être modifiée, ce concept reste néanmoins lié de manière directe ou indirecte à l'évocation de la société.

Dans notre contexte, nous tenons compte du fait que le réel soit l'inatteignable ou encore un vide que l'on ne saurait combler tel que l'énonce Lacan d'une part et le fait qu'il soit lié dans le domaine littéraire à l'expression de la société d'autre part. Autrement dit, analyser l'Afrique réelle dans notre corpus consistera à extraire les éléments énonciatifs susceptibles de traduire un monde dans lequel les désirs des personnages sont inatteignables. Il s'agira d'observer un univers hanté par l'anomie sur toutes ses formes.

---

<sup>40</sup> Dehon (C.), *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan 2002, 409 p.

<sup>41</sup> Mongo (B.), *Remember Ruben*, Paris, Présence Africaine, 1974.

<sup>42</sup> Mudimbe (V-Y), *L'Écart*, Paris, Présence Africaine, 1979, 159p.

<sup>43</sup> Bâ (M.), *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979, 258p.



Le rêve quand à lui est considéré de manière générale comme un phénomène psychique manifesté pendant le sommeil. C'est une construction de l'imagination en état d'éveil ou l'objet d'un désir.

Chez Freud, le rêve loin d'être un phénomène absurde ou magique, possède un sens. Dans son œuvre *Interprétation des rêves*<sup>44</sup>, il le définit comme l'accomplissement d'un désir déguisé ou refoulé. Il a pour fonction de satisfaire le rêveur.

Aussi, lorsqu'il est évoqué dans la littérature francophone onirique à partir des années 30 par la figure de la femme<sup>45</sup>, l'évocation des mythes fondateurs, le rêve est un moyen par lequel les écrivains expriment leurs souhaits ou leurs fantasmes. Il est la satisfaction de toutes les aspirations que la réalité refuse de leurs délivrer. Ainsi, en évoquant l'Afrique rêvée dans notre étude cela consiste à analyser du point de vue esthétique cet univers dans lequel les personnages sont hantés par un désir qu'ils finissent par satisfaire.

A propos du mot « et », il correspond à une conjonction de coordination. Cette dernière permet d'évoquer une liaison ou une opposition entre des mots ou groupes de mots. Elle a alors une double action.

Dans le cadre qui est le nôtre, elle relie deux groupes de mots à caractère antinomique notamment l'Afrique réelle et l'Afrique rêvée. Cette conjonction est à considérer comme celle qui permet d'observer l'opposition et la liaison de ces deux univers.

---

<sup>44</sup> Freud (S.), *Interprétation des rêves*, Paris, rééd.PUF, 1999.

<sup>45</sup> Senghor (L.S.), *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1945.



En tenant compte de ces deux paramètres, nous serons emmenés à analyser les différents jeux formels, narratifs et discursifs qui traduisent leur singularité. Ceux-ci nous permettront d'observer non seulement le passage d'un univers à un autre mais aussi de voir comment ce passage à double sens débouche sur la naissance de cette Afrique ambivalente dans notre corpus.

Ce qui veut dire que notre thème tel qu'il est énoncé implique trois types d'univers : un univers réel, un univers rêvé et un univers à la fois réel et rêve.

---

### 3. Justification du corpus et des auteurs

Les modalités de représentation d'une Afrique alternative dans le roman, tel est l'objet de nos analyses.

Pour ce faire nous avons choisi de mener une étude de cas. Deux auteurs ont alors retenu notre attention. Il s'agit de Waberi (A.A.) et de Ken Bugul<sup>46</sup>.

Le choix de ces deux romanciers vient d'abord de leurs nombreuses publications. Waberi (A.A.) reste un écrivain prolifique.

A ce propos Gbanou (S.) affirme d'ailleurs qu'il est « l'un des plus complets de sa génération. Romancier, poète, nouvelliste, journaliste et enseignant. [Il le qualifie] de voyageur d'entre-les langues (anglais, arabe, français) et d'entre les espaces ».<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Ken Bugul qui veut dire personne n'en veut, est le pseudonyme de Mariétou MBaye Biléoma. Elle emprunte ce nom connotatif lorsqu'elle publiera *Le Baobab fou en 1982*.

<sup>47</sup> Waberi (A.A.), *Mappemonde et éclectisme : une écriture de la transgression*. Entretien avec Gbanou (S.), in *Ecrire l'Afrique aujourd'hui, op.cit.*, p269.



Il en va de même pour Ken Bugul. Elle est une icône et l'une des pionnières du roman féminin francophone. Depuis son entrée dans le monde littéraire en 1982 jusqu'à ce jour, elle a déjà publié une dizaine de romans. Bien que ses romans aient toujours été liés à une dimension autobiographique<sup>48</sup> il n'en demeure pas moins qu'elle soit aussi considérée par la critique comme une écrivaine contemporaine avec un style engagé et originale.

Ensuite, ils sont reconnus par la critique comme des romanciers transgénérationnels car leurs productions de même que les thématiques abordées dans leurs œuvres ont traversé des générations d'écrivains. Les problématiques qu'ils abordent continuent de nourrir le champ littéraire africain. A travers l'évocation des thèmes récurrents et encore d'actualité tels que l'errance identitaire, la quête de l'ailleurs, l'exil l'exode rural, l'Afrique post-indépendance, ils restent des écrivains de leur temps.

Enfin, notre sélection se justifie aussi par leurs styles singuliers.

S'agissant de Waberi, il faut dire que ses productions sont non seulement diverses mais aussi éclectiques. C'est dans une écriture révoltée<sup>49</sup>, un style à la fois « polémique et poétique »<sup>50</sup> qu'il entreprend son travail scriptural.

Ken Bugul quant à elle n'hésite pas à faire de l'oralité une source d'inspiration brisant ainsi les lois génériques dans ses romans.

---

<sup>48</sup> *Idem*, p.269.

<sup>49</sup> Garcia Mar & Delmeule Jean-Christophe, *Abdourahman A. Waberi ou L'écriture révoltée*, UL3., collection "Travaux et recherches", 2014.

<sup>50</sup> Waberi (A.A.), *Mappemonde et éclectisme : une écriture de la transgression*, *op.cit*, p.269.



En outre, bien que ces deux romanciers aient une production abondante, nous n'en retiendrons que deux de chaque. Chez Waberi nous nous pencherons sur *Balbala*<sup>51</sup> et *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>52</sup> tandis que chez Ken Bugul nous nous baserons sur *Le Baobab fou*<sup>53</sup> et *La Pièce d'or*<sup>54</sup>.

Le choix d'un tel corpus se justifie par la parfaite homogénéité que ces textes comportent. L'argument sous-jacent repose sur le fait que ces œuvres font nécessairement histoire et tissent au niveau textuel des variations imaginatives visant à sonder et à complexifier la psyché du monde africain. On y relève par exemple la présence de l'oralité, l'évocation d'une « topographie réaliste » et des phénomènes sociaux et des espaces purement fictifs qui n'ont aucune référence externe.

Le second aspect, complémentaire relève en quelque sorte de l'intertextualité et de l'interculturalité de ces derniers. Le corpus est en même temps tout à fait familier et relativement étranger. Les textes énoncent tous une société réelle dans laquelle l'anomie se déploie sur toutes ses formes et en même temps un univers rêvé sensiblement dérivé d'une impression de déjà vécu.

Le troisième aspect est à lire dans les procédés utilisés par nos auteurs pour se réinventer un monde et qui donne à ces romans susmentionnés une marque particulière. Ils deviennent de véritables espaces de problématisation de l'Afrique

---

<sup>51</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, Paris Le Serpent à Plumes, 1997, 188p.

<sup>52</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, Paris, JC Lattès, 2006, 233p.

<sup>53</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, [1982], réed., Présence Africaine, 222p.

<sup>54</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, Paris, UBU, 2006, 315p.





allant du constat des travers de la société à la proposition des solutions pour y remédier.

Le quatrième aspect reste celui de la mise en évidence de notre thème. Le fait que ces quatre œuvres évoquent toutes une société à la fois réelle et rêvée nous permettra d'observer les différentes configurations de l'Afrique de manière singulière et interconnectée.

---

#### 4. Hypothèses et problématique de recherche

Notre problématique part du constat selon lequel, Waberi (A.A.) et Ken Bugul en tant que romanciers contemporains sont néanmoins orientés vers une reconfiguration de l'Afrique. Le fait que l'Afrique ressemble de plus en plus à un vaste *Etat honteux*<sup>55</sup>, suscite chez eux un désir impératif d'une Afrique plus colorée, plus enchantée.

Pour l'exprimer, ces auteurs que nous étudions ici tentent de dire l'Afrique telle qu'elle est mais aussi telle qu'ils voudraient qu'elle soit. C'est dans ce contexte qu'ils ont produit *Balbala*, *Aux Etats-Unis d'Afrique* (Waberi), *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or* (Ken Bugul). Dans ces romans étudiés, nous retrouvons ainsi le désir d'un monde alternatif.

Mais comment ce processus de reconfiguration de l'Afrique s'opère-t-il sur le plan esthétique dans notre corpus ?

---

<sup>55</sup> Tansy (S.L.), *L'Etat Honteux*, Paris, Seuil, 1981.



Quel peut être le statut véridictionnel de cette réinvention de l’Afrique d’un point de vue philosophique et anthropologique ?

De ces deux questions centrales, il se dégage quatre hypothèses :

La première hypothèse est que cette configuration d’un monde possiblement habitable passerait par une reconfiguration des textes.

La deuxième hypothèse s’articule autour de la représentation de ces univers à priori opposés qui impliquerait une réorganisation des dimensions narratives et discursives de ces œuvres.

La troisième hypothèse c’est le passage d’un monde réel à un monde rêvé qui formerait une unité sémantique dans laquelle le dernier univers serait traduit comme un foyer relais et la réplique des unités modalisées de l’univers de référence. De plus l’interconnexion entre cette Afrique réelle et cette Afrique rêvée déboucherait sur la naissance d’un troisième univers qui autoriserait un dialogue entre les deux premiers.

La quatrième hypothèse part du fait que ces trois univers interactifs traduiraient finalement cette Afrique nouvelle chez nos romanciers.

---

## 5. Cadre méthodologique et théorique

Pour examiner et élucider notre travail de recherche nous avons choisi une double méthodologie composée de la poétique textuelle et de la sémiotique.

Il convient de souligner que le choix de la poétique comme méthode dans notre étude part du fait que l’écriture romanesque est déjà dans une certaine mesure une



activité poétique, ce qui nous permet alors de dégager la poétique des textes de notre corpus c'est-à-dire leur littéarité.

Nous nous appuyons précisément sur la poétique de Gérard Genette. Dans son ouvrage intitulé *Palimpseste*, il évoque une poétique ouverte dont :

« L'objet n'est pas le texte, considéré dans sa singularité [...], mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte [...], c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier <sup>56</sup> ».

Ainsi, c'est en tenant compte de ces différentes caractéristiques propres à chacun des textes soumis à notre étude que nous comptons vérifier comment le passage à double sens d'une Afrique réelle à une Afrique rêvée s'opère et comment ce passage débouche sur un autre univers.

En outre, du fait que la poétique de Gérard Genette ne soit pas une discipline limitative mais plutôt ouverte à toutes les disciplines puisse qu'elle autorise l'exploration des divers possibles du discours littéraire— nous nous appuyerons aussi sur la sémiotique.

Cette méthode à la fois descriptive et interprétative —née des travaux de Greimas et Courtés<sup>57</sup> et enrichie ces dernières années par des sémioticiens tels que Louis Hébert<sup>58</sup>, Fontanille<sup>59</sup> et Zilberberg<sup>60</sup>— trouve un intérêt particulier dans notre

---

<sup>56</sup> Genette (G.), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.7.

<sup>57</sup> Greimas (A.J), & Courtés (J.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2*, Paris, Hachette Université.

<sup>58</sup> Fontanille (J.), *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

<sup>59</sup> Hébert (L.), *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion, 2003.



travail dans la mesure où elle nous permettra d'analyser le rôle des actants et le genre morphologique auquel ils appartiennent.

A cet effet, nous appliquerons par exemple le schéma narratif canonique<sup>61</sup>. Il constitue un outil d'analyse des textes et met l'accent sur les différents liens qui peuvent exister entre l'action des personnages et la sanction qui dériverait de cette dernière. Nous appliquons également *le carré sémiotique*<sup>62</sup> afin de relever le double rôle attribués à l'espace, aux personnages et au temps dans les œuvres étudiées.

De même, pour observer les différentes figures associées à l'univers réel et rêvé, nous nous baserons sur l'analyse thymique et le schéma tensif. Ces deux théories s'articulent autour de la description de l'humeur en général précisément du rapport entre euphorie/dysphorie associé par homologation au rapport entre Afrique réelle/Afrique rêvée. Nous verrons comment à partir des expériences du sujet le cadre spatio-temporel est évalué et comment cette évaluation permet de rendre compte de la singularité et de l'interaction de ces univers.

Nous seront emmener également à faire des incursions dans la philosophie et l'anthropologie dans la mesure où la reconfiguration de l'Afrique dans notre corpus soulèvent en filagramme des questions liées à ces deux domaines.

Ainsi, en considérant que ces méthodes soient à la fois descriptives et interprétatives nous pourrions alors les appliquer à notre étude dans un rapport de complémentarité.

---

<sup>60</sup> Zilberberg (C.), *Éléments de sémiotique tensive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges. 2003.

<sup>61</sup> Hebert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, *op.cit.*

<sup>62</sup> *Idem.*



---

## 6. Résumé du corpus

Afin de mieux examiner la représentation de l'Afrique, nous avons choisi un corpus composé de quatre œuvres notamment:

*Balbala*<sup>63</sup>, *Aux- Etats-Unis d'Afrique*,<sup>64</sup> d'Abdourahman Ali Waberi et *Le Baobab fou*<sup>65</sup>, *La Pièce d'or*<sup>66</sup> de Ken Bugul. Chacune de ces œuvres expriment à sa manière une Afrique en pleine mutation.

### 1. *Balbala* (1997)

*Balbala* est le roman qui vient clore une trilogie sur Djibouti. Waberi y évoque sur un ton alliant tragédie et lyrisme une Afrique post-indépendante. Par une galerie de quatre portraits composés de Waïs un marathonnier de haut niveau, Dilleyta le poète, Docteur Yonis et Anab sa compagne, l'auteur exprime cette Afrique qui malgré les régimes totalitaires espère en un avenir meilleur.

### 2. *Aux Etats-Unis d'Afrique* (2006)

Le projet d'unification de l'Afrique débuté dans *Balbala* par Waberi prendra forme dans sa quatrième œuvre notamment *Aux Etats-Unis d'Afrique*. Tel que le titre l'indique, il s'agit d'une Afrique unie, qui est le centre du monde et qui permet dans une certaine mesure l'épanouissement des personnages. A travers l'odyssée de

---

<sup>63</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, Paris, Serpent à plumes, 1997, 217p.

<sup>64</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, JC Lattès, 2006, 236p.

<sup>65</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou* [1982], Paris, Présence Africaine, 2003, 222p.

<sup>66</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, Paris, UBU, 2006, 315p.

Malaïka personnage centrale et la condition tragique des immigrés caucasiens, le roman se déploie dans une dichotomie des espaces et des destins des personnages.

### **3. *Le Baobab fou (1982)***

*Le Baobab fou* est le premier roman d'une trilogie autobiographique de Ken Bugul. C'est l'histoire d'une jeune fille qui grandit à l'ombre d'un baobab dans un village où les traditions sont respectées. Elle quitte son pays pour la Belgique afin d'y mener des études, espace dans lequel elle découvre l'incompatibilité culturelle entre l'Afrique et l'Europe. Les valeurs construites aux pieds du Baobab se heurtent aux mœurs occidentales tout au long de l'œuvre. Elle découvre la drogue, la prostitution et l'homosexualité mais en même temps expérimente tous ses fantasmes. Ainsi, deux visions du monde s'affrontent, car la narratrice en arrivant en Belgique, se rend compte de sa différence.

### **4. *La Pièce d'or (2006)***

Dans cette œuvre, Ken Bugul, évoque la désillusion des indépendances : les années soixante marquées par l'arrivée « des nouveaux occupants », sont source de déchéance matérielle qui pousse les personnages à la quête d'un ailleurs meilleur. Bâ' Moïse et toute sa famille vont de ce fait plonger dans l'errance qui sera une déperdition totale.

Ken Bugul dénonce la faillite de la démocratie en Afrique, mais en même temps traduit cette Afrique où hommes et femmes se tiennent debout, résistent et portent l'espoir grâce à « la pièce d'or ». Cette pièce magique qui à la fin de l'intrigue permet aux personnages de passer d'un univers anémique à un univers féérique.



---

## 7. Etat de la question de recherche

Lors de la justification de notre corpus, nous disions que nous avons choisi de mener une étude de cas. Nous nous sommes penchées sur *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or* de Ken Bugul et *Balbala* et *Aux Etats-Unis d'Afrique* de Waberi (A.A.). Il se trouve par hasard que ces romans ont été publiés entre 1982 et 2006.

Il faut dire que cette période qui s'étale sur une vingtaine d'années est traversée par des renouvellements esthétiques et thématiques tel que nous l'avons dit au début de notre introduction.

Afin de mieux délimiter l'orientation de notre étude, procédons à un bref aperçu de l'évolution de la représentation de l'Afrique dans le champ littéraire romanesque.

Sur la base des analyses menées par Lylian Kesteloot<sup>67</sup> et Justin Bisanswa<sup>68</sup> concernant l'évolution du roman contemporain africain, nous découpons cette période en deux tranches : 1982-1990 et 1990-2006.

La critique s'accorde à dire que les années 80 sonnent comme le temps des bilans :

- Thématique car les romanciers opèrent une démythification de l'espace : La Grandeur de l'Afrique revendiquée par Senghor et chantée par Camara Laye est une fois de plus remise en cause.
- Enonciatif, car il se traduit par la réévaluation de la dimension narrative et discursive des œuvres.

---

<sup>67</sup> Kesteloot (L.), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2004.

<sup>68</sup> Bisanswa (J.), *Roman africain contemporain : fictions sur la fiction de la modernité du réalisme*, Laval, Honoré Champion, 2009.



Cette période reste aussi marquée par l'entrée de plus en plus massive des femmes sur la scène littéraire. On a des auteurs tels que Werewere Liking qui n'hésite pas à introduire l'imaginaire dans ses romans pour dire la complexité du monde qui l'entoure.

Des années 90 aux années 2000, une autre manière de représenter l'Afrique se signale.

Tel que nous l'avons dit précédemment, les romanciers africains restent marqués durant cette période par des évènements tels que le génocide rwandais, le poids de l'exil. Ce lourd contexte, va influencer leurs productions : la représentation de l'Afrique prend des trajectoires diverses qui ont pour nom : l'écriture de l'exil, l'indifférence, mais aussi l'espoir.

C'est sur la trajectoire de l'espoir en un avenir meilleur que vont s'inscrire nos deux auteurs à travers les œuvres retenues pour ce présent travail.

Waberi (A.A.) et Ken Bugul vont procéder à une reconfiguration de l'Afrique. Ce processus va impliquer une réorganisation de la dimension textuelle, énonciative, discursive et même une réinterprétation des systèmes de valeurs. Leurs romans deviennent, comme nous le disions déjà, des lieux de problématisation de l'Afrique.

Nous n'y retrouvons plus une simple volonté de dénonciation des faits mais un moyen de dire autrement l'Afrique en y proposant des solutions. Ces différents procédés viennent rompre avec les normes de l'esthétique romanesque classique.

Par ce bref aperçu littéraire, on se rend compte que l'Afrique trouve jusqu'à ce jour un intérêt particulier dans le roman africain francophone.





Cependant, notre travail ne consistera pas à mener une étude diachronique ou synchronique sur l'évolution de la représentation de l'Afrique dans le roman contemporain car, plusieurs études<sup>69</sup> y ont été suffisamment consacrées.

Il est plutôt question, comme nous l'annoncions précédemment, d'observer d'abord les modalités de reconfiguration de l'Afrique dans un corpus restreint de quatre œuvres mais dont les thématiques abordées restent d'actualité. Puis de voir par la suite son ancrage social et philosophique.

De plus, notre étude ne consiste pas simplement à observer les figures de l'Afrique réelle ou de l'Afrique rêvée dans notre corpus, mais plus difficilement de voir par quels éléments textuels s'opère le passage à double sens d'un univers réel à un univers rêvé.

Aussi, en mettant dans un contexte comparatif Waberi (A.A.) et Ken Bugul, nous ne voulons pas orienter notre étude sur des questions du genre ou encore sur la notion de migritude<sup>70</sup> même si le décor littéraire dans lequel baignent nos deux auteurs semble le suggérer. Bien au contraire, notre démarche est dans une recherche de la particularité, de la singularité et de l'exception. Nous voulons constater les convergences et les divergences dans leur style d'écriture. D'où l'intérêt

---

<sup>69</sup> Plusieurs travaux ont été consacrés à l'évolution de la représentation de l'Afrique dans les romans africains francophones. Nous comptons les études menées par Kesteloot (L.), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Karthala, AUF, 2004. Jacques Chevrier *Littératures francophones d'Afrique noire*, Edisud, Paris, 2006. Ngandu Nkashama, *Enseigner les littératures africaines, aux origines de la négritude*, tome 1, L'Harmattan, 2000

<sup>70</sup> Concept évoqué par Jacques Chevrier, la migritude est un néologisme qui combine négritude et émigration. Parmi les auteurs de la migritude la critique compte, Fatou Diome, Ken Bugul Calixthe Bélyala, Waberi (A.A.), Samy Tchack, Kossi Efoui, Alain Mabanckou. La liste étant non exhaustive et nous les citons à titre indicatif.



pour nous de fixer notre étude sur ce qui fait la particularité de chacune des œuvres de ces deux auteurs notamment la littérarité.

Ainsi, la présente recherche s'inscrit dans une continuité des nombreux travaux qui ont été menés sur les techniques formels, narratives et discursives de reconfiguration de l'Afrique dans les romans francophones subsahariens.

Parmi ces travaux nous comptons ceux des critiques tels que :

Lydie Moudileno<sup>71</sup>. Florence Paravy<sup>72</sup>, Justin Bisanswa<sup>73</sup>, Georges Ngal<sup>74</sup> et Papa Samba Diop.

Dans ses analyses, Moudileno observe l'évolution aussi bien thématique qu'esthétique du roman africain francophone africain. Elle tente de montrer le genre de rapport à l'histoire et au temps qui se jouent dans la fiction contemporaine. Elle analyse les discours romanesques de cette période qui mette en évidence l'Afrique dans ces textes.

S'agissant de Paravy, elle met en lumière les nouvelles techniques narratives du roman africain. En se basant sur l'étude de la spatialité par exemple, Elle vient mettre en exergue « une nouvelle maîtrise du descriptif, interroge la poétique des éléments et les constellations à l'œuvre chez certains auteurs »<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> Moudileno (L.), *Littératures africaines francophones des 1980-1990*. Dakar, Codesria, 2003.

<sup>72</sup> Paravy (F.), *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999, 382p.

<sup>73</sup> Bisanswa (J.), *Le roman contemporain : fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme africain*, Paris, Honoré Champion, 2009.

<sup>74</sup> Ngal (G.), *Rupture et création en littérature africaine*, Paris L'Harmattan, 1998.

<sup>75</sup> Paravy (F.), *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999, 382p.



Bisanswa quant à lui, oriente ses travaux sur l'évolution de la dimension esthétique et thématique des romans africains des années 1930 à nos jours<sup>76</sup>. Il en vient au résultat selon lequel « Si les romans laissent voir généralement des illusions perdues, ils montrent aussi l'espoir et la possibilité d'établir un monde plus juste, plus démocratique, plus respectueux des droits humains. Tout cela montre que l'histoire africaine a décrit une spirale et que la situation de l'Afrique est plus complexe qu'elle ne paraît »<sup>77</sup>.

De même, Georges Ngal analyse les différentes mutations d'un point de vue esthétique et thématique du roman africain des années trente à ceux des années quatre-vingt. Il observe les procédés rupture par exemple dans la narration et la création de nouvelles techniques de la représentation. Il y développe des notions telles que l'identité narrative<sup>78</sup>.

De son côté, Diop montre comment l'Afrique émigrée est traduite dans les romans africains<sup>79</sup>. Il ressort dans certains de ses travaux que ce phénomène varie d'un auteur à un autre et comporte une double connotation. En prenant appui sur la manière d'évoquer l'émigration de Cheick Hamidou Kane à Alain Mabanckou, il met

---

<sup>76</sup> Bisanswa (J.), « Vers quelle histoire africaine ? L'éblouissement de la mémoire africaine au prisme du roman africain », *Afrique Contemporaine* 1/2012 (n° 241), p. 73-91.

<sup>77</sup> Bisanswa (J.), « Vers quelle histoire africaine ? L'éblouissement de la mémoire africaine au prisme du roman africain », (Consulté en ligne le 27/04/2016).

[http://www.cairn.info/resume.php?ID\\_ARTICLE=AFCO\\_241\\_0073](http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=AFCO_241_0073)

<sup>78</sup> Ngal (G.), *Rupture et création en littérature africaine*, Paris L'Harmattan, 1998.

<sup>79</sup> Diop (P.S.), « Ecriture et émigration : les auteurs francophones subsahariens » in *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. No. 17/2008.



en évidence l'ambivalence de la représentation de ce phénomène dans le champ romanesque africain.

Quant à Semujanga <sup>80</sup>, ce dernier procède à une sorte de « réévaluation du discours de la critique africaine pour esquisser ensuite une réflexion sur la question de l'écriture et de son rapport avec la dynamique des genres dans le roman africain. Il s'agit de « déplacer le débat de l'africanité des textes vers celui de l'écriture romanesque afin d'élargir le cadre de réception des textes [...] Cette analyse tient compte du fait que le roman africain participe du paradoxe de la création esthétique voulant qu'une œuvre ne puisse ni se passer de la référence aux genres et aux modèles canoniques ni les reproduire totalement »<sup>81</sup>.

Hormis les travaux menés par les critiques susmentionnés nous comptons aussi plusieurs travaux de thèse notamment ceux de Mathurin Songossaye <sup>82</sup>, Polo Moji <sup>83</sup>, et Éloïse Brezault <sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Semujanga (J.), « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », in *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 133-156.

<sup>81</sup> Bisanswa (J.), « Vers quelle histoire africaine ? L'éblouissement de la mémoire africaine au prisme du roman africain », (Consulté en ligne le 27/04/2016).

<sup>82</sup> Songossaye (M.), *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*. Thèse de Doctorat, Littérature générale et comparée, Université de Limoges, 2005.

<sup>83</sup> Moji (P.), *Réimaginer la nation : nationalisme africain, engagement sociopolitique et autoreprésentation chez les romancières subsahariennes*, Thèse de Doctorat, Littérature française et comparée, Université de Paris3, 2011.

<sup>84</sup> Brezault (E.), *Les nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone au tournant du siècle (1990-2000)*<sup>84</sup>. Thèse de Doctorat, Littérature générale et comparée, Université de Paris3, 2005.



Dans sa thèse<sup>85</sup>, Songossaye observe les différentes mutations opérées dans les sociétés africaines à la période pré-indépendance. En mettant l'accent sur le cadre spatio-temporel des œuvres, il a voulu faire ressortir les particularités de la représentation de l'Afrique aussi bien dans la sphère anglophone que francophone. Il a démontré comment la représentation tryptique spatio-temporelle (typologie, figuration et temporalité de l'espace) aboutissait à la mise en évidence d'un monde idyllique.

Tandis que, Polo Moji<sup>86</sup> met en avant la question du genre féminin pour examiner la dimension axiologique des textes des romancières subsahariennes. L'étude sonde l'hypothèse d'un sujet marginal qui se révèle dans des « lieux frontaliers » selon sa ressemblance et son altérité par rapport aux sujets dominants. Il s'agit de relever les procédés de reconfiguration d'une identité sur la base d'une réévaluation des discours socioculturels et politique en vigueur.

Éloïse Brezault<sup>87</sup> va parcontre s'orienter vers les nouvelles tendances des romans africains francophones des années 90 aux années 2000. Dans sa thèse, il analyse les rapports de force existant entre le centre (Paris) et la périphérie (les pays du Sud). Il observe aussi dans la fiction romanesque de cette période les problématiques d'immigration, d'acculturation et de l'identité africaine.

---

<sup>85</sup> Songossaye (M.), *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*. Thèse de Doctorat, Littérature générale et comparée, Université de Limoges, 2005.

<sup>86</sup> Moji (P.), *Réimaginer la nation : nationalisme africain, engagement sociopolitique et autoreprésentation chez les romancières subsahariennes*, Thèse de Doctorat, Littérature française et comparée, Université de Paris3, 2011.

<sup>87</sup> Brezault (E.), *Les nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone au tournant du siècle (1990-2000)*<sup>87</sup>. Thèse de Doctorat, Littérature générale et comparée, Université de Paris3, 2005.



Par cette liste non exhaustive, nous pouvons dire que les recherches varient d'une période à une autre en fonction de la représentation de l'Afrique dans les romans.

Mais, comme nous l'annoncions déjà, l'importance de ce travail réside dans l'intérêt que nous portons à certaines productions de Waberi (A.A.) et Ken Bugul. Appartenant à un contexte littéraire controversé nous voulons relever ce qui fait l'exception à la règle chez ces deux auteurs.

En effet, Au-delà du fait qu'ils soient considérés comme des écrivains du chaos<sup>88</sup>, ou qu'ils se considèrent comme « des écrivains tout court », ils laissent néanmoins transparaître dans certaines de leurs œuvres un « désir d'Afrique »<sup>89</sup>. Celui-ci se traduit par la manière dont ils se la reconfigurent dans les œuvres de notre corpus. Ils vont par exemple procéder à une manipulation des aspects formel, narratif et discursif de ces romans<sup>90</sup>.

De plus, leur stratégie va aussi consister non seulement à faire coexister dans leurs textes l'Afrique réelle et l'Afrique rêvée mais aussi de traduire les rapports d'opposition, de contradiction et de complémentarité que ces univers entretiennent. En représentant des sujets-personnages, des espaces et des temps interactifs, les auteurs mettent en exergue ce passage à double sens d'un univers réel à un univers rêvé d'où l'intérêt de cette recherche.

---

<sup>88</sup> Lylian Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Karthala, AUF, 2004.

<sup>89</sup> Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.

<sup>90</sup> *Balbala, Aux Etats-Unis d'Afrique, Le Baobab fou, et La Pièce d'or* sont les romans qui constituent notre corpus.



Ainsi, espérons-nous que cette étude qui s'inscrit dans une certaine mesure sur les trajectoires tracées par les travaux susmentionnés trouvera un écho aussi favorable que ces derniers.

---

## 8. Structure de la recherche

Notre travail s'étend sur quatre chapitres interconnectés :

Le premier chapitre est basé sur l'aspect textuel. Il consiste à analyser le péri-texte, les genres littéraires, et la structure des textes.

Le deuxième chapitre quant à lui, est axé sur l'analyse de la dimension actantielle des œuvres. Il s'agit de catégoriser les actants en fonction de leur appartenance morphologiques et de leurs attributs afin de faire ressortir les trois figures de l'Afrique.

Le troisième chapitre quant à lui est orienté vers *une approche thymique des figures de l'Afrique*. Par l'analyse du sujet, de l'espace et du temps qui sont des composantes permettant une évaluation thymique, nous allons d'une part observer le fonctionnement des trois univers de manière singulière, d'autre part nous verrons comment s'opère ce passage d'un univers réel à un univers rêvé et comment cette interconnexion débouche sur le troisième univers.

S'agissant du quatrième chapitre notamment, « le statut véridique de la représentation de l'Afrique », nous nous interrogeons sur la portée de la représentation de l'Afrique dans les romans à l'étude en nous appuyant sur les éléments textuels recensés dans les analyses précédentes.



Repenser une Afrique possiblement habitable, telle est l'idée directrice du travail scriptural entrepris par Ken Bugul et Waberi (A.A.) dans leurs œuvres respectives *La Pièce d'or*<sup>91</sup>, *Le Baobab fou*<sup>92</sup>, *Balbala*<sup>93</sup> et *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>94</sup>.

A cet effet, ces auteurs que nous étudions ici, opèrent une réorganisation de la dimension structurelle de leurs œuvres. Cette dernière débute par la configuration des titres qui sont parfois explicites— c'est-à-dire directement liés au texte et bien mis en évidence— ou métaphorisés et qui comportent plusieurs symboles.

S'agissant de la narration, elle se déploie désormais dans une absence de linéarité qui donne lieu à une texture émiettée.

Nous relevons aussi dans ces œuvres une dimension transgénérique<sup>95</sup> qui se traduit par la coprésence de plusieurs genres dans un texte.

La présence de ces phénomènes dans notre corpus montre que Waberi (A.A.) et Ken Bugul n'hésitent pas à faire de leurs œuvres de véritables

---

<sup>91</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, Paris, UBU Editions, 2006, 315p.

<sup>92</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, Paris, Présence Africaine, 1984, 222p.

<sup>93</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, Paris, Gallimard, 1997, 187p.

<sup>94</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, JC Lattès, 2006, 232p.

<sup>95</sup> Le transgénérique renvoie à la coprésence des genres dans un texte.





champs d'expérimentation de ces derniers. Georges Ngal parle alors dans ce contexte, de *rupture et de création*<sup>96</sup>.

Mais comment s'articulent ces phénomènes dans notre corpus ? Que symbolisent-ils ? Témoignent-ils de la reconfiguration de l'Afrique dans les œuvres étudiées ?

Pour répondre à ce questionnement, nous nous proposons d'analyser la structure des textes qui implique l'observation du périphrase, des genres littéraires, et de la discontinuité narrative. Ces éléments nous permettent d'évoquer les différents symboles qui découlent de leur articulation dans notre corpus.

Analysons d'ores et déjà le périphrase.

### I.1. Pour une analyse du périphrase : titres et intertitres

Terme forgé par Gérard Genette<sup>97</sup>, « le périphrase » désigne l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié. Il renvoie par exemple aux titres, sous-titres, préfaces, épigraphes, et à la quatrième de couverture.

Dans un souci de pertinence, nous nous focaliserons sur deux éléments du périphrase notamment les titres et les intertitres.

---

<sup>96</sup> Ngal (G.), *Rupture et création en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995, 138p.

<sup>97</sup> Genette (G.), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris Seuil, 1982.

### I.1.1. Titres et symboles

Avec les investigations de Claude Duchet<sup>98</sup> et les travaux plus approfondies des théoriciens tels que Gérard Genette et Léo Héok<sup>99</sup>, le titre a désormais un enjeu esthétique et permet de comprendre brièvement un texte.

Gérard Genette lui confère alors plusieurs caractéristiques<sup>100</sup> parmi lesquelles la dimension thématique. Le titre thématique peut être :

- « a- Littéral ou direct désignant explicitement le thème du texte. On l'appellera latéral proleptique lorsqu'il désigne le dénouement de l'histoire.
- b- Métonymique lorsqu'il fait référence à un élément secondaire du texte mais qui, grâce au titre, va se doter d'une valeur symbolique.
- c- Métaphorique quand l'auteur fait appel à la symbolique afin de décrire le contenu de son texte.
- d- Antiphrastique lorsqu'il évoque par ironie ou par euphémisme le contraire de ce que le texte annonce<sup>101</sup> ».

---

<sup>98</sup> Duchet, (C.), « *La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque* », Littérature, n° 12, 49-73.

<sup>99</sup> Hoek (L.), *La Marque du titre. Sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1982.

<sup>100</sup> L'autre caractéristique assignée au titre est la fonction rhématique. Elle consiste à indiquer un genre précis, tel est le cas des titres génériques. Il peut également être moins précis donc plus général en précisant un élément qui relèverait de la forme, ainsi il sera un titre paragénérique.

<sup>101</sup> Chadli (D.), *Le texte et le paratexte, dans les jardins de lumières et les échelles du levant d'Amin Maloof*. <http://gerflint.fr/Base/Algerie14/chadli.pdf> . Thèse consultée le 04/04/2016.



Dans le cadre qui est le nôtre, nous nous baserons sur la dimension thématique évoquée par Genette (G.) afin d'analyser les titres des œuvres de notre corpus. Il s'agira de voir comment le titre, enchaîné de manière directe ou indirecte à son texte, devient un élément qui permet de dévoiler le processus de reconfiguration de l'Afrique dans notre corpus.

---

### 1.1. L'évocation des titres chez Wabéri

Ecrire l'Afrique chez Wabéri (A.A.) est un exercice qui débute, tel que nous le disions, par la configuration des titres de ses romans. Lorsque nous observons *Balbala*<sup>102</sup> et *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>103</sup> par exemple, on se sent interpellé par :

- **La composition des titres**

Le titre « *Balbala* » peut être considéré comme une anagramme de « *blablabla* ». Cette dernière fait référence à une chose sans intérêt, un discours creux et sans aucune cohérence. L'absence de sens comprise dans cette anagramme fait naître chez le lecteur l'idée d'une anarchie de l'existence. Il peut déjà s'imaginer que l'auteur évoquera certainement la déchéance ou l'anomie dans son roman.

Quant à « *Aux Etats-Unis d'Afrique* », c'est un titre dont la composition est tout aussi particulière que celle du premier.

La présence du modalisateur « Aux » en tant qu'indice spatial compris dans ce titre laisse penser au départ que l'auteur va sans doute évoquer un espace. Mais à travers le mot « *Etats* » mis au pluriel, on peut se dire qu'il ne s'agit pas d'un seul

---

<sup>102</sup>Wabéri (A.A.), *Balbala*, Paris Serpent à Plumes, 1997, 187p.

<sup>103</sup> Wabéri (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, JC Lattès, 2006, 315p.



mais de plusieurs espaces. Ce qui signifie que le titre tel qu'il est composé signale déjà une cartographie dans laquelle s'opère un regroupement de plusieurs espaces. Ce regroupement étatique est d'autant plus précis par la présence du qualificatif « Unis » qui traduit ici la manière dont est susceptible de s'organiser ces multiples lieux. Lorsqu'on associe ces trois mots au complément de lieu « Afrique », le lecteur peut sans aucune difficulté deviner qu'il s'agira de décrire une Afrique basée sur l'unité des peuples, où les valeurs fondamentales seront la solidarité et la paix.

De ce qui précède, nous pouvons dire que, les titres chez Wabéri (A.A.) comportent par leurs compositions des pistes ou des indices permettant de deviner la thématique de l'œuvre.

Le fait que l'auteur distille dans les titres des indices qui préparent le lecteur à accueillir le texte nous emmène alors à analyser le lien entre les titres et le contenu des œuvres.

- **Les titres explicites**

Dans la composition du titre *Balbala*<sup>104</sup>, on a noté qu'il pouvait renvoyer à l'anarchie, ou à l'anomie.

En parcourant l'œuvre, il ressort un lien explicite entre cette dernière et le titre dans la mesure où il s'agit bien de la représentation d'un espace déchu. Le narrateur décrit d'ailleurs *Balbala* comme un « *gros bidonville de tôles et de rocailles qui s'étend au Sud de la capital* »<sup>105</sup>. La construction de la ville sur la base « des tôles » et « des rocailles » signale déjà un décor anarchique ou un environnement modeste.

---

<sup>104</sup> Wabéri (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, 187p.

<sup>105</sup> Wabéri (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.16.



S'agissant du titre *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>106</sup>, Il faut dire qu'il tisse aussi un lien direct avec le contenu de l'œuvre. En analysant la composition de ce titre nous avons vu qu'il pouvait s'agir de la représentation d'un espace qui autorisait l'union des peuples. Cette vision se confirme lorsque nous parcourons l'œuvre. Il est question d'un espace géographique nommé *Etats-Unis d'Afrique*<sup>107</sup> dont la capitale est « Asmara »<sup>108</sup>. Il regroupe en son sein plusieurs Etats parmi lesquels, *Djibouti, L'Ethiopie, le Tchad, Madagascar, l'Ouganda*<sup>109</sup> pour ne citer que ceux là.

De plus, tout au long de la narration on découvre une dimension non seulement sociopolitique, mais aussi économique de cet espace. En parlant de la ville de « Banjul » par exemple, le narrateur affirme qu'elle accueille « la crème de la diplomatie internationale censée décider du sort des millions de réfugiés caucasiens d'ethnies diverses et variées <sup>110</sup> ».

Nous pouvons dire que le titre chez Waberi (A.A.) tient alors ses promesses. Il devient tel que l'affirme Charles Grivel :

« Ce signe par lequel le livre s'ouvre ; la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecteur désigné, la réponse promise. Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent<sup>111</sup> ».

---

<sup>106</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, 233p.

<sup>107</sup> *Idem*, p.26.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p.28.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>111</sup> Grivel (Ch.), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-la Haye, Mouton, 1973.p.173.



A partir de la composition des titres chez Waberi le lecteur peut déjà imaginer de quoi il sera question.

Dans le contexte de *Balbala*, et *Aux Etats-Unis d'Afrique* il s'agissait bien de l'évocation de l'espace. Ceci nous permet d'analyser la toponymie<sup>112</sup> dans ces deux romans.

- **Vers une étude des noms de lieux**

L'évocation de l'espace à travers les titres est une pratique assez présente chez Waberi. C'est ce procédé qui nous conduit vers une étude toponymique ou étude des noms des lieux.

Par cette étude, nous allons analyser *Balbala* et les *Etats-Unis d'Afrique* en tant que noms des lieux. Nous comptons voir ce que ces deux noms représentent d'un point de vue fictionnel et d'un point de vue référentiel.

A propos de *Balbala* ce nom de lieu représente dans l'œuvre « un bidonville ». C'est « une république de sable coincée entre la Somalie et l'Ethiopie »<sup>113</sup>. Pour l'évoquer le narrateur utilise des métaphores telles que: « territoire en peau de chagrin », « Corne déshéritée », « Corne d'indigence », « Péninsule dont le nom couvre toute la disette de la planète », « Pays désertique au Sud du Sahel ».

Ces métaphores créent une isotopie de la misère ayant pour corollaires la famine, et la sécheresse activant ainsi un univers dysphorique.

---

<sup>112</sup> La toponymie est une branche de l'onomastique (étude des noms).

<sup>113</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.87.

De plus, *Balbala* représente aussi un espace de violence, et d'injustices sociales. Pour preuve analysons ce psychorécit mis en évidence par le narrateur :

« Il ne pensait pas qu'il serait traité de la sorte. Certes il avait été inquiété très tôt, certes on l'avait interdit d'antenne à la radio-télévision, lui, le chéri de l'unique organe de presse national. Mais de là à croupir en prison sans jugement, non il n'y avait jamais songé au plus fort de la répression et de la guerre civile (incivile, dirait Dilleyta, non sans raison)<sup>114</sup> ».

La pensée du personnage est dévoilée par un narrateur témoin. Par ce psychorécit, le narrateur évoque les différents sévices psychologiques et physiques subit par Waïs : « on l'avait interdit d'antenne à la radio-télévision », il a subi la « répression »<sup>115</sup> et finit par « croupir en prison ».

Tous ces éléments viennent renforcer les contextes de violence et d'injustice liés à *Balbala* en tant qu'espace. Nous pouvons alors déduire que ce nom de lieu est associé dans l'œuvre à la misère et à l'oppression.

De plus, *Balbala* qui est l'appellation déformée de « Barbelés »<sup>116</sup>, a également une dimension référentielle, c'est à dire, qu'il « renvoie le texte à la réalité extérieure dont il parle »<sup>117</sup>. Il désigne un bidonville dans lequel vivaient des rejetés de la ville de Djibouti. Après les indépendances, il devient un espace urbain avec des inégalités croissantes entre les dirigeants et le peuple. L'instabilité socio-politique qui

---

<sup>114</sup> *Idem*, p.77.78

<sup>115</sup> *Ibidem*, p.87.

<sup>116</sup> Chitour (M-F), *Ecrire l'Afrique aujourd'hui : ouverture et pluralité (Balbala d'Abdourhaman A. Waberi)*, p. 197. In *Ecrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Dominique Guéniot. Palabre vol.VIII. Numéro spécial, 2007-2008.

<sup>117</sup> Jakobson (R.), cité par Bergez (D.), *L'explication du texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p.21.



a secoué la ville de Balbala après cette période reste assez présente jusqu'à ce jour.<sup>118</sup>

*Balbala* a donc une dimension fictionnelle et référentielle. L'évocation de ce nom de lieu dès le titre a débouché sur l'observation d'un espace décadent et hanté par la misère et la famine.

Aussi, nous retrouvons le même principe à travers le titre « Aux Etats-Unis d'Afrique »<sup>119</sup>. Waberi (A.A.) reste fidèle dans sa manière de composer les titres : il a opté pour des titres explicites, il ne cherche pas à brouiller le lien entre ces derniers et les œuvres.

En tant que titre-espace, *les Etats-Unis d'Afrique* représentent un continent caractérisé par la fédération de plusieurs Etats. Le narrateur le décrit comme un Eldorado qui attire « des centaines de milliers de miséreux Euraméricains en proie à une flopée de calamités et à une famine d'espérance<sup>120</sup> ».

Il est aussi traduit comme un continent politiquement stable avec des ressources considérables : il gère « des flux des capitaux »<sup>121</sup>, il est « riche en pétrole »<sup>122</sup>, il a également « un boom gazier »<sup>123</sup>, et il détient le monopole de la conquête « spatiale et du tourisme ». Cette énumération des richesses vient

---

<sup>118</sup> Les Observateurs, <http://observers.france24.com/fr/20131128-bulduqho-bidonville-opposition-djibouti-usn-ump-guelleh> (consulté le 07-03-2016).

<sup>119</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.10.

<sup>120</sup> *Idem*, p.15.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p.19.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> *Ibidem*.





renforcer l'imaginaire de stabilité évoquée par le narrateur lorsqu'il a décrit précédemment cet espace.

De ce fait, les « Etats-Unis d'Afrique » ont une signification précise du point de vue fictionnelle.

Toutefois, si dans le roman les « Etats-Unis d'Afrique » renvoient à un espace tel que nous venons de le voir, force est de constater que ce titre ne correspond à aucun espace dans la réalité. Il s'agit donc d'un espace purement fictif.

Par ailleurs, il est par idéologie lié aux « Etats-Unis d'Amérique ». Tout comme ce dernier dont la particularité est le système de fédération de plusieurs États, *Les Etats-Unis d'Afrique* comportent le même schéma tant dans leur composition que dans leur fonctionnement.

Ce titre qui ne correspond à aucune réalité spatiale, fait aussi allusion à un concept notamment celui du panafricanisme qui vise la solidarité des peuples africains. Loin de nous le désir d'évoquer ici les différentes manifestations du panafricanisme. Nous voulons néanmoins souligner l'idée d'unification des peuples africains qui émane de ce concept et qui peut faire corps avec le titre de notre roman puisqu'il correspond à une unification de plusieurs pays africains.

De cette analyse toponymique il ressort que *Balbala* et *Aux Etats-Unis d'Afrique* en tant que titres renvoient à des espaces géographiques dans les romans analysés. Mais, dans sa dimension référentielle *Balbala* correspond à un espace bien concret tandis que les *Etats-Unis d'Afrique* renvoient non pas à un espace mais à une idéologie notamment le panafricanisme. Ceci nous emmène à déduire que ces titres traduisent deux types de lieux : un lieu imaginaire c'est-à-dire qui n'a aucun lien avec l'espace concret mais qui trouve une signification dans l'œuvre et un autre lieu qui, non seulement comporte une dimension fictive mais aussi une dimension référentielle.



Ces deux romans révèlent donc un contraste dans le processus de reconfiguration de l'espace chez Wabéri (A.A.). Ce contraste est mis en évidence par le fait que *Balbala* soit un espace concret mais fictionnalisé tandis que, les *Etats-Unis d'Afrique* correspondent à un lieu qui sort de l'imaginaire personnelle de l'auteur et qui est quand même porteur de sens tel que nous venons de le constater. Nous y reviendrons dans les chapitres suivants.

Pour revenir aux choix des titres chez Wabéri (A.A.), nous avons noté précédemment que chez lui, l'appareil titulaire subit diverses manipulations allant de la composition des titres à la création ou à la recréation des espaces.

Analysons maintenant le type de discours que génèrent ces titres-espaces.

- **Titres et discours romanesques**

Lorsque nous observons la toponymie à travers les titres, nous avons relevé que « Balbala » était un espace anémique et que les « Etats-Unis d'Afrique » se caractérisaient par l'union des peuples et la stabilité de l'espace. Le fait que le titre, lié à son texte évoque des espaces de déchéance ou de stabilité socio-politique nous conduit alors vers l'analyse des discours sociaux.

- **Un discours social engagé**

Le discours social engagé est un discours qui vise la dénonciation d'une société dans laquelle l'épanouissement des êtres est proscrit. Nous avons constaté que *Balbala* était synonyme de misère, de violence et de sécheresse. Le narrateur qui est dans une posture intradiégétique en fait d'ailleurs un portrait satirique :

Ce pays est une gueule de loup, une plaie bien ouverte face à toute l'eau de la mer [...] La Corne : une douleur commune dans un espace déshérité, les traditions guerrières toujours en vigueur, des conflits frontaliers, des belligérences civiles, réfugiés par millions [...] La tête de



Waïs va exploser sous la compilation des tragédies, la suite sans fin d'infortunes et d'apocalypses.<sup>124</sup>

Par les expressions telles que « douleur », « espace déshérité », « traditions guerrières », « conflits » « tragédies », « infortunes » « apocalypses »<sup>125</sup>, une isotopie de la violence est ainsi activée dans cet extrait de texte. En assimilant *Balbala* à « une gueule de loup » ou à « une plaie bien ouverte » le narrateur révèle un mal être existentiel.

Par ailleurs, à travers *Aux Etats-Unis d'Afrique* qui fait aussi allusion à un espace, nous relevons un autre type de discours notamment :

- **Un discours social mélioratif**

Le discours social mélioratif est un discours qui évoque une société fondée sur une bonne gouvernance, dans laquelle les êtres se sentent libres et égaux. C'est la description positive d'un environnement.

Lorsque nous observons le titre *Aux Etats-Unis d'Afrique* nous constatons que c'était un milieu sociopolitique fondé sur des valeurs d'unité de solidarité et de justice. C'est cette configuration de l'espace qui implique alors un discours appréciatif. Le narrateur dans une posture omnisciente le traduit non seulement comme un lieu propice à « la réussite et à la prospérité » mais aussi comme un garant de la justice dans le monde :

« Le porte-parole des Etats-Unis d'Afrique, Son Excellence El Hadj Saidou Touré, nous a habitués à un autre son de minaret. Il a déclaré que la priorité numéro un reste le maintien de

---

<sup>124</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, op.cit., p.45.

<sup>125</sup> *Idem*.



la paix dans l'Europe Occidentale, puis il s'est montré relativement optimiste à propos de la signature du cessez-le-feu dans la région du Midwest et au Québec <sup>126</sup> ».

Deux rôles sont assignés à cet environnement notamment « le maintien de la paix » et la « signature des cessez-le-feu » dans le monde. Ces deux éléments viennent mettre en évidence le discours valorisant qu'assume le narrateur lorsqu'il rend compte de cet espace.

De tout ce qui précède, il faut retenir que les titres chez Waberi sont explicites et qu'ils évoquent tous un espace géographique renvoyant ou pas à une réalité externe aux romans. Ces titres dont la composition dévoile des lieux, nous ont permis de procéder à une toponymie. Tout ceci a débouché sur l'observation de « Balbala » et des « Etats-Unis d'Afrique » l'un en tant qu'espace déchu et l'autre en tant qu'espace stable.

Nous nous sommes alors intéressées aux différents discours nés de cette composition. Nous avons relevé un discours social engagé à travers l'analyse de « Balbala » d'une part et un discours social mélioratif lié à l'observation des « Etats-Unis d'Afrique » d'autre part.

Par la dichotomie de ces deux espaces nous avons pu tisser un lien entre la manière dont ces lieux sont représentés et l'Afrique réelle et rêvée.

Le fait que « Balbala » soit caractérisé par la famine, la misère et la violence met en évidence l'Afrique réelle <sup>127</sup>. Quant aux « Etats-Unis d'Afrique », cet environnement tel que nous l'avons vu est fondé sur la solidarité et l'unité

---

<sup>126</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.19.

<sup>127</sup> Lors de la définition des concepts nous avons dit qu'analyser l'Afrique réelle dans notre travail consistait à observer une société anomique qui proscrivait toute lueur de stabilité et d'espérance et que l'Afrique rêvée était dans une certaine mesure l'inverse de cette Afrique réelle.



sociopolitique dans le roman. De cette caractéristique naît un lien entre cet espace et l'Afrique rêvée puisqu'il permet l'épanouissement des êtres.

Ainsi, nous venons de voir les différentes caractéristiques de l'appareil titulaire chez Waberi (A.A.).

Mais comment Ken Bugul manipule-t-elle cet appareil dans ses œuvres ? Autrement dit, *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or* en tant que titres sont-ils aussi porteur de sens ?

## 1.2. Les titres chez Ken Bugul

Lors des analyses précédentes, nous constatons que les titres chez Waberi, par leurs compositions renvoyaient tous à un cadre spatial.

Cependant, chez Ken Bugul le titre évoque une autre thématique et est composé d'une toute autre manière. Observons de ce fait les titres de ces deux œuvres précitées.

- **La configuration des titres**

Lorsque nous observons *La Pièce d'or* en tant que titre nous constatons qu'il est composé de deux éléments « La pièce » et « l'or ». La pièce dans le contexte qui est le nôtre désigne un objet métallique composé de deux parties : pile et face. Ces deux parties semblent déjà signaler une dualité dans l'évolution de l'intrigue.

Mais en tant que parties (pile et face) d'un tout (la pièce d'or), on pourrait aussi penser à une possible coexistence entre deux éléments à la base opposés.

S'agissant de « l'or », c'est un élément qui fait référence à la perfection et à la préciosité. Rassemblés par le déictique « de », « la pièce d'or » renvoie donc à un objet de valeur.



On peut alors penser qu'il sera question soit d'une trouvaille, ou d'une quête dont la finalité est à double sens dans l'œuvre.

Quant au titre *Le Baobab fou*, il est composé d'un nom (baobab) et d'un qualificatif (fou). L'un évoque un arbre et l'autre une défaillance humaine notamment la folie. Ce couple humain/nature déconcerte dès la première lecture du titre. On pourrait alors se demander le type de lien qui peut exister entre ces deux éléments à caractère opposé. On imagine qu'il s'agira sans doute de décrire la nature et ses manquements.

Ainsi, les titres *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or* portent en eux des germes de l'ambiguïté. Le sens ne se dévoile pas de manière directe c'est-à-dire à la première lecture des titres. Cette ambiguïté suscite alors chez le lecteur le désir d'éclaircir ses suppositions et donc à parcourir l'œuvre. Ceci nous emmène alors à analyser le lien entre le titre et le contenu de l'œuvre.

- **Le lien entre titre et contenu de l'œuvre**

Nous avons vu que les titres à l'étude entretiennent une certaine opacité qui n'autorise pas une compréhension facile des œuvres. D'où la nécessité de sonder les textes pour voir si les idées qui sont nées d'une première lecture du titre concordent ou pas.

Lorsque nous avons observé le titre « La Pièce d'or »<sup>128</sup>, nous avons dit qu'il pouvait s'agir d'une trouvaille ou d'une quête avec une finalité à double sens. En parcourant l'œuvre, on se rend compte qu'il ne s'agit pas d'une trouvaille mais plutôt d'une quête matérielle.

« Maintenant, Bâ'Moïse était face à lui-même, devant l'inéluctable :

---

<sup>128</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, 315p.



Partir ! [...] Et l'Horaire emportait Bâ'Moïse vers Yakar pour la survie qu'il y espérait<sup>129</sup>. »

La quête d'un ailleurs meilleur est de ce fait l'un des thèmes principaux de cette œuvre.

De même, le titre *Le Baobab fou* ne tient pas ses promesses, car il ne tisse pas de lien direct avec le roman. Par la composition du titre on a pensé qu'il pouvait s'agir de décrire une nature décadente. Cependant, l'œuvre est une sorte d'autobiographie dans laquelle la vie d'un personnage hante le récit du début à la fin. Il est d'ailleurs composé de deux parties intitulées : « Pré-histoire de Ken »<sup>130</sup> et « Histoire de Ken »<sup>131</sup> qui traduisent la manière dont la narration est susceptible de se déployer.

Par conséquent, ce codage des titres nous oriente vers l'analyse des figures de style tel que la métaphore, la personnification et la métonymie.

- **Les figures de style**

- Des titres métaphorisés

La métaphore est une figure de style qui consiste à désigner de manière analogique un élément par un autre.

Dans le cadre de notre étude, le titre *La Pièce d'or*<sup>132</sup> est une métaphore du bonheur car en parcourant l'œuvre on se rend compte qu'elle permet aux personnages d'atteindre l'objet de leur désir notamment l'équilibre matériel. Grâce à elle « Moïse » délivrera le peuple du joug « des nouveaux occupants ».

---

<sup>129</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.101.

<sup>130</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.10.

<sup>131</sup> *Idem*, p.34.

<sup>132</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, 315p.



Elle permettra de changer la montagne de déchet en une montagne habitable. Nous y reviendrons en détail dans l'analyse « des genres littéraires ».

- La personnification

C'est une figure d'analogie qui consiste à attribuer des traits humains à des entités abstraites, des animaux ou à des paysages. Lorsque nous observons *Le Baobab fou* en tant que titre, il correspond à un assemblage d'un trait humain et d'un élément naturel. Par ce mélange de caractéristiques, « le baobab » est alors personnifié. De même, dans le roman, le narrateur le décrit comme un être émotif : « il pensait »<sup>133</sup>, « il se mettait à rire »<sup>134</sup>, « à pleurer »<sup>135</sup> « il s'endormait pour rêver »<sup>136</sup>.

Ces attributs relevés ici viennent renforcer la figure affectée au baobab depuis le titre notamment la personnification.

Outre la personnification nous notons aussi la métonymie à travers ces deux titres.

- Des titres métonymiques

Selon Gérard Genette, un titre est métonymique lorsqu'il fait référence à un élément secondaire du texte mais qui, grâce au titre, va se doter d'une valeur symbolique<sup>137</sup>. De ce fait, nous pouvons dire que *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or*

---

<sup>133</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.85.

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> *Ibidem.*

<sup>136</sup> *Ibidem.*

<sup>137</sup> Genette (G.) cité par Djaouida Chadli in *Le Texte et le Paratexte dans Les Jardins de Lumière et Les échelles du Levant d'Amin Maalouf*. Synergies Algérie n° 14 - 2011 pp. 35-47.





sont des titres métonymiques puisqu'ils évoquent tous un élément secondaire du texte qui grâce au titre devient porteur de sens. Les narrateurs font allusion à eux au début des romans sans pourtant qu'ils soient des éléments principaux des intrigues.

« La pièce d'or »<sup>138</sup> par exemple n'est pas le but de la quête du personnage principal mais représente « un filet d'espoir »<sup>139</sup>. C'est donc un élément qui permet d'accéder au bonheur dans l'œuvre.

S'agissant du « baobab »<sup>140</sup>, il ouvre le récit avant de céder la place quelques pages plus loin à la vie du personnage :

« Fodé Ndao avait réussi à décrocher le fruit tant convoité [...] « Viens vite, dit-il à sa sœur, regarde-le comme il est long et ce velours qui l'enveloppe donne à penser qu'il est mûr et bon. Il ne faut pas cueillir le fruit du baobab avant qu'il n'ait cette couleur foncée <sup>141</sup> ».

On le retrouve également à la fin de l'intrigue :

« J'avais pris rendez vous avec le baobab, je n'étais pas venue [...] il devint fou et mourut quelques temps après <sup>142</sup> ».

Le texte s'ouvre sur la vie du « Baobab » et se referme sur une image tragique de ce dernier.

Nous déduisons que « La pièce d'or » et « le baobab » servent alors d'embrayage et de débrayage dans les énoncés et viennent malgré tout donner un sens au texte englobant.

---

<sup>138</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.79.

<sup>139</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.11.

<sup>140</sup> *Idem*, p.11.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p.222.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p.219.



Nous constatons que Ken Bugul procède à un brouillage de ces titres. Contrairement à Waberi (A.A.), elle éveille la curiosité du lecteur par ce jeu de séduction<sup>143</sup>. Cette stratégie rend ces titres opaques mais n'altère pas leur côté significatif. Bien qu'ils soient codés ils ont néanmoins une valeur symbolique.

- **La symbolique des titres : La quête du bonheur et la perte des valeurs**

*La Pièce d'or* et *Le Baobab fou* en tant que titres ont une valeur symbolique dans les romans à l'étude.

En effet, la première œuvre mentionnée bien qu'elle ne soit pas l'objet central de la quête du sujet dans le roman tel que nous l'avons noté au début de cette analyse des titres, elle demeure néanmoins un élément important dans son évolution.

Elle y est représentée comme un héritage familial qui se transmet de génération en génération : « La grand-mère avant de mourir, l'avait donné à sa petite fille qui n'était pas encore mariée. Quand elle lui avait remis la pièce d'or, elle lui avait dit de ne jamais la vendre »<sup>144</sup>.

Elle est correspond aussi à un porte bonheur :

« Elle avait ajouté que tant que la pièce d'or serait là, il y aurait de l'espoir [...] Bâ'Moïse savait ce que cette pièce d'or représentait. Cette pièce d'or tant qu'elle serait là, il y aurait de l'espoir. Il y aurait un filet de lumière furtif, au moins, plutôt que le trou noir dans lequel le pays s'enfonçait<sup>145</sup>. »

---

<sup>143</sup> Roy (M.), *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, Paris, Protée, Volume36, numéro3, 2008, pp.47-56. <http://id.erudit.org/iderudit/019633ar> (consulté en ligne le 26/04/2016).

<sup>144</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, pp.88-89.

<sup>145</sup> *Idem*, p.88.



« La pièce d'or » est aussi considérée dans le roman comme ce qui peut « sauver le monde ». Elle a la capacité de changer le destin des personnages, de transformer et donner une seconde vie à tout être qui la possède.

Dans son contexte externe, l'or a pour synonyme « la perfection, la richesse, l'élévation spirituelle, la pureté, l'Homme nouveau ou objet de toute sorte de convoitise<sup>146</sup> ». Que l'on soit dans la fiction ou dans la réalité l'or a toujours une connotation positive.

*Le Baobab fou*<sup>147</sup> représente quant à lui, un actant émotif, rationnel qui accompagne les personnages dans leur évolution au début de l'intrigue mais qui par la suite est comme un actant désorienté, qui rompt avec la raison et meurt :

« Ce baobab que tu vois là, il est mort depuis longtemps [...] Le rendez-vous manqué lui avait causé une profonde tristesse [...] <sup>148</sup>. »

La folie et la mort du « Baobab » symbolisent alors dans une certaine mesure la perte irréversible des repères dans l'œuvre.

Par ailleurs, dans une dimension référentielle « le baobab fou » est à lire dans un double sens. Littéralement le baobab est un arbre reconnu en Afrique pour ses pouvoirs mystérieux et mystique. Il régule la vie de certaines communautés qui lui vouent le plus souvent un culte.

Dans la société africaine, le baobab occupe une place importante. C'est au pied de ce dernier que certains peuples se réunissent pour trancher une histoire, faire des

---

<sup>146</sup> *Dictionnaire des symboles*, <http://www.dictionnairedessymboles.fr/pages/MNOP-1837424.html> (consulté le 12-03-2016).

<sup>147</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.210.

<sup>148</sup> *Idem*, p.210.



initiations ou encore invoquer des génies. Il a aussi un usage alimentaire et médicinal.<sup>149</sup>

Quant au « fou », c'est celui qui est censé avoir perdu la raison. C'est cet être qui n'a plus de notion de la norme. Ses actions ne cadrent plus avec les fondements de la société à laquelle il appartient. L'assemblage de ces deux entités ne renvoie à aucune réalité externe de manière dénotée.

Par contre « le baobab fou » dans un sens connoté peut représenter cette société à la dérive. Ce serait un environnement bien structuré au départ qui au fil du temps a perdu le sens de l'orientation. Cela pourrait faire allusion à la dépravation des mœurs. « Le baobab fou » peut être lu aussi comme une rupture totale avec le monde traditionnel considéré comme fondement de la société africaine. Il est lié à un univers péjoratif.

Ces différentes caractéristiques évoquées dans la symbolique des titres nous permettent alors de tisser deux types de liens :

- Premièrement, un lien entre « la pièce d'or » et l'Afrique rêvée.

Nous avons vu que « la pièce d'or » symbolisait dans le roman, « le bonheur », « la stabilité » et « un filet d'espoir ». Le fait qu'elle ait le pouvoir de rétablir l'équilibre des personnages dans l'œuvre et de repousser le chaos nous autorise à dire qu'elle traduit cette Afrique rêvée, espace dans lequel tout souhait est exaucé.

- Deuxièmement, un lien entre « le baobab fou » et « l'Afrique réelle ».

Lors de l'analyse du titre *Le Baobab fou*, nous avons noté qu'il symbolisait la perte des repères dans l'œuvre. La narratrice en opérant un retour aux sources se

---

<sup>149</sup> Garnaud (S.), *Baobab : l'arbre pharmacien, l'arbre de vie*, <http://www.futura-sciences.com/magazines/nature/infos/dossiers/d/botanique-baobab-arbre-pharmacien-arbre-vie-666/> (Consulté le 21/04/2016.)



rend compte que « ce baobab est mort depuis longtemps »<sup>150</sup>. Ce « rendez-vous manqué » qui engendre la mort du baobab empêche alors à la narratrice de se reconstruire. Cette relation de cause à effet débouche alors sur un sentiment de l'inatteignable et de l'impossible. C'est en cela que nous trouvons un lien entre ce fait et l'Afrique réelle car souvenons nous, « l'Afrique réelle » c'est cette Afrique impossible, c'est un espace hostile à l'épanouissement des personnages dans l'œuvre.

Ce qu'il faut retenir ici c'est que les auteurs étudiés opèrent une véritable manipulation de l'appareil titulaire. Nous avons relevé des divergences dans la composition des titres chez Waberi (A.A.) et Ken Bugul. L'un a composé des titres explicites qui renvoyaient à un cadre spatial bien définis tandis que l'autre a utilisé le brouillage des titres qui néanmoins traduisent la quête matérielle et la perte des valeurs.

Toutefois, si les titres de Waberi permettent d'éclairer le contenu de ses œuvres et que chez Ken Bugul le phénomène est complexifié, force est de constater que les intertitres mettent davantage ces divergences en évidence.

Analysons de ce fait les intertitres et leurs valeurs.

---

### I.1.2. Intertitres et symboles

Les intertitres désignent les titres des parties, des chapitres et des paragraphes d'un énoncé. Se sont des sous-titres qui préparent l'accès direct du lecteur aux évènements narratifs.

---

<sup>150</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.184.



Pour Gérard Genette, l'intertitre est « une occasion ou une respiration du texte narratif, et apparaît dans la plus part des romans où il figure comme une démultiplication du titre »<sup>151</sup>.

Nous retrouvons ces caractéristiques dans les romans que nous étudions. Nous y relevons plusieurs intertitres qui permettent de mettre en évidence de manière directe ou indirecte les textes.

Pour des besoins d'analyse et de pertinence, nous nous focaliserons sur quelques uns.

---

## 2.1. Les intertitres chez Waberi

Lorsque nous observons *Aux Etats-Unis d'Afrique*, on relève quatre intertitres qui font office de parties :

« Voyage à Asmara, capitale fédérale »<sup>152</sup>, « Voyage au cœur de l'atelier »<sup>153</sup>, « Voyage au cœur de Paris, France »<sup>154</sup>, « Retour à Asmara »<sup>155</sup>

Ce qui interpelle dans la composition de ces intertitres c'est que trois d'entre eux comportent le mot « voyage ». Cet indice laisse penser qu'il s'agira d'un déplacement vers un point précis.

---

<sup>151</sup> Genette (G.), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>152</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.10.

<sup>153</sup> *Idem*, p.128.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p.180.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p.229.

De plus, la présence des noms des lieux tels que « Asmara », « Atelier » ou « Paris », apporte une précision sur les espaces géographiques dans lesquels les différents déplacements sont susceptibles de se dérouler.

S'agissant du dernier intertitre « Retour à Asmara »<sup>156</sup>, il semble évoquer un mouvement contraire à ceux des trois autres. « Le retour » peut signifier le fait de revenir sur ses pas ou à l'étape initiale. Mais tout comme les autres intertitres le retour se fait également vers un espace précis notamment « Asmara ».

A la lecture de ces quatre intertitres on peut déjà imaginer qu'il s'agira d'un déplacement d'un lieu à un autre et donc de l'évocation de plusieurs espaces.

En outre dans *Balbala*, les intertitres ont une composition tout aussi particulière :

Première partie : « Waïs, la piste, l'envol ».

Deuxième partie : « Dilleyta, la vie comme un poète ».

Troisième partie : « Docteur Yonis dans tous ses états, tous ses éclats »

Quatrième partie : « Anab, femme-fruit, fleur de bidonville ».

On remarque que ces intertitres sont nominatifs. Ils comportent quatre noms : *Waïs*, *Dilleyta*, *Docteur Yonis*, *Anab*<sup>157</sup>. Le fait de mettre en tête de chaque intertitre un nom de personne oriente déjà le lecteur vers la notion de portrait dans la mesure où il peut imaginer qu'il s'agira certainement de la vie de ces différents personnages. Mais qu'en est-il exactement ?

---

<sup>156</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.* p.289.

<sup>157</sup> *Idem*, p.7.

- **Intertitres et contenus des œuvres**

En observant les intertitres dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, nous avons vu qu'ils évoquaient un déplacement vers un point spécifique et qu'il s'agissait sans doute de la représentation des cadres spatiaux. En sondant le texte, on se rend compte que « Voyage à Asmara, capital fédérale », « Voyage au cœur de l'atelier », « Voyage au cœur de Paris, France », ou « Retour à Asmara » évoquent en effet des espaces précis.

Le premier intertitre « Voyage à Asmara, capital fédérale » fixe déjà la narration dans un espace avec des délimitations précises. Ce titre implique une découverte ou une visite guidée qui donne lieu à un itinéraire dans l'œuvre. Il est question du fonctionnement de la ville d' « Asmara ». Le narrateur dévoile des informations sur cet environnement. On sait par exemple que c'est « la capitale fédérale » et qu'elle accueille de « nombreux réfugiés ».

Le second intertitre : « Voyage au cœur de l'atelier », implique un déplacement progressif d'un point A (*Asmara*) vers un point B (l'Atelier). Déplacement d'un espace ouvert (*Asmara*) vers un espace clôt « l'Atelier ». C'est un espace d'expression artistique telle que le traduit le narrateur :

« Certaines de tes sculptures portent des cicatrices qui attirent l'attention comme chez La petite Sainte du Fouta-Djalon (terre cuite n° 21), à la chevelure si ondulante qu'on dirait un bouquet d'algues. Partout on la reconnaîtra comme une petite Carmen de L'Afrique immuable<sup>158</sup> ».

Nous relevons une reconstruction du monde dans cet univers qu'est « l'atelier » de « Maya ». Les différentes sculptures qui fonctionnent comme des *paraboles* face à la déchéance humaine viennent révéler la dimension artistique du travail entrepris

---

<sup>158</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit., p. 285.





par le personnage dans son atelier. Comme nous l'avons dit plus haut, Maya en tant qu'artiste tente de réorganiser le monde à travers son art.

« Voyage au cœur de l'atelier » est alors un intertitre qui tisse aussi un lien direct avec le contenu de l'œuvre puisqu'il s'agit de découverte d'un lieu onirique qu'est le jardin. Il influence largement l'évolution de l'intrigue dans la mesure où le choix de cet intertitre oriente la narration vers un autre espace dit ouvert, notamment «Paris ».

« Voyage au cœur de Paris » qui comporte également le mot « Voyage » laisse présager, tout comme les deux intertitres auparavant analysés, un lieu différent de « l'Atelier ». Dans cette partie le narrateur omniscient fait découvrir au narrataire la ville de « Paris » à travers le voyage qu'entreprend Maya.

En effet, plongée dans une quête identitaire, Maya va devoir faire un retour aux sources. Ce déplacement constituera un prétexte narratif pour dévoiler la ville de *Paris* comme atteste cette rencontre entre elle et sa ville natale :

« Arrivée à Paris, au petit matin, dans un silence d'aquarium. L'unique aéroport de la ville, de dimensions modestes, a des allures délabrées dans la pâle clarté d'une aube de neige.<sup>159</sup> »

La rencontre de Maya et cette ville met en évidence un espace hétérotopique. Il n'est pas nécessairement un espace relais mais un espace révélateur du premier espace qu'est *Asmara*. Les expressions péjoratives telles que « unique aéroport », « dimensions modestes », « allures délabrées » montrent que les modalités de fonctionnement de « Paris » sont nettement opposées à « Asmara ». Les descriptions faites par le narrateur montre que cet environnement est aussi imparfait, mal agencé aussi désordonné que celui si bien organisé et mieux décrit dans la

---

<sup>159</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit. p.183.

première partie. *Paris* semble être un espace miséreux, une ville aux infrastructures délabrées avec un aéroport dont le hall est « sombre, venteux et poussiéreux ».

En outre, si les trois premiers intertitres axés sur le voyage ont mis en évidence l'itinéraire suivant : A (Asmara) → B (l'Atelier) → C (Paris), l'intertitre « Retour à Asmara » parcontre induit un schéma réflexif. Le mot « Retour » signale, selon les propos du narrateur la fin d'une aventure : « Te voilà de retour par un matin à l'éternelle aurore. Une aurore fille de l'horizon »<sup>160</sup>. C'est ici la fin de la quête entreprise par le personnage. Ce schéma réflexif ramène « Malaïka » vers son point de départ notamment « Asmara ».

Ainsi, nous pouvons dire qu'il existe un lien explicite entre les quatre intertitres d'*Aux Etats-Unis d'Afrique* et le contenu de l'œuvre. Il s'agit en effet de voyage dans des espaces géographiques bien spécifiques.

S'agissant des intertitres de *Balbala*, nous avons dit qu'ils semblaient évoquer des portraits des personnages. Lorsque nous parcourons les textes, cette idée est attestée car il est question de la vie de quatre protagonistes notamment « Waïs, Dilleyta, Anab et Docteur Yonis ».

L'ouvrage va de manière successive mettre en lumière la vie de chaque personnage.

Le premier intertitre « Waïs, la piste, l'envol », semble impliquer à la base un mouvement évolutif entrepris par Waïs. C'est en quelque sorte un résumé de l'intrigue de la première partie car, on y relève des informations sur la vie de Waïs. On sait par exemple que c'est « un marathonien et sportif international » et que plus tard il sera incarcéré pour « insubordination et injure envers le Père de la Nation,

---

<sup>160</sup> *Idem*, p.229.

réactivation d'association dissoute. » <sup>161</sup> Cet intertitre fonctionne non seulement comme un révélateur du récit mais aussi Il vient fixer le décor des parties suivantes.

Ces dernières seront similaires comme nous l'annonçons déjà au début de notre propos. Prenons pour exemple le discours de « Dilleyta » sur leur vie :

« Moi, Dilleyta Maki Dilleyta, j'ai trouvé le lieu et le sésame [...] Ici, nous sommes quelques-uns avec Waïs, Anab Yonis à avoir tenté de travailler pour la paix. Nous sommes ceux qu'une note confidentielle du Bureau du Renseignement a baptisé le groupe de tous les dangers<sup>162</sup> ».

Cet extrait de texte dévoile la vie des personnages et l'image qu'on a d'eux dans leur société. Par un narrateur-personnage, on sait par exemple qu'ils travaillent pour « la paix » et sont taxés de « groupe de tous les dangers ».

Nous pouvons donc déduire que ces intertitres tissent un lien direct avec le contenu des œuvres. Dans *Balbala*, il s'agit de micro-portraits de quatre personnages tandis que dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* les intertitres font référence à des espaces.

Toutefois si chez Waberi l'intertitre permet de dévoiler le contenu de l'œuvre force est de constater une autre stratégie chez Ken Bugul.

---

## 2.2. Des intertitres opaques chez Ken Bugul

La connexion entre les intertitres et les textes est assez variable chez Ken Bugul. Lorsque nous observons *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or* on note une singularité entre les intertitres.

---

<sup>161</sup>Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.75.

<sup>162</sup>*Idem*, p.87.

Dans la première œuvre citée, les intertitres *La Pré-Histoire de Ken*<sup>163</sup> et *Histoire de Ken*<sup>164</sup> évoquent à la fois le temps de l'action et la vie du personnage. Pour preuve observons ce monologue de la narratrice :

« Ken Bugul se souvient. [...] L'appareil quitta le sol dans une rage enivrante et presque douloureuse. J'en avais le souffle coupé et instinctivement je me retenais aux accoudoirs du fauteuil. J'avais l'impression d'être arrachée à moi-même. [...] Je partais poursuivre des études en Belgique. J'avais bénéficié d'une bourse de l'Office de la coopération au développement, comme la plupart des jeunes gens qui se trouvaient dans l'avion<sup>165</sup> ».

En mettant en relation l'intertitre *Histoire de Ken* et cet extrait de texte, un lien direct est décelé. Il s'agit bien de la vie du personnage avant et après son départ pour « la Belgique ». De plus, le fait que la narration soit assumée par un « je » donne au roman une dimension autobiographique.

Par ailleurs, dans *La Pièce d'or*, les intertitres contrairement à ceux du roman précédent, sont complexifiés. En effet, nous avons noté plusieurs phénomènes non seulement dans la construction des intertitres mais aussi dans le rôle que ces derniers jouent dans la compréhension du roman.

Comme le constatait déjà Tohouegnon Ahihou<sup>166</sup>, certains intertitres ont une composition particulière. Nous comptons *Famille Anikulapo Ransome*<sup>167</sup>, « *Jimmy Canada* <sup>168</sup> *Cheik Anta Diop*<sup>169</sup>, *Nelson Mandela*<sup>170</sup>.

---

<sup>163</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.10

<sup>164</sup> *Idem*, p.34.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p.42.

<sup>166</sup> Tohouegnon (Ch. A.), *Les techniques de mise en fiction dans La Pièce d'or de Ken Bugul*,

Thèse de Doctorat, Université de Florida, 2008.

<sup>167</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.7.



Nous remarquons que tous ces intertitres comportent des noms des figures de l'Histoire. Cependant, la particularité de ces derniers c'est que contrairement aux intertitres de *Balbala*<sup>171</sup>, ils ne correspondent à aucun personnage du roman. Autrement dit, il ne s'agit pas de portrait physiologique de ces icônes, bien au contraire l'auteure a voulu mettre l'accent sur leurs actions.

De ce fait on relèvera dans la vie de *Moïse* et de celle de sa famille des comportements assez similaires à ceux des icônes comprises dans les intertitres. C'est le cas par exemple de l'intertitre *Famille Anikulapo Kuti Ransome* dont le parcours dans la réalité peut être semblable à celui de la famille de « Ba'Moïse. Moïse, tout comme Fêla Anikulapo Kuti<sup>172</sup> déçoit ses parents lorsque ces derniers l'envoient poursuivre ses études universitaires à *Yakar*<sup>173</sup>.

Ba'Moïse était effondré du retour de son fils aîné à Birlane. Moïse avait essayé de lui expliquer tout ce qui se passait à Yakar et la nécessité de faire quelque chose. Ba'Moïse ne voulait pas entendre ce qu'il disait. Il avait craché par terre en signe de déni total [...]

---

<sup>168</sup> *Idem*, p.33.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p.91

<sup>170</sup> *Ibidem*, p.157.

<sup>171</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.83.

<sup>172</sup> Fêla (1938-1997), issue d'une famille bourgeoise yoruba, était envoyé en Angleterre y poursuivre ses études, et devenir médecin comme ses frères aînés, il n'en revient que diplômé en musique, ce qui ne plut pas particulièrement à son père étant pasteur à cette période. Il est connu en tant qu'inventeur de l'afrobeat, chanteur et saxophoniste de son temps.

<sup>173</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.127.



Ba'Moïse, qui était fier de ce fils qui allait devenir professeur et aider sa famille, fut profondément déçu après sa radiation. <sup>174</sup>

Le fait que le personnage soit « effondré », « profondément déçu » témoigne du degré de frustration ressenti.

De ce qui précède, il faut retenir que les intertitres dans *La Pièce d'or* ne tissent pas un lien direct avec l'énoncé. Il est plus ou moins difficile pour le lecteur de deviner le contenu des énoncés par la simple lecture de l'intertitre. Cela implique une énigme qui donne lieu à un travail de décryptage.

Mais, ces intertitres sont néanmoins des éléments assez symboliques et significatifs.

---

### 2-3 la symbolique des intertitres

Les intertitres ont une valeur assez significative aussi bien chez Waberi (A.A.) que chez Ken Bugul. Lorsque nous avons analysé les intertitres chez Waberi (A.A.), nous constatons qu'ils faisaient référence non seulement au « voyage », à des espaces (*Aux États-Unis d'Afrique*) mais aussi à des portraits des personnages (*Balbala*). Chez Ken Bugul, nous avons vu que dans « Le Baobab fou » et « La Pièce d'or », les intertitres faisaient allusion à la vie des personnages.

Intéressons nous maintenant à ce que ces différentes composantes peuvent représenter dans romans étudiés.

---

<sup>174</sup> *Idem*, p.69-70.

- **La symbolique des intertitres chez Waberi (A.A.)**

Dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* nous constatons que les intertitres évoquaient « le voyage », « le retour » et différents lieux tels que : « Asmara, Paris, l'Atelier ». Nous voulons alors nous pencher sur ce qu'ils symbolisent aussi bien dans les œuvres que du point de vue externe.

En analysant « le voyage », dans la composition des titres, nous avons vu qu'il impliquait le déplacement, d'un point à un autre. Dans l'œuvre il représente un moyen par lequel personnage fait des découvertes :

« Enfant, tu aimais te promener sur la crête des collines du Rift sur les deux lèvres de la mer Rouge ou dans l'estuaire du Nil Blanc [...] A huit ans, tu es allée jusqu'au Sud profond à bord du légendaire Tanzam qui relie la Tanzanie à la Zambie <sup>175</sup> ».

Par le billet du voyage le personnage découvre « la crête des collines du Rift », « la mer Rouge », « le Nil Blanc », « la Tanzanie ». Par ce canal le personnage s'ouvre en quelque sorte au monde et expérimente des sensations nouvelles. « Maya » découvre par exemple la saveur du « jus de mangue et tamarin mélangés et explore « des falaises, des dunes, des fleuves ».

Le voyage est aussi un moyen par lequel le personnage acquière la connaissance de soi comme le traduit le narrateur omniscient dans cet extrait :

« Te taire, ce serait te dédire, te défigurer et te renier. Et cela, non plus, tu n'en as pas la force. Voilà pourquoi tu es venue. Voilà pourquoi tu veux retrouver ta mère première. <sup>176</sup> »

Dans sa quête identitaire Malaïka entreprend un retour aux sources par un voyage physique. Ceci lui permet alors de « retrouver sa mère première », de se

---

<sup>175</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit., p.27.

<sup>176</sup> *Idem*, p.209.

ressourcer. Le voyage est à considérer dans ce contexte comme une quête de la vérité et une libération de l'âme.

Ainsi, d'un point de vue fictionnel, le voyage a un double sens. Il représente au départ la découverte de « la ville d'Asmara » et de « l'Atelier ». Par la suite il prend une valeur initiatique.

Le voyage tel que nous venons de le voir est assez significatif dans le roman. Il en va de même dans sa dimension externe au texte :

« Le voyage a pour origine les rites initiatiques antiques [...] liés au culte des héros solaires [...] Le voyage illustre le chemin par lequel on doit passer pour acquérir la connaissance ou une dimension spirituelle supérieure. Il correspond aussi aux pérégrinations d'une âme après la mort, ou celles du héros aux Enfers. Le voyage du pèlerin est toujours suivi du retour de celui-ci à son point de départ. Le voyage de l'âme exprime la recherche de la félicité, de la vérité et de l'immortalité. Le déplacement physique représente la conquête d'un nouveau territoire.<sup>177</sup> »

Le voyage dans la réalité implique nécessairement la quête d'un équilibre physique, émotionnel ou spirituel.

Dans les traditions africaines on relève trois types de voyage : Un voyage physique qui implique la découverte des espaces, un voyage astral ou initiatique qui permet l'élévation de l'âme et un voyage définitif qui est lié à la mort<sup>178</sup>. Le voyage reste dans tous les cas lié à l'évolution de l'être.

Outre « le voyage », Il y a aussi d'autres éléments à caractère symbolique dans les intertitres. Il y a « la ville d'Asmara », « l'Atelier », et la ville de « Paris ».

---

<sup>177</sup> *Dictionnaire des symboles*, <http://www.dictionnairedessymboles.fr/article-le-symbolisme-du-voyage-118047261.html> (consulté le 14/03/2016).

<sup>178</sup> Kouakou (K.), *Au-delà de la mort*, Paris, L'esprit du temps, p.180, 2005.



« Asmara » est décrite par le narrateur comme « la capitale fédérale des Etats-Unis d’Afrique »<sup>179</sup>. Elle attire « toutes sortes de gens accablés par la pauvreté »<sup>180</sup> et accueille de nombreux « réfugiés caucasiens ». C’est dans cette ville que « Maya est accueillie comme un sou neuf, comme le poussin au premier jour de son éclosion »<sup>181</sup>. « Asmara » est représentée dans un premier temps comme un lieu de stabilité et de paix. Mais au milieu de l’intrigue, on la traduit comme une ville comportant des inégalités sociales. C’est dans cette même ville que les réfugiés caucasiens vivent dans des foyers « traine-misère ». C’est également dans cette ville que « Yacouba a été retrouvé mort dans une impasse jouxtant la rue Toussaint l’ouverture. »<sup>182</sup>. En fuyant la guerre dans son pays ce réfugié perd la vie dans un environnement sensé le protéger.

Nous pouvons alors dire qu’Asmara est représentée de manière ambivalente dans ce roman et symbolise à la fois la stabilité et la déchéance.

Mais, « Asmara » renvoie également à une réalité externe. Du point de vue étymologique, Asmara signifie « les quatre sont unis »<sup>183</sup> faisant allusion au regroupement de quatre villages. Elle est la capitale et la plus grande ville de l’Erythrée et est située sur le plateau d’Hamassaen<sup>184</sup>. Asmara correspond donc à un espace concret.

---

<sup>179</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d’Afrique*, *op.cit.*, p.35.

<sup>180</sup> *Idem*, p.37.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p.210.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p.103.

<sup>183</sup> Rufin (J.C.), *Asmara et les causes perdues*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Asmara> (consulté le 15/03/2016).

<sup>184</sup> *Idem*.

S'agissant de « Paris », il faut dire que dans l'œuvre c'est un espace à double sens comme « Asmara ». Il est décrit comme un lieu de violence et de divisions dans lequel « les caucasiens sont dressés et éduqués pour s'entre-détester, s'entre-nuire, s'entre-dévorer »<sup>185</sup>.

C'est un univers où les « maisons sont écrasées par les tanks »<sup>186</sup>. La déchéance hante chaque coin de cet environnement au point où « Maya » est obligée de « se purifier »<sup>187</sup> à chaque fois qu'elle le fréquente.

Le narrateur décrit « Paris » comme « un monde perdu » avec « une architecture de la résignation ».

De plus, « Paris » tout comme « Asmara » renvoie aussi à un espace concret. Il correspond à la capitale de la France. Il est donc un espace géographique bien définis.

Quant à l'Atelier, il symbolise d'abord un lieu de création artistique dans l'œuvre. C'est dans cet espace que Maya va créer la « toile au titre évocateur *chaos intérieur* »<sup>188</sup> ou des sculptures telles que : « *La petite Sainte du Fouta-Djalon* (terre cuite n°21) symbole de « l'Afrique immuable » et (Nedjma et Amandla, terre cuite n°4) image de la « Liberté »<sup>189</sup>.

Ensuite « l'Atelier » est un espace de reconfiguration du monde :

---

<sup>185</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit., p.215.

<sup>186</sup> *Idem*, p.199.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p.223.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p.132.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p.136-137.

« La nature est un chaos à mettre en ordre, cette tâche revenant aux artistes. [...] Tu t'attelles à la tâche, tu te tues à l'ouvrage »<sup>190</sup>.

Cette maxime qui fait échos à une certaine pensée baudelairienne vient révéler le travail entrepris par le personnage dans cet environnement.

Enfin, l'atelier de Maya est un « lieu de « rêverie »<sup>191</sup>. Le narrateur le décrit comme « un nouveau monde »<sup>192</sup>, « un lieu d'imagination »<sup>193</sup>. C'est un espace où « des étoiles, des soleils se fondent et se confondent allègrement ». L'Atelier tel qu'il est représenté ici a une valeur positive.

Ainsi, « Asmara », « Paris » et « l'Atelier » sont des milieux ambivalents dans la mesure où ils ont une double connotation alliant le positif et le négatif. Nous y reviendrons de manière plus détaillée dans les chapitres suivants.

A propos de *Balbala*, nous avons vu que les intertitres dans ce roman étaient en rapport avec des portraits de quatre personnages.

Il ya « Waïs le marathonien, Anab, Dilleyta le poète, et le Docteur Yonis ». Ces derniers représentent dans l'œuvre « le groupe de tous les dangers », « le quator subversif ». Ils incarnent l'unité et l'engagement. Pour preuve observons cet extrait de texte :

---

<sup>190</sup> *Idem*, p.134.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p.49.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.87.

« Si Yonis entretient des relations avec Anab, Wais commerce avec Dilleyta qui, à son tour tisse une toile avec le concours des trois autres. Ensemble, ils accordent leurs violons — et font jouer les grandes orgues de l'amitié <sup>194</sup> ».

Par ce propos, le narrateur traduit le fonctionnement du groupe. Le fait « qu'ils accordent leurs violons » et qu'ils utilisent « les grandes orgues », débouche sur la naissance d'une mélodie appelée «Unité ». L'expression « Ensemble » témoigne du degré de solidarité de ces quatre personnages. Chacun à sa manière tente de « chercher la couleur du bonheur ».

Les intertitres liés à leurs textes renvoient alors à des éléments assez symboliques chez Waberi. Ils sont traduits de manière ambivalente à travers des couples positif/négatif, heur/malheur, stabilité/instabilité. Mais à quoi renvoient-ils dans les œuvres de Ken Bugul ?

- **La symbolique des intertitres chez Ken Bugul**

Nous avons vu que Ken Bugul complexifie ses intertitres. En observant l'intertitre « Famille Anikulapo Ransome » <sup>195</sup>, nous avons noté quelques particularités. L'intertitre tel qu'il est énoncé n'a aucun lien direct avec le contenu de l'œuvre mais porte néanmoins du sens. Il met en exergue des problèmes familiaux. Il s'agit de Moïse qui a brisé les attentes de ses parents : « Bâ'Moïse était effondré du retour de son fils aîné à Birlane. »<sup>196</sup> Par cet échec Sa famille n'avait comme alternative que

---

<sup>194</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.179.

<sup>195</sup> *Idem*, p7

<sup>196</sup> *Ibidem*, p.52.



l'exode rural : Bâ'Moïse était sorti dans l'obscurité [...] Il devait aller se battre pour la survie de sa famille même si c'était au prix de sa propre vie<sup>197</sup> ».

Autrement dit, cet intertitre symbolise la déchirure familiale et le malaise de toute une société car, durant cette quête « Bâ'Moïse » perdra sa femme et vivra au pied d'une « montagne de déchet<sup>198</sup> ».

De même, lorsque nous parcourons *Le Baobab fou*<sup>199</sup>, nous relevons aussi une dimension symbolique des intertitres. Nous avons dit qu'il y en avaient deux : « Pré-Histoire » de Ken » et « Histoire de Ken ».

Ces intertitres évoquent la vie de Ken. Ils sont axés sur son parcours. La première partie décrit la vie du personnage au cœur du village « Ndoucournane ». Tandis que la deuxième partie nous entraîne vers les péripéties de la narratrice en « Belgique ».

De ce fait nous pouvons dire que ces intertitres symbolisent la dualité de l'existence. Ceci est mis en évidence par le fait que le personnage se retrouve entre deux temps (Pré-Histoire et Histoire), entre deux univers (Ndoucournane/ Belgique) traduit son instabilité physique et psychologique.

Au regard de tout ce que nous venons d'analyser aussi bien chez Waberi (A.A.) que chez Ken Bugul, on peut dire que les intertitres sont assez symboliques. Dans les cas de *Balbala et Aux Etats-Unis d'Afrique*, les intertitres sont associés à des espaces et à des micros-portraits. L'analyse montrent qu'ils une dualité qui a pour couple décadence/stabilité, richesse/pauvreté, paix/guerre. Cette dualité de la représentation est constatée aussi chez Ken Bugul. Les intertitres dans ses œuvres

---

<sup>197</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.97.

<sup>198</sup> *Idem*, p.175.

<sup>199</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, 315p.



font allusion à des personnages instables, toujours entre deux univers entre deux temps (passé et présent).

Ces éléments nous autorisent alors à admettre qu'il y a un lien entre cette dualité et l'Afrique ambivalente. Cette Afrique qui se dévoile à travers l'interconnexion entre l'Afrique réelle et l'Afrique rêvée. Nous y reviendrons de manière plus détaillée dans les chapitres suivants.

Au vue de ce qui précède, il faut retenir que les titres et intertitres jouent un rôle déterminant dans la compréhension d'un texte. Qu'ils soient explicites ou implicites ils portent en eux des éléments assez symboliques. Lorsque nous avons observé les intertitres chez Waberi (A.A.) nous avons vu que *Balbala* et *Aux Etats-Unis d'Afrique* sont des noms des lieux et qu'ils symbolisent respectivement la déchéance et la stabilité. Restant fidèle à sa démarche, nous retrouvions le même principe lorsqu'il s'est agit d'observer les intertitres.

Mais, nous relevions une stratégie différente chez Ken Bugul. Nous avons par exemple noté qu'elle était plutôt dans le brouillage des titres et que pour comprendre le titre il fallait opérer un véritable travail de décryptage qui nécessitait le sondage de ses textes.

Mais, au-delà du fait que *La Pièce d'or* et *Le Baobab fou* soient des titres opaques, nous avons vu qu'ils étaient tout aussi significatifs que les titres de Waberi (A.A.). « La Pièce d'or » par exemple correspond dans le roman à un moyen par lequel les personnages pouvaient acquérir l'objet de leur désir alors que, le « Baobab fou » traduisait la perte des repères et donc l'impossible ou l'inatteignable. L'opacité entre contenant et contenu a également ressurgit lors de l'analyse des intertitres.

Nous notions également que tout comme les titres, les intertitres tissaient un lien apparent avec les énoncés mais étaient néanmoins symboliques. Par la symbolique des titres et des intertitres, nous avons pu déceler des liens entre ces derniers et l'Afrique réelle, rêvée et ambivalente.



Nous pouvons alors dire que l'analyse du périphrase nous a permis de voir comment Waberi et Ken Bugul tentent de reconfigurer l'Afrique dans leurs œuvres. Mais à ce jeu esthétique s'ajoute aussi celui de la chronologie du récit qui va faire l'objet d'analyse suivante.

## I.2. Le brouillage des genres dans les textes de Waberi et de Ken Bugul

Le genre permet de regrouper au sein d'un ensemble des éléments ayant des caractéristiques communes.

D'un point de vue littéraire, le genre permet la taxinomie des textes ayant un même registre, une thématique similaire, et un même système d'énonciation.

Mais ce processus de regroupement des textes selon ces critères a toujours été un motif de divergence entre auteurs. Les auteurs contemporains par exemple se prêtent au brouillage de genre dans leurs romans. On note *le réalisme merveilleux*<sup>200</sup> chez Sony Labou Tansy<sup>201</sup> et Werewere Liking<sup>202</sup>, les traces orales

---

<sup>200</sup> Le réalisme merveilleux est un concept littéraire qui tire ses origines des travaux de Garcia Marquez. Il traduit la coexistence du réel et du merveilleux dans la représentation d'un fait. Il sera repris en France sous le concept de réalisme magique (Scheel Ch).

<sup>201</sup> Tansy (L.S.), *La vie et demie*, Paris, Présence Africaines, 1979.

<sup>202</sup> Liking (W.), *Elle sera de Jaspe et de Corail*, Paris, L'Harmattan, 1983,



dans les textes de Boubacar Boris Diop<sup>203</sup>, l'évocation des mythes chez Tierno Monénémbo<sup>204</sup> et le genre épistolaire chez Mariama Bâ<sup>205</sup> ou polardesque.

C'est à ce jeu narratif que se livrent également Waberi et Ken Bugul dans leurs romans pour traduire cette Afrique alternative.

---

### I.2.1 Mythes et mise évidence des mondes

Le mythe est de manière générale un récit qui traduit des faits imaginaires ne relevant pas de l'Histoire. Il a souvent pour but de combler les lacunes de l'homme dans sa justification de certains phénomènes qui l'entourent.

En outre, si le mythe peut s'exprimer au niveau du langage, Gusdorf le définit parcontre comme « la forme spontanée de l'être dans le monde. Non pas théorie ou doctrine, mais saisie des choses, des êtres et de soi, conduites et attitudes, insertion de l'homme dans la réalité »<sup>206</sup>. A cet effet, le mythe cesse d'être alors une pure imagination pour s'inscrire dans le fonctionnement de la réalité. Il complète cette caractéristique du mythe en affirmant que :

« Le mythe ne se situe pas en dehors du réel, puisqu'il se présente comme forme d'établissement dans le réel. Il formule un ensemble de règles précises pour la pensée et pour

---

<sup>203</sup> Diop (B.B.), *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1991, 237p.

<sup>204</sup> Monénémbo (T.), *Les crapauds-brousse*, Paris Seuil, 1979.

<sup>205</sup> Bâ (M.), *Une si longue lettre*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1979.

<sup>206</sup> Gusdorf (G.), *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953, p.21.





l'action. [...] le mythe constitue un formulaire ou une stylistique du comportement humain dans son insertion parmi les choses<sup>207</sup> ».

Cette perception du mythe lui confère alors une dimension justificative et régulatrice du monde.

Chez les romanciers contemporains notamment ceux qui font l'objet de notre étude, le mythe constitue toujours une source d'inspiration.

Afin de repenser l'Afrique Waberi (A. A.) et Ken Bugul n'hésitent pas à réactiver certains mythes africains dans leurs romans.

Dans notre corpus par exemple, ils évoquent des mythes liés à la femme, aux origines et à la société. Il s'agira donc de voir dans ce sous-point comment le mythe se décline et comment il permet de rendre compte de l'Afrique dans les œuvres étudiées.

---

### 1.1. Pour une écriture du mythe dans les romans de Ken Bugul

Pour exprimer l'Afrique, Ken Bugul va s'inspirer de plusieurs éléments ayant des caractéristiques proches des mythologies africaines. Il s'agit du « Condorong », de « la pièce d'or » et de « l'oiseau mystérieux » dans *La Pièce d'or*.

« Le Condorong » est décrit comme « une créature extraordinaire, de petite taille, sans âge, immortel »<sup>208</sup>.

Le narrateur le représente aussi comme un détenteur « des secrets de la connaissance et de l'immortalité »<sup>209</sup>. C'est une créature bienfaitrice qui résout les problèmes de toutes les personnes qu'elle rencontre.

---

<sup>207</sup> Gusdorf (G.), *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953, p.21.

<sup>208</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, 315p.



« Au sommet de la Montagne apparut alors le Condorong la face tournée vers Jérusalem. [...]

Le condorong leva ses petits membres vers le ciel et s'écria :

« Jérusalem ! Shalom !

Shalom ! Jérusalem !<sup>210</sup> ».

Le *Condorong* est de ce fait un moyen par lequel les personnages accèdent au bonheur dans le roman.

S'agissant de « la pièce d'or », elle représente un porte bonheur comme nous l'avons vu précédemment :

« La petite créature avait posé sur le djandje une pièce d'or en lui demandant de la prendre et de ne jamais la vendre. La petite créature lui avait dit que tant que cette pièce d'or serait là, il y aurait toujours un petit filet de lumière<sup>211</sup>. »

Elle est aussi régulatrice de la société :

« Ramasser de l'or était une chose néfaste. Si c'était le cas, il fallait mettre une pièce de monnaie d'une autre couleur dans un bout de tissu et la donner en aumône le lendemain, pour exorciser le mauvais sort attaché au ramassage de l'or. Gare aux voleurs d'or !<sup>212</sup> »

Elle est également transmise de génération en génération. La créature l'a remis à la grand-mère. Elle, à son tour « avant de mourir l'avait donné à sa petite fille »<sup>213</sup>.

---

<sup>209</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.311.

<sup>210</sup> *Idem*.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p.308.

<sup>212</sup> *Ibidem*, pp.87-88.

<sup>213</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.87.

Quant à l'oiseau mystérieux il est présenté aussi comme un régulateur de la société :

La grand-mère sentait qu'elle devait prendre la pièce d'or. C'était comme un signe. C'était comme un ordre. Devant son hésitation sur le djandje, un goutout, un oiseau des plus mystérieux, avait émis son cri à plusieurs reprises. Elle avait pris la pièce d'or d'une main ferme par une force impérieuse <sup>214</sup> ».

L'oiseau mystérieux oriente de ce fait le personnage dans ses choix. Son apparition préfigure également un évènement :

« Ba'Moïse, quand il avait vu l'oiseau mystérieux pour la première fois sur l'arbre touffu, s'était dit que quelque chose allait se passer<sup>215</sup> ».

Ces attributs que le narrateur donne à ces trois éléments font qu'ils peuvent être inscrits dans le domaine du sacré. Cela s'illustre par l'or dont la trouvaille est un mauvais présage. C'est en quelque sorte un avertissement contre les travers de la société. Il vient organiser la société par cet interdit dans la mesure elle croit en cette malédiction. Il y a également « l'oiseau mystérieux le goutout » qui est un élément de la nature dont le cri préfigure un évènement tragique. La sacralité se traduit aussi par les traits attribués au Condorong. Il a le « secret de l'immortalité » et « les initiés disent que c'est une créature inoffensive ».

Hormis la sacralité, ces trois éléments impliquent aussi le merveilleux. Il se traduit dans une œuvre par l'interaction entre les êtres et des éléments qui ont des influences surnaturelles. Il plonge le narrataire dans un monde féérique.

---

<sup>214</sup> *Idem.*

<sup>215</sup> *Ibidem*, p.89.



Dans *La Pièce d'or*, le merveilleux est mis en évidence par le fait que le « Condorong, la pièce d'or et le goutou » change la destinée des personnages de manière insolite tels. Pour preuve observons cet extrait :

« Moïse jeta la pièce d'or au bas de la Montagne sacrée et s'approcha des nouveaux occupants. [...] Le bruit lourd et sourd s'atténua et la Montagne Sacrée brilla de mille feux et embaumant l'air de senteurs enivrantes [...] Des sources d'eau jaillirent de la Montagne Sacrée et, en s'écoulant, se remplirent de poissons de toutes les couleurs. Les chèvres couraient au loin en criant joie, annonçant la bonne nouvelle.<sup>216</sup> ».

L'intrigue qui semble partiellement aboutie voit réapparaître le « Condorong » l'oiseau mystérieux et la pièce d'or ». Ces éléments fonctionnent ici comme des actants-adjuvants dans la mesure où ils aident le peuple à accéder à la stabilité.

L'écriture procède par substitution des faits. On note un autre décor au pied de la « Montagne Sacrée ». Le laid se transforme en beau. Tout est embelli et harmonieux. « La Montagne Sacrée » qui a été tout au long du récit un « amas de déchets », un lieu où la vie était menacée en permanence, devient grâce à l'oiseau mystérieux et à la pièce d'or, un autre univers. Le choix des verbes tels que « poussèrent », « germèrent », « jaillirent », « se remplirent », « brillaient » signalent ici un lieu qui donne vie, un lieu onirique, un espace habitable. Le mythe implique de ce fait le merveilleux. Il correspond à un processus de régénération car, il ya recréation d'un univers dans lequel l'Homme renaît de ses cendres.

Ces trois éléments qui répondent les uns aux autres forment un tout ayant une cohérence discursive. Le mythe autorise ici le passage d'un univers tragique à un univers féérique. Le fait de regrouper le « *Condorong, la pièce d'or et l'oiseau*

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, pp.312-313.



*mystérieux* »<sup>217</sup> au sein d'un même énoncé témoigne de la stratégie de l'auteure qui consiste à nourrir son œuvre de l'imaginaire collectif.

Ainsi nous pouvons déduire que l'évocation du mythe de la régénération imbibé de merveilleux et qui a été relayé par ces trois éléments rappelle ici l'Afrique rêvée.

---

## 1.2. Le mythe de la femme et des origines chez Waberi

Chez Waberi, plusieurs mythes échelonnent les récits. Nous comptons par exemple le mythe de la femme.

C'est une figure qui a largement été évoquée par des poètes tels que Senghor<sup>218</sup>. Dans ses poèmes<sup>219</sup>, il chante sa beauté et la traduit comme un symbole de protection de la famille, une métaphore de la terre africaine faisant d'elle une figure mythique.

Ces différentes caractéristiques attribuées à la femme sont également présentes dans les romans de Waberi.

La particularité de ces romans étudiés est le fait que les personnages principaux soient des femmes. Elles influencent l'évolution de l'intrigue et impactent la destinée d'autres personnages.

Dans *Balbala*<sup>220</sup> par exemple, on y note une description particulière d'Anab en tant que personnage féminin. Le narrateur la traduit comme une déesse :

---

<sup>217</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, pp.312-313.

<sup>218</sup> Senghor (L.S.), *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1945.

<sup>219</sup> Senghor (L.S.), *Femme noire*, extrait de *Chants d'ombre*, *op.cit.* p37.

<sup>220</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, 187p.

« Anab, ma sœur, mon unique amour, mon lopin de paix et ma douce citadelle. Anab, ma sœur, mon désir. [...] Anab, ma sœur, mon unique amour, mon étoile ignée. Anab, mon cœur, mon palmier, ma Néfertiti <sup>221</sup> ».

L'usage de la métaphore filée qui compare *Anab* à un « désir »<sup>222</sup> ou à « Nefertiti »<sup>223</sup> qui signifie « la belle est venue », met en évidence sa beauté qui est de l'ordre du divin.

*Anab* est également représentée comme une assurance pour toute personne qui la côtoie :

« Avec Anab, je ferais front à tous les vents, je serais une forteresse inexpugnable, ramassée sur des ses larges remparts. Une mansarde inviolable, dédiée aux dieux de la passion. Je la revois endormie à mes côtés, Anab, la toile de mes matinées joyeuses et de mes nuits rieuses<sup>224</sup> ».

En influençant la société par ses qualités cognitives *Anab* peut être considérée comme une figure mythique.

La figure de la femme peut alors être considérée comme un moyen par lequel l'Afrique rêvée prend forme dans le roman.

Outre le mythe de La femme, on relève aussi celui du cosmos. Waberi va revisiter également l'origine du monde à travers « le Gondwana »<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.19.

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> *Ibidem.*

<sup>224</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.133.

<sup>225</sup> Le Gondwana est un supercontinent qui a été disloqué il ya environs 150 Ma, donnant naissance à des blocs continentaux parmi lesquels l'Afrique. Il fut nommé ainsi par un scientifique du nom d'Eduard Serres. Le nom Gondwana dérive d'un nom d'une région indienne appelé Gondwâna.



« Le savais-tu, Maya, à l'origine, il n'y avait qu'un seul continent entouré de mers, la Pangée qui se fragmentera à la fin du jurassique ? L'Afrique se trouvait au sud d'un bloc unique appelé le Gondwana. Plus tard, le Gondwana se disloquera en moult continent dérivant, mais seule l'Afrique restera fixe, au centre du monde. Tu retiendras l'essentiel : l'Afrique était déjà au centre du monde et elle le reste encore. Depuis rien n'a changé ou si peu. Sous la croûte apparente de la terre, il y a toujours un monde souterrain, grouillant de vie <sup>226</sup> ».

Cet extrait de texte qui révèle ici l'histoire de la formation du globe terrestre a une valeur explicative et idéologique. La réactualisation de ce processus d'organisation des espaces débouche sur la création d'un autre monde.

Le mythe cosmogonique autorise alors l'inscription d'une nouvelle cartographie qui fait de l'Afrique « le centre du monde ». Ce processus de création d'un nouveau monde débouche à cet effet sur la mise en évidence de l'Afrique rêvée dans le roman.

Au terme de cette analyse sur les manifestations du mythe dans notre corpus, il ressort que le mythe chez Waberi est mis en exergue par la figure de la femme et l'évocation du cosmos. Chez Ken Bugul parcontre le mythe est lié à trois éléments notamment « le Condorong, la pièce d'or et le goutou ». Aussi, les configurations du mythe qui ont été décelées au cours de cette étude nous ont permis de tisser un lien entre ce dernier et la représentation de l'Afrique rêvée dans notre corpus.

Portons notre regard à présent sur un autre genre littéraire notamment l'utopie.

---

<sup>226</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.67.

## I.2.2 Subversion à travers l'utopie

L'utopie de manière générale caractérise ce qui relève de l'imaginaire, du rêve. Elle vient du grec *ou-topos* le *non-lieu*, le lieu qui n'existe pas, le *nul part*. Elle est traduite aussi comme *eu-topos*, le bon lieu, le lieu du *bonheur* et du *bien*<sup>227</sup>.

Chez Thomas More (1478-1535)<sup>228</sup>, l'utopie est :

« Un acte de foi humaniste c'est-à-dire qu'elle est le produit de la volonté et de la raison humaine [...] L'esprit utopique croit en la possibilité de transformer la condition humaine : supprimer le travail pénible, l'injustice la rareté des ressources et des produits, l'inégalité, la souffrance et pourquoi pas la fatalité. [...] elle a aussi une portée politique même si elle se contente de décrire la « Cité idéale » en la situant dans un ailleurs imaginaire, cette simple caractérisation entraîne, par contraste, la critique de la société existante où la justice, la liberté, le bonheur, l'abondance ne règnent pas<sup>229</sup> ».

C'est dans ce contexte que l'utopie peut être considérée comme un motif littéraire qui consiste à imaginer une société idéale, loin de toutes les contraintes de la réalité. Elle représente :

« Un récit imaginaire qui se déroule en des lieux et un temps qui n'existe pas. C'est aussi un ouvrage qui représente une image inversée de la réalité : on prétend nous décrire une société imaginaire, mais cette description est une critique des réalités dans lesquelles nous vivons ici et maintenant »<sup>230</sup> ».

---

<sup>227</sup> Robin (L.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p.38.

<sup>228</sup> Thomas More, traduit par Delcourt (M.), *L'utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Flammarion, 1987.

<sup>229</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique, op.cit.*, p.35.

<sup>230</sup> Sevry (J.), « L'utopie et le passage à l'acte » in *Littératures africaines Littératures francophones & utopies*, Paris, Action, 2006. p.9.





L'utopie est alors ce moyen par lequel le monde est dévoilé sous un angle positif. Roger Mucchielli parle « d'une observation lucide et méthodique de la société contemporaine considérée comme un cas pathologique »<sup>231</sup>.

C'est cette dernière figure de l'utopie qui parcourt *Aux Etats Unis d'Afrique*. Waberi pour repenser l'Afrique dans cette œuvre use de l'utopie. Elle est mise en exergue par l'inversion des espaces et des faits, qui affectent aussi bien les personnages, l'espace et le temps.

---

## 2.1. L'inversion des espaces : une topographie subvertie

L'inversion des espaces se traduit dans le roman par la réorganisation de la cartographie. L'Afrique et son fonctionnement semble être réinitialisés sur le modèle des Etats-Unis d'Amérique et de l'Europe. Comme nous l'avons déjà dit au début de notre propos on note par exemple la création de deux espaces qui n'ont à priori aucune référence externe du point de vue spatial : il y a *la fédération des Etats-Unis d'Afrique*<sup>232</sup> dont la capitale est *Asmara* et *'Euramérique*<sup>233</sup> ayant pour capitale *Paris*<sup>234</sup>.

L'inversion des espaces a impliqué une reconfiguration de leurs fonctionnements. Elle a engendré :

- La création d'un continent idéal

---

<sup>231</sup> Mucchielli, *Les Utopies de la renaissance*, Actes du colloque international de Bruxelles, 1961, Presses Universitaires de Bruxelles, p.15.

<sup>232</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.134

<sup>233</sup> *Idem*, p.128.

<sup>234</sup> *Ibidem*.



Dans cette œuvre, Waberi peint une cité basée sur une organisation sociopolitique idéale. « Asmara » qui est la capitale des « Etats-Unis d'Afrique » se présente comme une terre promise puisqu'elle attire toutes sortes de peuples<sup>235</sup>. Elle a une vie diplomatique providentielle dont la « priorité numéro un reste le maintien de la paix dans l'Europe occidentale »<sup>236</sup>.

- La coexistence de plusieurs langues dans l'énoncé.

Lorsque Maya fait un retour aux sources on remarque un réapprentissage de sa langue maternelle qu'est le français :

« Tu te replonges dans ton manuel. Tu sautes la leçon n°1 car tu la trouves trop élémentaire. Tu possèdes quelques notions tout de même, quoique modestes et lointaines. [...]

Nabad (nabad, signifie, connote la paix et recèle des milliers des milliers de nuances !) : Bonjour.

Mad bukta : Es-tu ma-la-de ?

Caafimaad : La san-té

Nabad gelyo : (que la paix vous accompagne) : Au re-voir <sup>237</sup> ».

L'inversion des espaces a généré une dimension linguistique nouvelle. C'est aussi l'occasion pour le narrateur de relever les préjugés linguistiques et la difficulté d'existence d'une langue lorsqu'elle est mise en relation avec une autre tel que le démontre ce propos : « Contrairement à nos langues, à nos tons, à accents et à clics, le français est une langue monotone, dépourvue d'accent et de génie »<sup>238</sup>. Sur cette description péjorative du français comme langue maternelle de l'héroïne la dimension linguistique dans l'œuvre est également subvertie.

---

<sup>235</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.192-193.

<sup>236</sup> *Idem*.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p.179.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p.193.



- La création d'une monnaie<sup>239</sup>.

La monnaie d'échange qui est décrite comme unique dans le roman devient la « guinée ». L'inversion des espaces nous oriente alors vers la création d'un autre système économique.

- La création d'un temps hors du temps appelée *Uchronie*<sup>240</sup>.

En subvertissant l'ordre du monde dans l'œuvre, l'auteur procède aussi à l'évocation d'une Histoire autre que celle réelle<sup>241</sup>. Il y a par exemple l'indétermination temporelle pour évoquer les événements : « Ce caucasien d'ethnie suisse parle un patois allemand et prétend qu'il a fui la violence et la famine à l'ère du jet et du net ».

Les personnages sont présentés dans une dimension surréelle : « *Maya* » qui est dotée de dons surnaturels, révèle un monde féérique.

Au regard de ce qui vient d'être analysé, nous constatons que *l'utopie* en tant que genre littéraire implique ici l'inversion des espaces, la création d'une autre dimension temporelle et plusieurs éléments qui révèlent une Afrique idéale.

Par ailleurs, si l'utopie est une image inversée de la réalité qui propose un monde débarrassé de tout mal, elle a néanmoins une autre caractéristique notamment : dire le monde réel et de le critiquer.

---

<sup>239</sup> *Ibidem*, p.82.

<sup>240</sup> L'uchronie est un concept qui consiste à opérer une réécriture de l'Histoire. Généralement associée à l'utopie, elle permet dans le cadre d'une fiction de remodeler ou de déformer l'évolution d'un événement dans le temps.

<sup>241</sup> Sadai (C.), *Nouvelles utopies africaines*, <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-10879660.html>, Consulté le 28/04/2016.



Cette autre facette de l'utopie renvoie à la dystopie ou contre-utopie. Elle prend une configuration ambivalente chez Waberi et chez Ken Bugul et c'est elle que nous allons étudier dans le sous point suivant.

---

### 1.2.3 La dystopie comme but ou moyen

La dystopie est une critique de la société réelle. « Elle montre ce qui ne devrait pas être : un désordre social morbide et généralisé. Par conséquent elle a prioritairement une fonction d'éveil de la conscience critique »<sup>242</sup>.

Mais, bien qu'elle soit une critique brutale et parfois poussée à l'extrême d'une société réelle, elle ne s'inscrit pas dans un rapport d'opposition avec l'utopie. Elle est à considérer non seulement comme une finalité impulsée par cette dernière, mais aussi comme un moyen d'inscrire un rêve. Cette caractéristique lui permet d'être ambivalente dans son usage. C'est dans ce sens que sa valeur diffère dans les romans de nos deux auteurs.

---

#### 3-1 La dystopie comme but chez Waberi

Telle que nous l'avons dit précédemment, l'utopie négative ou dystopie qui est une critique de la réalité, est un phénomène présent dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>243</sup>. L'auteur en configurant un monde débarrassé de tout mal, greffe en

---

<sup>242</sup> Kazi-Tani, *Utopies positives et négatives dans le roman africain*, p.41. In *Littérature africaines, littératures francophones et utopies* textes réunis par Samba Diop (P.) et Paravy (F.), Paris, Action, 2006, 257p.

<sup>243</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, 315p.



même temps à ce monde des défauts qui signalent alors la présence d'un monde à caractère dystopique<sup>244</sup>.

En effet, l'œuvre met en lumière plusieurs maux de la société telle que les conditions miséreuses des immigrés caucasiens :

« Yacouba vient de quitter son foyer. Il s'est lancé dans l'avenue Ray- Charles, il a repris son souffle à l'angle de la rue Habib-Bourguiba et se dirige à présent vers la place Abebe-Bikila. [...] N'empêche qu'il s'attirera à nouveau des ennuis. Vous n'êtes pas sans ignorer que nos médias remettent en selle des stéréotypes les plus méprisants et les plus odieux qui remontent au moins à Mathusouleyman ! Ainsi, les nouveaux migrants propagent leur natalité galopante, leur suie millénaire, leur manque d'ambition [...] En un mot ils introduisent le tiers-monde directement dans l'anus des Etats-Unis d'Afrique <sup>245</sup> ».

Le personnage est décrit dans cet univers comme un être privé de liberté absolue et méprisé. La représentation des faits est menée sur un ton satirique à travers des expressions comme « foyer », « stéréotypes », « tiers-monde », « anus », « péril blanc ». Le discours du narrateur crée ici un univers péjoratif.

La dystopie est également mise en évidence par la critique faite sur l'impacte des innovations de la société :

« Une nouvelle mode exotique, colportée par des couturiers comme Léon Lafricain, Chris Seydou et Zacharie Onana, des DJ à l'instar d'Afrika Bambaata, de Mwalimu Harouna, de Skip Gates ou encore d'Irele Abiola, s'est abattue sur nos contrées. [...] Les canons de la beauté en sont ébranlés pour un long laps de temps. Oubliées, nos femmes à la peau ébène, acajou, amande, chocolat, henné ou terre de Sienne ? Reniées, la houle des hanches, la poitrine généreuse, les cuisses rembourrées, les cambures affolantes, les lèvres pleines et mauves ? Dédaignées, les muses callipyges ? Effacé, le sourire kaolin ? [...] Tu images le

---

<sup>244</sup> Prabhu Anjali, « *Aux Etats-Unis d'Afrique*, de Abdourahman Ali Waberi : narration dialogique ou dialectique ? » in *Œuvres et critiques*, vol. 36, n°2 (115p.). 2009.

<sup>245</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit., p.20.



tableau, Maya. Envolés donc les boubous plissés, les djellabas drapées, les haïks enveloppants, les gandouras majestueuses, le raphia et la paille, l'ivoire et l'ambre, la mousseline et le coton, les cauris et la carapace de tortue ! Voici venu le temps des costumes, des complets gris, des cravates, des robes longues, des fourreaux et de smoking. Pas étonnant que nos sœurs se morfondent devant le déferlement de mignonnettes ramassées dans les sous-bois de Rome, Paris, Moscou, ou New York <sup>246</sup> ».

Par ce discours pamphlétaire, Le narrateur omniscient traduit les diverses mutations vécues par cette société. La narration évolue par substitution : « les boubous plissés »<sup>247</sup> sont remplacés par « des costumes »<sup>248</sup>. Les questions telles que « Oubliées, nos femmes à la peau ébène, acajou, amande, chocolat, henné ou terre de Sienne ? »<sup>249</sup> « Effacé, le sourire kaolin ? »<sup>250</sup> sont des questions oratoires qui visent à problématiser la mode dont l'influence est mal vécue par la gente féminine dans l'œuvre. Le discours mélioratif cède successivement la place à la dystopie.

De même lorsque le narrateur décrit le séjour de *Maya* à *Paris* sa ville natale, ce dernier le fait sans détours :

« L'après-midi est synonyme de stupeur quand tu rentres dans la salle de bain collective à cause de la vermine et de ce lavabo antique qui crachote une eau terreuse. [...] Tu sors enfin au grand jour. Tu croises partout les mêmes individus, le regard brutal et les mains noires, accablés par les labeurs harassants [...] Dans les rues, tu entends les mêmes longs sanglots de viole : la misère, la peur et l'ennui se haussant du col. Te dévisagent les mêmes enfants

---

<sup>246</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, pp.91-92.

<sup>247</sup> *Idem*, p.92.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p.132.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p.93

<sup>250</sup> *Ibidem*.



taraudés par l'appât grossier de l'arnaque à exécuter sur-le-champ. Et ce mendiant, un christ osseux dégingandé, le regard perdu des timides, qui ouvre la bouche dès que tu passes [...] Tu as la sensation que le présent s'éternise, puis se remplace et se recoud lentement. Tu as l'impression de traverser des siècles et des saisons. Est-ce bien ça, le pays de ta première mère, un pays moisi sur pied qui sent l'urine et le manque <sup>251</sup> ».

On note dans cet extrait de texte l'activation d'une isotopie de la misère à travers des expressions telles que : « vermine », « lavabo antique », « crachote », « une eau terreuse », « labeurs harassants » « un pays moisi, « l'urine », « le manque ». La répétition de la modalité adverbiale « les mêmes », traduit un univers stagné, qui ne connaît aucune évolution.

Soulignons que cette description de *Paris* s'oppose à celle faite d'*Asmara*. Souvenons nous que dans l'analyse de l'utopie, *Asmara* était traduite comme une ville paisible et idéale, cette représentation est simultanément opposée à *Paris* une ville qui sent « l'urine et le manque », élément qui rappelle ici la dualité entre utopie et dystopie.

Cette même dualité est présente dans *Balbala*, œuvre dans laquelle, le rêve et le réel ne cessent de se côtoyer à travers la figure de *Wais* (le martyr de la nation) et d'*Anab* qui incarne la douceur.

Au vue de ce qui précède, nous notons que la *dystopie* chez Waberi est orientée vers la description de la misère et du dérèglement de la société. Mais, le fait qu'elle soit précédée systématiquement de l'utopie fait d'elle ici un but à atteindre dans la représentation de *l'Afrique* dans ce roman. Waberi pour problématiser l'Afrique dans cette œuvre propose une Afrique idéale pour mieux décrire un espace miséreux dans un discours grave et offensif qui fait de la satire un instrument de

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, p.187.



dénonciation des travers de la société. Cet espace décrit avec réalisme et des propos péjoratifs peut aussi renvoyer à l'Afrique réelle dans l'œuvre.

---

### 3-2 La dystopie comme moyen chez Ken Bugul

La dystopie hante également les textes de Ken Bugul. Dans *La Pièce d'or*,<sup>252</sup> on relève des personnages qui ont choisi l'exode rural pour un mieux être. Le récit évolue alors sur le chemin de la quête de l'ailleurs. Mais cette quête comme nous l'évoquions entraîne les personnages dans l'errance et la mort. Ceci nous emmène alors à observer la dystopie dans cette œuvre.

Dès les premières pages du roman le décor dystopique est planté :

« Un matin, un homme s'était levé très tôt - comme d'habitude, diraient ceux qui le connaissaient – et était sorti de chez lui. Pour ceux-là, cet homme s'était levé plus tôt encore, ce matin là. Il n'avait pas fait de bruit comme d'habitude. Il ne voulait peut être pas réveiller sa femme endormie sur un lit, dont le vieux drap en patchwork de tissu imprimé était froissé et mettait à nu un matelas en mousse usé. L'homme avait traversé une autre pièce où, sur un lit dont le sommier en fer touchait le sol, était allongé, en travers du matelas, un jeune homme qui devait avoir quatorze ans<sup>253</sup> ».

Par l'usage des qualificatifs tels que « mousse usée », « sommier en fer », « vieux drap », « matelas nu », le narrateur dévoile dans cet extrait de texte la déchéance matérielle dans laquelle vivent les personnages.

Cette description va influencer la suite du récit dans la mesure où le manque va susciter chez les personnages un désir matériel. *Bâ'Moïse* va par exemple

---

<sup>252</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.7.

<sup>253</sup> *Idem*, p.7.





entamer l'exode rural. Cette quête de stabilité va être dévoilée sous le signe de l'errance et de la misère :

« A minuit, des enfants qui devaient dormir et rêver en souriant, traînaient aux feux rouges, pour ce qu'il en restait. Ils s'accrochaient aux vitres ouvertes ou fermées des véhicules et demandaient de quoi manger. Ils se faufilaient entre les voitures et se faisaient rabrouer parfois par quelques conscients qui leur demandaient de rentrer chez eux [...] D'autres enfants étaient utilisés par ceux à qui on les avait confiés pour leur éducation. Des enfants qui n'allaient pas à l'école, des enfants qui venaient d'autres pays avoisinants, chassés par les guerres civiles, fratricides, à travers les colonnes de réfugiés, à cause de la famine, de la misère, des déstructurations familiales, se ruaient à Yakar pour gonfler le peuple des errants. Pendant ce temps, que faisaient les nouveaux occupants ? Ils riaient, rigolaient ou fomentaient des coups pour le pouvoir <sup>254</sup> ».

La misère semble toucher toutes les couches de la société. Cette déstructuration qui commence par les enfants témoigne de la déstabilisation de la cellule familiale. L'enfant symbole de l'innocence est plongé dans un univers anémique situation qui vient mettre en évidence la dystopie.

Ce destin fatidique va être le quotidien des personnages dans cette œuvre. Notons que cette description qui est totalement imprégnée de la déchéance suggère une Afrique rêvée par la mise en évidence d'une Afrique réelle. Souvenons que l'une des caractéristiques de la dystopie c'est de dire ce qui ne devrait pas être notamment l'errance, la pauvreté qui poussent les enfants à mendier et à perdre des valeurs fondamentales.

Nous retrouvons ce même principe dans *le Baobab fou* car la narratrice évoque un conflit culturel. Dans cet antagonisme, la culture de base est menacée et parfois mise de côté au profit de la culture d'accueil. C'est le cas de la jeune Ken qui se métamorphose psychologiquement lorsqu'elle quitte son pays pour la « Belgique ».

---

<sup>254</sup> *Idem*, p.253.



Au regard de ces différentes observations faites ici, le mythe, l'utopie et la dystopie nous ont permis de comparer génériquement nos œuvres. Nous avons noté que l'utopie qui a consisté chez Waberi à une inversion des espaces a été une autre manière de représenter une Afrique réelle empreinte de famine de misère et de guerre activant ainsi le contexte dystopique. Chez Ken Bugul parcontre, la dystopie à consister à mettre en scène des personnages en proie à l'errance qui à la fin de l'intrigue ont pu retrouver la stabilité. Cette stratégie narrative a débouché sur la mise en évidence de l'Afrique rêvée.

### I.3. La discontinuité narrative : juxtaposition et enchevêtrement

La discontinuité représente l'impossibilité qu'a le récit de se déployer dans un mouvement linéaire et continu. C'est l'impossibilité qu'il (le récit) éprouve d'organiser le texte de façon régulière. Ce caractère instable de la structure textuelle est un phénomène permanent dans le roman contemporain. Comme l'affirme Jean-Pierre Goldenstein :

« [Le romancier] renonce à raconter une histoire. Il n'hésite pas à raconter des histoires [...] L'évolution d'un destin individuel n'intéresse plus le romancier [...] De là découle la quasi-impossibilité du lecteur à reconstituer la trame logique du récit ; de le résumer <sup>255</sup> ».

Quant à « la juxtaposition », elle se traduit par une superposition des intrigues dans un roman. Ce phénomène qui reste fortement lié à la notion de polyphonie est l'une des manifestations de la discontinuité. Le fait que les textes soient juxtaposés

---

<sup>255</sup> Goldenstein (J-P), cité par Ngal (G.), *Création et rupture en littérature africaine, op.cit.*, p. 84.



empêche justement aux intrigues d'évoluer de manière linéaire ceci fait alors écho à la discontinuité.

S'agissant de l'enchevêtrement, c'est un jeu narratif qui se caractérise par l'interpénétration des intrigues dans un texte. Il peut être considéré aussi comme l'une des manifestations de la discontinuité.

Dans les textes de notre corpus nous retrouvons ces deux phénomènes. Nous notons une juxtaposition de plusieurs récits dans les œuvres : un récit A succède un récit B. Ceci débouche sur une absence de linéarité c'est-à-dire qu'ils ne se déroulent plus de manière logique<sup>256</sup>.

De plus, à la juxtaposition des intrigues, s'ajoute aussi l'enchevêtrement de ces derniers. Ces récits dans leur déploiement ne cessent de s'interpénétrer.

Il s'agit donc dans ce sous-point d'observer la manière dont ces phénomènes s'articulent dans notre corpus et comment ils témoignent de la configuration des textes.

---

<sup>256</sup> L'ordre logique fait allusion à la cohérence du récit mis en évidence par la séquence narrative. Cette dernière implique une situation initiale, des péripéties, le dénouement et l'étape finale.



### I.3.1. De la juxtaposition des intrigues : les segments narratifs<sup>257</sup>

Nous avons constaté que la narration dans les romans étudiés n'était pas linéaire et que les récits se succédaient sans tisser aucun lien apparent. Ceci nous emmène alors à étudier les différents segments narratifs qui composent les énoncés. Ils nous permettront d'observer la juxtaposition des narrations dans notre corpus.

En analysant *Balbala*<sup>258</sup>, on a observé que les intrigues se superposaient et se singularisaient. Par l'analyse du péri-texte, nous avons vu que le roman était composé de quatre grandes parties qui faisaient référence à la vie de quatre personnages. Ces dernières correspondent à quatre segments narratifs.

Le premier traduit la vie de « Waïs » en prison. Le deuxième quant à lui évoque la mort de « Dilleyta ». Le troisième décrit les périples de « Docteur Yonis ». Le quatrième fait référence à la vie d'« Anab ». Ils se succèdent et à priori n'ont pas de lien direct. Ils peuvent être lus de manière individuelle sans pour autant altérer la compréhension du texte englobant.

Dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>259</sup>, les intrigues connaissent également cette instabilité événementielle : le déroulement de la narration n'obéit plus à un ordre chronologique : On note une alternance de récits. On part d'un récit A (La misère des

---

<sup>257</sup> Nous inspirons des travaux qui ont été menés par Chiara (N.), « Les jahrestage d'Uwe Johnson : la discontinuité narrative au service de l'Histoire », *TRANS-* [En ligne], | 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 27 avril 2016. <http://trans.revues.org/503> , (Article consulté le 27/04/2016.)

<sup>258</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, 187p.

<sup>259</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, 233p.



caucasiens) à un récit B (l'odyssée de Maya et sa quête identitaire). Cela crée alors une narration discontinue.

La juxtaposition des intrigues est également représentative chez Ken Bugul. Dans *La Pièce d'or*<sup>260</sup>, la progression des intrigues est tout aussi complexe. Le roman évoque de manière successive la vie de quatre membres d'une même famille notamment celle de « Bâ' Moïse ». Ils sont tous au départ hantés par le désir de « survie »<sup>261</sup>. Chacun d'eux vivra une expérience singulière qui sera néanmoins reliée à une autre par une quête matérielle. Les récits se succèdent et s'entremêlent.

Nous avons par exemple Moïse qui va pour des études à la capitale ; révolté par la misère il revient, dans son village.

A cette intrigue s'ajoute celle liée au départ de son père pour la capitale, voyage au cours duquel il tombe dans « l'errance, une errance indescriptible »<sup>262</sup>.

Il y a aussi les aventures de son frère *Zak* qui avait décidé « d'entreprendre le grand périple ».<sup>263</sup>

Le narrateur évoque également le départ de sa mère pour la capitale à la recherche de son mari. Elle vivra aussi de manière tragique car à *Yakar* elle deviendra « l'ombre d'elle-même »<sup>264</sup>.

Nous voyons que l'évolution des intrigues est fragmentée car elles sont évoquées de manière spasmodique tout au long du roman.

---

<sup>260</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, 315p.

<sup>261</sup> *Idem*, p.105.

<sup>262</sup> *Idem*, p.157.

<sup>263</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.217.

<sup>264</sup> *Idem*, p.285.

Ce jeu narratif se manifeste également dans *Le Baobab fou*. Dans cette œuvre on note deux narrations liées à *La Préhistoire de Ken*<sup>265</sup> et à *l'Histoire de Ken*<sup>266</sup>. La narratrice évoque d'abord sa vie à « Ndoucourane » puis sa vie en « Belgique ».

De cette observation sur la juxtaposition des textes, nous pouvons déduire que les intrigues des romans étudiés sont discontinues.

En dehors de la juxtaposition nous relevons aussi l'enchevêtrement des récits.

### I.3.2. De l'enchevêtrement des intrigues à l'enchevêtrement des destins

De l'analyse précédente nous avons retenu que les segments narratifs se juxtaposaient.

Mais, nous relevons aussi un autre phénomène notamment celui de l'enchevêtrement de ces derniers. Il se traduit par l'interpénétration des segments narratifs. A ce propos Paul Ricoeur affirme ce qui suit :

« Avec ces enchâssements d'un récit dans l'autre, la littérature offre un modèle d'intelligibilité de cet enchevêtrement. Indépendamment de cet aspect plutôt formel, elle est capable de présenter des modèles d'interaction de l'enchevêtrement qui le clarifie par la compétition des programmes narratifs c'est-à-dire en faisant affronter en son sein les différents destins de protagonistes multiples <sup>267</sup> ».

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p.35.

<sup>267</sup> Ricoeur (P.), *L'Herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne p.192.

En d'autres termes, l'enchevêtrement des narrations débouche sur l'interaction des destins des personnages.

De ce fait, observons le lien entre l'entrelacement des intrigues et les profils des personnages.

## 2-1 De l'interconnexion des narrations à l'interconnexion du parcours des personnages dans les œuvres de Waberi (A.A.)

Chez Waberi (A.A.), nous avons par exemple dans *Balbala* quatre segments narratifs qui au départ sont simplement juxtaposés.

Cependant dans l'évolution des narrations on se rend compte que le segment narratif qui correspond au profil de Waïs (Segment A.) se trouve lié au segment narratif qui traduit le profil d'Anab (segment B) :

« Derrière les paravents de la nuit je défais ma mémoire comme à l'époque où mon père me racontait encore des épopées antiques. Je défais ma mémoire comme Anab seule sait dénouer ses longs cheveux noirs et soyeux. Anab, ma sœur, mon unique amour, mon lopin de paix et ma douce citadelle. [...] sur son corps je me prends à écrire mes angoisses. Ecrire, voilà mon ultime parapet contre l'ennui, le silence et la béance infinie de la nuit [...] Au bout du fil de ma vie, il y a comme un parfum d'éternité. Un appel auquel je ne puis résister. Yonis, Dilleyta, Anab et moi resterons, c'est certains les témoins des lendemains boiteux <sup>268</sup> ».

Cet extrait de texte comporte deux profils. Le premier traduit la posture de Waïs : « Je défais ma mémoire », le second correspond à Anab qui « sait dénouer ses cheveux longs et noirs ». Ces deux profils sont reliés par le comparatif

---

<sup>268</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.19.

« comme ». Le fait que Waïs compare son action à celle d'Anab permet aux profils de s'entremêler.

Nous notons également deux éléments qui sont à la fois distincts et complémentaires. La complémentarité vient du fait qu'Anab agit positivement sur l'état psychologique de Waïs : « *sur son corps je me prends à écrire mes angoisses* ». La coexistence des narrations vient révéler le lien existant entre les deux personnages.

Ainsi, venons-nous de voir comment chez Waberi (A.A.), l'enchevêtrement des récits génère l'enchevêtrement de la vie des personnages. Observons à présent ce phénomène dans les romans de Ken Bugul.

## 2-2 Enchevêtrement des narrations et des destins des personnages dans les romans de Ken Bugul

Nous retrouvons le même principe chez Ken Bugul. Dans *La Pièce d'or*, nous avons vu que le narrateur témoin a évoqué de manière successive la vie de quatre personnages. Mais, cette œuvre reste aussi soumise au phénomène de l'enchevêtrement.

Lorsque le narrateur témoin évoque par exemple le départ de « Bâ'Moïse » pour « Yakar » nous constatons qu'il introduit aussi des éléments sur celle de sa famille:

« Il devait partir ne serait-ce que pour elle, pour sa santé.

Bâ'Moïse pensa à Moïse sans le vouloir. Quel gâchis ce fils !

Bâ'Moïse pensa à Zak. Il était encore jeune, mais il avait l'air d'un bon fils. Il pourrait compter sur lui. Son cœur s'était serré, mais il ne pouvait plus faire marche arrière. Il devait partir à Yakar. Il devait arriver à Yakar.





Bâ'Moïse ne pouvait pas mourir si sa famille lui survivait. Il ne devait pas mourir. Sa femme qui était si belle, si vivante, si enjouée ! Elle était devenue cette ombre qui avait du mal à se mouvoir <sup>269</sup> ».

Dans cet extrait, le narrateur révèle non seulement les pensées de Bâ'Moïse, mais aussi le lien d'affiliation qu'il a avec d'autres personnages. Nous savons par exemple qu'il a une femme qui « était devenue cette ombre » ou qu'il a un second fils Zak sur qui il pouvait compter et que Moïse était un « gâchis ». Par l'évocation du départ de Bâ'Moïse le narrateur intègre trois autres profils au parcours de ce dernier. On a quatre segments narratifs qui s'interpellent par le phénomène de l'exode rural et ses conséquences.

De même, *Le Baobab fou* qui est subdivisé en deux parties (*Préhistoire de Ken* et *Histoire de Ken*) comporte aussi ce phénomène d'enchevêtrement des narrations.

Dans le premier segment narratif, la narration s'articule autour de l'enfance du personnage. Le deuxième segment quant à lui relate la vie du personnage en « Belgique ».

Ces deux narrations qui au départ semblent être chronologiques vont s'entremêler au fil du roman car dans ses moments de doutes la narratrice revient sur sa vie au village par un souvenir.

Au sortir de cette analyse sur la structure des textes, il ressort qu'ils sont composés de narrations discontinues. Ce jeu narratif s'est caractérisé par la juxtaposition et l'enchevêtrement des segments narratifs. L'interpénétration des narrations a généré l'interconnexion des destins des personnages.

---

<sup>269</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p128.

Au terme de cette analyse sur la reconfiguration des textes, il convient de retenir que dans leur désir de reconstruire l'Afrique, Waberi (A.A.) et Ken Bugul procèdent à une manipulation de leurs textes.

Ce procédé a été mis en évidence par l'étude du périphrase, des genres littéraires et de la structure des textes.

En observant le périphrase, nous nous sommes rendu compte que les titres tout comme les intertitres tissaient un lien direct ou indirect avec les énoncés et qu'ils étaient néanmoins symboliques.

Par l'analyse de la symbolique des titres et des intertitres, nous avons pu déceler des liens entre ces derniers et l'Afrique réelle, rêvée et ambivalente.

En analysant le mythe, l'utopie et la dystopie, nous avons vu que ces différents genres littéraires étaient tout aussi significatif par leurs différentes caractéristiques dans les romans. L'observation de la dystopie a révélé son double sens. Nous avons constaté que, cette mise en évidence du chaos débouchait sur la représentation d'une Afrique rêvée chez Ken Bugul tandis que chez Waberi (A.A.) elle était un but. Car derrière la représentation d'un espace idéal dans le roman s'est également dessiné un espace anémique. Ce jeu narratif nous a permis de déduire un lien entre ce genre et l'Afrique réelle.

La structure des textes quant à elle a subi aussi quelques manipulations. Nous avons noté une discontinuité narrative. Les intrigues se sont révélées juxtaposées et enchevêtrées. Ceci a conduit à observer l'interconnexion de la vie des personnages.

En dehors de ce procédé nous voulons aussi orienter nos analyses vers la dimension actantielle des œuvres de notre corpus.

Au titre de ce chapitre, nous comptons analyser les actants dans les romans de notre corpus. Il faut dire que ces derniers ont des rôles et des parcours qui semblent être liés à leur appartenance générique. Les attributs et l'évolution des actants masculins se singularisent de ceux des actants féminins ou neutres.

Nous relevons dans *Balbala*<sup>270</sup>, *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>271</sup> *Le Baobab fou*<sup>272</sup> et *La Pièce d'or*<sup>273</sup> des actants qui face à l'adversité tentent soit de surmonter l'épreuve ou de se laisser assujettir. Leur posture fait d'eux des actants actifs ou passifs.

A ce sujet, Louis Hébert dans l'analyse des actants actifs et passifs signale une distinction entre ces deux entités:

« Voyons maintenant cette distinction entre actants passif/actif. C'est une chose de ne pas secourir une personne qui se noie (c'est la non-action qui nuit), c'est une autre chose de lui maintenir la tête sous l'eau (c'est l'action qui nuit) <sup>274</sup> ».

Ce qui signifie que l'actant actif c'est celui qui par son action, permet soit l'acquisition ou la perte de l'objet et, l'actant passif est celui qui ne mène aucune action allant dans le sens de l'acquisition ou de la perte de l'objet.

---

<sup>270</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, 187p.

<sup>271</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.* 233p.

<sup>272</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, 222p.

<sup>273</sup> Ken (B.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, 315p.

<sup>274</sup> Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, *op.cit.*, p.95.

Mais, dans le cadre de notre étude l'actant actif est considéré comme celui qui quête un objet et agit dans l'optique d'acquérir ce dernier et l'actant passif comme celui qui ne mène aucune action allant dans ce sens.

Ce phénomène narratif engendre une classification des actants dans les œuvres à l'étude.

Il sera donc question d'analyser dans un premier temps le niveau narratif des textes en procédant à une catégorisation des actants en fonction de leur appartenance morphologique et de leurs actions.

Nous allons opérer dans un second temps une classification des actants en fonction de leurs attributs dans les œuvres. Elle a pour but de regrouper au sein d'une même classe les actants selon les rôles qu'ils assument dans les œuvres et qui sont susceptibles de rendre compte des différents mondes.

Dans un troisième temps, nous allons transposer ces éléments dans un carré sémiotique pour une analyse plus approfondies. L'étude de ce jeu narratif nous permettra de saisir les différents rapports que les actants entretiennent entre eux dans ces œuvres. Elle mettra aussi en exergue l'Afrique réelle, rêvée et ambivalente.

Observons de ce fait la catégorisation des actants à travers le genre.

## II.1. Pour une catégorisation des actants à travers le genre morphologique

Dans notre corpus, les actants, qu'ils soient masculins, féminins ou neutre assument des rôles qui parfois se rejoignent ou se singularisent, créant ainsi plusieurs univers. Leur appartenance à un genre morphologique précis semble souvent influencer leur destin tout au long des intrigues. Le rôle qu'assume par exemple le genre masculin est à priori opposé à celui du genre féminin ou à celui du neutre.

Mais, comment ce phénomène est-il mis en évidence chez Waberi et Ken Bugul? Pour tenter de répondre à cette préoccupation, nous allons observer les différents actants en fonction de leur appartenance générique. Nous nous focaliserons sur leurs parcours, et leurs actions.

De ce fait, nous nous appuyerons sur « le schéma narratif canonique »<sup>275</sup> qui est un dispositif d'analyse des textes et qui nous semble assez pertinent dans l'extraction des éléments narratifs. C'est un outil d'analyse de la sémiotique de

---

<sup>275</sup> Selon Louis Hébert, ces deux schémas ont des différences :

- Le modèle actantiel gravite autour d'un sujet et d'un objet. Si on rabat ce couple sur un programme narratif, on constate, d'une part, que sujet et objet sont implicitement unis par une jonction [...]; d'autre part, que ce trio correspond au second état d'un PN. Le Schéma narratif quant à lui tourne explicitement autour d'un programme narratif.
- Relativement au modèle actantiel : une paire d'actant est supprimée, soit adjuvant/opposant. Les éléments qui aident et nuisent sont logés dans la compétence et, s'ils sont considérés explicitement en tant qu'actants, ce sera par le biais des programmes narratifs, lesquels sont uniquement constitués d'actants sujets et d'objets. Dans le schéma narratif canonique, on distingue deux sortes de destinateurs : le destinateur-manipulateur (lié à la composante de la manipulation) et le destinateur-manipulateur (lié à la composante de la sanction).



Greimas<sup>276</sup>. Il permet d'organiser logiquement, temporellement et sémantiquement les éléments d'une action, représentés en une structure dotée de cinq composantes :

- (1) L'action, elle-même décomposable en deux composantes :
- (2) La compétence (relative aux préalables nécessaires de l'action que sont les modalités : le /vouloir-faire/, le /devoir-faire/, le /savoir-faire/ et le /pouvoir-faire/),
- (3) La performance, elle est relative à la réalisation effective de l'action.
- (4) La manipulation (composante spécifique pour le/ vouloir-faire/ et le /devoir-faire/).
- (5) La sanction (relative à l'évaluation de l'action et de à la rétribution (récompense ou punition), qu'elle entraîne).<sup>277</sup>

Le schéma narratif canonique associé au « faire » nous oriente vers la relation sujet/objet.

Selon les recherches de Louis Hébert<sup>278</sup> qui revisite les travaux de Greimas et de Courtés<sup>279</sup>, le schéma canonique se présente visuellement de la manière suivante :

---

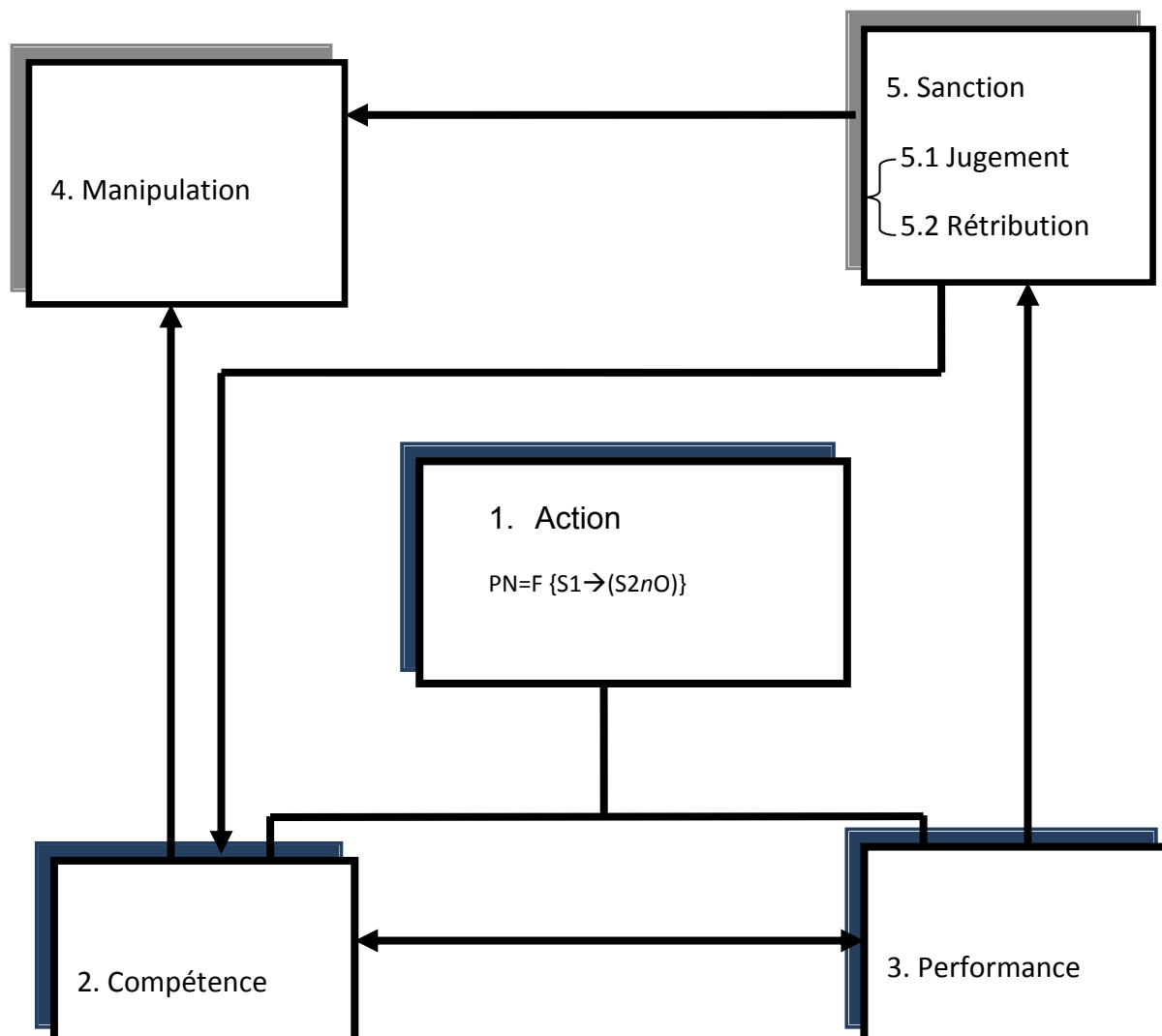
<sup>276</sup> Greimas, cité par Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*. Limoges, Pulim, 2009, p.123.

<sup>277</sup> *Idem*, p.123.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> Courtés (J.), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

### Schéma canonique, selon Louis Hébert<sup>280</sup>



↔: Relations de présupposition entre composantes ; par exemple, la sanction présuppose l'action mais l'action ne présuppose pas la sanction<sup>281</sup>

<sup>280</sup> Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, introduction à la sémiotique appliquée, op.cit.*, p.127.

<sup>281</sup> *Idem*, p.127.

Dans notre étude, pour évoquer les actions des actants nous prendrons appui sur les différents programmes narratifs (PN) mis en évidence dans notre corpus. Ces programmes narratifs correspondent à divers éléments homogènes :

- L'état (E): E1 (initial): S2 u O, E2 (final): S2 n O
- Le sujet d'état: S2
- L'objet d'état: O
- La jonction: disjonction: u, conjonction: n
- Le faire : l'ensemble du programme narratif (ou, au sens restreint, le passage de l'état initial à l'état final)
- Le sujet de faire : S1
- L'objet de faire: le passage de l'état initial à l'état final

Cette combinatoire à l'œuvre dans le programme narratif donne lieu à un énoncé d'état<sup>282</sup> autorisant deux formules<sup>283</sup>:

$PN^{284} = F \{S1 \rightarrow (S2 \text{ n } O)\}$  (PN conjonctif) ou

$PN = F \{S1 \rightarrow (S2 \text{ u } O)\}$  (PN disjonctif)

---

<sup>282</sup> Un énoncé d'état est cette relation qui se crée entre un sujet et un objet. Cette relation est une jonction et se présente sous deux formes : conjonction et disjonction. Elles correspondent aux formules respectives suivantes :  $F=[S \text{ u } O, S \text{ n } O]$ .

<sup>283</sup> Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, introduction à la sémiotique appliquée, op.cit.*, p.107

<sup>284</sup> PN est une abréviation du programme narratif.



Pour revenir à notre analyse, nous avons noté que Waberi et Ken Bugul, dans leurs œuvres mettaient en scène des actants ambivalents ou catégoriels. Ils ont des parcours spécifiques selon leur appartenance ou non au même genre morphologique. Ces parcours qui semblent être liés au genre auquel l'actant appartient fait que ces derniers méritent une analyse particulière.

### II.1.1. La catégorisation des actants dans les romans de Waberi (A.A.)

Lorsque nous observons *Balbala*<sup>285</sup>, on y note plusieurs actants qui appartiennent aux trois genres morphologiques. *Waïs*<sup>286</sup>, *Yonis*<sup>287</sup>, *Dilleyta*<sup>288</sup> qui sont tous les trois du genre masculin, *Anab*<sup>289</sup> figure féminine, et le peuple figure neutre.

Il faut dire que leurs parcours sont assez distincts dans l'œuvre. *Waïs* par exemple va être un actant engagé à la cause humaine. En tant qu'actant du genre masculin est doté d'un vouloir-faire (la liberté des peuples), il va s'associer à *Yonis* et *Dilleyta* dans la dénonciation des injustices. Il utilise comme arme l'écriture :

« La plus terne des étoiles éclaire le pays et Waïs se doit d'écrire une longue et interminable lettre, une lettre logorrhée pour ne plus penser, ne plus gémir, ne plus frémir, ne pas fermer les yeux, se soustraire aux temps et à ses contingences matérielles. Ecrire pour tous et toutes. Ecrire indolemment et ne rien laisser passer. [...] Ecrire, voilà mon ultime parapet

---

<sup>285</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1997, 187 p.

<sup>286</sup> *Idem*, p.13.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p.129

<sup>288</sup> *Ibidem*, p.85

<sup>289</sup> *Ibidem*, p.167

contre l'ennui, le silence et la béance infinie de la nuit. Chaque page est un pas vers la mort. Parler avant de disparaître, crier de toutes ses forces, écrire avant de mourir sous le coup des nervis moustachus <sup>290</sup> ».

Waïs est alors soumis à un « devoir » celui d'écrire « indolemment et ne rien laisser passer ». Le fait que le mot « écrire » revienne comme un leitmotiv dans cet extrait de texte montre que l'écriture engagée devient dans ce contexte une compétence et un moyen pacifique de libération. Elle est traduite ici comme un refuge permettant à l'actant de « ne plus frémir, ne pas fermer les yeux » Nous relevons également *un contrat* qui est celui d' « écrire pour tous et toutes ».

Mais ce combat, tel que nous le constatons dans cet extrait, induit une sanction notamment « la mort » de l'actant. Waïs en tant qu'actant appartenant au genre masculin connaît alors un destin tragique. Il va être incarcéré et abattu pour « insubordination ». Ce parcours du sujet induit la combinaison suivante :

$$PN = F \{S1 \rightarrow (S2 \cup O)\} \rightarrow F \{Waïs \rightarrow (Waïs \cup Justice)\}$$

## Interprétation

Dans l'état initial Waïs qui est le S1 est dans une relation de conjonction avec l'objet de sa quête c'est-à-dire la justice. Mais le fait qu'il soit emprisonné l'éloigne de son objet. Ceci le plonge dans un second état (S2). Il devient alors disjoint de lui.

---

<sup>290</sup> *Ibidem*, p.20.

Par ailleurs, *Anab*<sup>291</sup> en tant qu'actant féminin lutte également pour la justice et l'apaisement du peuple. Contrairement à *Wais*, elle utilise comme arme la parole chargée d'espoir :

« *Anab*, est un cristal pur comme une larme de tendresse. Très tôt elle quittera le foyer familial pour se battre contre les mesquineries de l'esprit étroit de ses proches. Partout on l'exclut parce que, avoue-t-elle, je dis la vérité à une époque où et dans un milieu où personne n'ose le faire. [...]. Elle fait grande provision d'espoir, s'arme de patience en attendant les lendemains qui chantent patience haut et fort. Si l'occasion se présentait, elle n'hésiterait pas à passer derrière la caméra pour raconter le film de sa vie.<sup>292</sup> ».

Son action est cognitive car « elle se bat contre les mesquineries de l'esprit étroit ». Son combat se déroule dans un contexte purement psychologique. Elle a le savoir et le pouvoir. Elle vise la dénonciation des faits. Elle est aussi pacifique que *Wais*<sup>293</sup>. « La patience et l'espoir » sont les moyens par lesquels *Anab*<sup>294</sup> acquiert de la performance pour aboutir à la réhabilitation de la société. Il faut néanmoins souligner *qu'Anab* ne connaîtra pas le même sort que son frère *Wais* et qu'on ne relève aucune fin tragique, et la sanction est positive.

$$PN = F \{S1 \rightarrow (S2 \ n O)\} \rightarrow F \{Anab \rightarrow (Anab \ n Justice)\}$$

---

<sup>291</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.167.

<sup>292</sup> *Idem*, p.187.

<sup>293</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.82.

<sup>294</sup> *Idem*, p.98.

Cette formule qui rend compte du parcours *d'Anab* diffère également de celle de *Waïs* en ce sens que l'issue de sa quête révèle une conjonction entre *Anab* et l'objet de sa quête notamment l'apaisement du peuple par la parole et le réconfort.

Deux univers sont ainsi créés : l'un associé au tragique, représenté par le genre masculin à travers *Waïs*, l'autre lié à *Anab* et qui symbolise l'espoir et la vie.

S'agissant du peuple qui par homologation renvoie au genre neutre, on remarque une absence d'action de ce dernier. Son sort emprunte deux trajectoires à travers la fin tragique de *Waïs* on a l'impression que son sort est celé d'avance car il subit les injustices sans désir de révolte ou de changement. La non-action du peuple conduit malgré tout à une sanction notamment un assujettissement éternel. Cependant il ya aussi une autre partie du peuple qui accède à la stabilité psychologique à travers la figure d'*Anab*. Cette ambivalence du destin du peuple provient de son appartenance au genre neutre.

De même lorsque nous observons *Aux Etats-Unis d'Afrique* dont la particularité est la superposition des intrigues, il y a ce lien entre le genre morphologique et le parcours des actants. Le récit relate dans un premier temps la vie de *Yacouba*, immigré caucasien qui appartient au genre masculin. Il est qualifié dans l'œuvre comme un « rêveur d'Afrique en quête de manioc et d'eau fraîche »<sup>295</sup>.

En prenant appui sur le schéma narratif canonique, on note un parcours précis de cet actant dès son arrivée à « Asmara la capitale de l'Erythrée ». La fuite est le moyen qui lui permet d'acquérir une *compétence*, Il tente de lutter contre la déchéance humaine mais en vain. « Yacouba a été retrouvé mort dans une impasse ». Pour preuve observons l'extrait de texte suivant :

---

<sup>295</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.43.

« Yacouba a été retrouvé ce matin ou était ce hier soir ? La police n'a recueilli que de maigres indices dont son bonnet crasseux et une lettre non expédiée à sa famille zurichoise. De la menue monnaie, en somme. L'enquête a été bâclée par un stagiaire [...] De toute évidence, il serait décédé tard dans la nuit. Nuque contre terre, abandonné. Vidé de son sang, mort par manque de soins. Son portefeuille est en place, ses poches intouchées [...] La position du cadavre au teint de cire. Kaddish pour le brave Maximilien Geoffroy de Saint-Hilaire <sup>296</sup> ».

La description de la mort de *Yacouba* signale ici une narration polardesque avec des modalisateurs tels que « police, indices, sang, mort, cadavre »<sup>297</sup>. Par un narrateur omniscient, l'enquête qui semble être sans indices précis se transforme en une compilation de preuves. Cette position du narrateur, influence la description dans la mesure où, plusieurs détails sont fournis au narrataire. Il est informé par exemple du lieu, du temps, et de la manière dont le crime a été commis. Il y a comme une reconstitution des faits à travers le regard du narrateur. Ces indices viennent mettre en évidence la sanction de son parcours. Cet extrait de texte qui relate la mort de *Yacouba* vient mettre en évidence la fin de son parcours. Sa quête se solde par la mort. La sanction est alors mitigée. Elle donne lieu à la formule suivante :

$$PN 1 = F \{S1 \rightarrow (S2 \cup O)\} \rightarrow F \{Yacouba \rightarrow (Yacouba \cup \text{la vie})\}$$

Tout comme *Waïs*, *Yacouba* a aussi une fin tragique. Leur appartenance générique fait que leurs actions soient liées à la mort.

---

<sup>296</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique, op.cit.*, p.p.103-104.

<sup>297</sup> *Idem*, p.103.

En outre, Malaïka personnage centrale - appartenant au genre féminin - a un parcours opposé à celui de *Yacouba*. Elle est sauvée par la providence et se retrouve en *Afrique* terre d'accueil. Sa quête qui se veut ambivalente, débute par un désir d'équilibre psychologique :

« Mère je cours après l'odeur de ton sein, voilà ce que tu te dis. Je cours après ton visage, toucher, la caresse de te yeux. Un jour je serais à nouveau à toi, comme le voile de tes paupières, voilà ce que tu répètes. Je franchirais les mers, les océans et les déserts s'il le faut<sup>298</sup> ».

Cet extrait de texte révèle la pensée de l'actant et le point de départ de son action. L'anaphorisation du verbe « je cours » traduit un mouvement incessant entrepris par *Maya*. Le voyage est le moyen par lequel Malaïka acquiert de la compétence. Au milieu de l'intrigue, Malaïka va entreprendre un retour aux sources.

De plus, elle plonge dans la quête de stabilité des immigrés, ses frères caucasiens qui croupissent dans la misère. Elle veut de ce fait « Apporter un réconfort aux plus démunis des caucasiens, fleurir la tombe du brave Yacouba ».

« Malaïka » quête donc deux objets et mène par conséquent deux actions distinctes. L'une associée à la quête des origines qui est une quête individuelle et l'autre en rapport avec les immigrés caucasiens. Ces deux trajectoires seront ponctuées par une sanction également positive car, « Malaïka » finira par retrouver son équilibre tel que le traduit cet énoncé:

« Te voila de retour, par un matin à l'éternelle couleur d'aurore, une aurore fille de l'horizon. Tu m'as l'air apaisé et réconciliée avec toi-même. Evidemment tu ne diras rien comme d'habitude. Tu ne pouvais plus continuer à côtoyer cette absence, tutoyer ce trou noir collé à

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, p.75.

tes basques ». Tu as vu et tu as foulé du pied le lieu qui t'a vu naître. [...] A présent tu as recouvré la paix<sup>299</sup> ».

Par un narrateur toujours omniscient, la pensée de *Malaïka* est dévoilée. Le fait de se sentir « apaisée et réconciliée avec elle-même » signale ici l'aboutissement d'une quête. L'action de Malaïka débouche sur une sanction positive telle que nous le disions au début de cette analyse car, elle a « recouvré la paix ». On note alors une formule complexe du parcours de Malaïka :

$$PN = F \{S1 \rightarrow (O2^1 \cup S2 \cup O2^2)\} \rightarrow F \{Malaïka \rightarrow (Identité \ n \ Malaïka \ n \ Justice)\}$$

## Interprétation

Dans ce programme la posture de Malaïka est complexe. Il ya une double transformation. Par le retour aux sources elle finit par se reconstruire intérieurement. A partir de cet équilibre elle se tourne vers la quête de la justice des caucasiens. Malaïka est donc conjointe à la justice (O2<sup>1</sup>) et à son identité (O2<sup>2</sup>) telle qu'en témoignent les deux programmes narratifs susmentionnés.

Tout comme Anab, l'action entreprise par Malaïka connaît une issue différente de celle de Yacouba. Cette similitude semble se justifier par le fait que Malaïka et Anab appartiennent toutes les deux au genre féminin.

Quant au peuple, le programme narratif qui le caractérise reste invariable. Il demeure toujours dans la non-action et l'objet de sa quête notamment sa liberté reste disjointe de lui tout au long du récit.

---

<sup>299</sup> *Idem*, p.229.

Ces observations nous permettent de déduire que le parcours des actants chez Waberi se traduit dans une dichotomie récurrente. Les actants, par leur appartenance morphologique se singularisent les uns des autres en fonction de leurs actions. L'issue de leurs actions est soit mitigée ou positive.

### II.1.2. Genre et destin des actants chez Ken Bugul

Chez Ken Bugul, on rencontre une configuration du parcours des actants plus ou moins différente. En effet, *La Pièce d'or* relate l'histoire d'une famille en quête de « survie ». Bâ'Moïse et toute sa famille va plonger de ce fait dans « l'errance ». Chacun d'eux vivra cette quête de l'ailleurs de manière singulière.

Analysons d'abord le parcours de Ba Moïse en tant que personnage masculin. Ne pouvant plus subvenir aux besoins de sa famille il décide alors d'aller à la capitale :

« Ba'Moïse pensa à sa femme. Comment avait-il pu la laisser dans cet état ? Il devait partir ne serait-ce que pour elle, pour sa santé. [...] Il devait aller à Yakar. La seule chose à faire, c'était de partir avec l'Horaire<sup>300</sup> ».

Par un psycho-récit<sup>301</sup> la pensée de l'actant est mise en évidence. La traversée entamée par Ba''Moïse'' est placée sous les signes du devoir et de l'angoisse. L'accumulation des faits ici justifie non seulement son action et signaler l'élément

---

<sup>300</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.128.

<sup>301</sup> Cohn (D), cité par Bordas (E) in *Balzac discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presse-universitaire du Mirail, 2013, p.101. Le psycho-récit est un « discours du narrateur sur les pensées d'un personnage ».





déclencheur de cette dernière. Mais dès son arrivée à Yakar, il tombe dans la désillusion totale. Il vit la déchéance, matérielle, physique et psychologique(,) ses espérances s'effondrent : « Il regardait cette partie de *Yakar* avec dégoût. Il regrettait tant de choses »<sup>302</sup>. Son parcours révèle le programme narratif suivant :

$$PN = F \{S1 \rightarrow (S2 \cup O)\} \rightarrow F \{Ba' Moïse \rightarrow (Ba'Moïse \cup la\ paix)\}$$

### Interprétation

Lorsque l'actant est à Birlane il est conjoint à la paix et à la dignité, mais lorsqu'il arrive à Yakar, il plonge dans « l'errance », « l'arnaque ». La relation avec son objet change, il est désormais disjoint à celui-ci. La sanction est alors mitigée. Soulignons ici qu'il vivra l'aboutissement de sa quête, par procuration. Autrement dit, c'est en étant destinataire et bénéficiant de l'action de Moïse que Ba' Moïse va retrouver sa dignité.

Analysons ensuite le parcours de Moïse. Nous constatons qu'il se déroule également dans deux espaces distincts notamment *Birlane* et *Yakar*. Il est un être engagé et avec ses études en philosophie il tente de porter un regard critique sur la dimension sociopolitique de sa société. Il dénonce les injustices sociales :

« Avec ses idées de justice sociale, Moïse n'était pas bien vu pour les propos qu'il tenait à l'endroit des nouveaux occupants. Au cours des réunions organisées par les étudiants qui se sentaient concernés et avaient leur mot à dire, Moïse était le plus audacieux. Il défiait le pouvoir. Il écrivait des articles dans un journal que les nouveaux occupants avaient dans le collimateur. Avec les nouveaux occupants, il fallait être dans le jeu ou hors du jeu. [...] Ba'

---

<sup>302</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.275.

Moïse, qui était fier de ce fils qui allait devenir professeur et aider sa famille, fut profondément déçu après sa radiation <sup>303</sup> ».

Moïse ne vit pas cette quête sans embûches. Tel que le traduit cet extrait de texte il sera combattu par « les nouveaux occupants ». « La radiation » lui permet d'acquiescer de la performance et de redoubler de stratégies. Il fait usage de la parole et de l'écriture engagée. Tous ces éléments lui permettent d'être performant à la fin de l'intrigue dans la mesure où il tentera de changer les conditions de vie du peuple :

Moïse jeta la moitié de la pièce d'or au bas de la Montagne Sacrée [...] Une lumière s'abattit sur la foule et illumina les masques et les décharges tout autour. [...] Moïse s'approcha de son père, dont les sanglots se mêlaient aux cris de joie de la foule qui osait regarder le soleil en face, dans la direction de Jérusalem<sup>304</sup> ».

Il découle de ce paragraphe une réhabilitation de la dignité du peuple. L'action entreprise par *Moïse* trouve alors une issue favorable. Cela se traduit par l'euphorie manifestée par le peuple. La description de l'espace, l'éclat de l'environnement signale ici l'acquisition de l'objet par Moïse et induit de ce fait le schéma suivant :

PN = F {S1 → (S2 n O)} ou F= {Moïse → (Moïse n la justice sociale)}

---

<sup>303</sup> Bugul (K.) *La Pièce d'or*, *op.cit.*, pp. 68-69.

<sup>304</sup> *Idem*, pp.312-313.

## Interprétation

Dans ce programme narratif, Moïse qui au départ est disjoint de la justice sociale (S1) change d'état (S2) par l'action qu'il va mener à la fin de l'intrigue. Ceci lui permet alors d'être conjoint à cette dernière (O2).

Nous constatons que Moïse et Ba 'Moïse en tant qu'actants masculins connaissent un sort positif. Par leurs actions, ils finissent par aboutir de manière directe ou indirecte à leur quête.

Ce qui n'est pas forcément le cas pour les actants féminins dans l'œuvre. En analysant le parcours de la mère de *Moïse* et de *Coumbis* son amour d'enfance, on note des actions et des sanctions divergentes.

Après le départ de *Ba 'Moïse* à la capitale, son épouse n'ayant plus de nouvelles de lui va décider d'aller à sa recherche :

« Ton père n'a rien envoyé, et je n'ai aucune nouvelle de Zak. Et tu as vu comment nous avons survécu ici. J'ai vendu mes deux bœufs que j'avais confiés à la famille des Ndawcounda. Et là je vends mes habits un à un, et à quel prix ! Il faut que j'aille voir <sup>305</sup> ».

Retrouver son mari semble être le point de départ de son action. A travers ce propos les objectifs de l'actant sont ainsi connus.

Cependant, tout comme son époux, son arrivée à *Yakar* sera imprégnée de désillusion, et bientôt de déchéance

« Vous êtes arrivée ! Bonne arrivée !

Elle faillit s'évanouir mais fit un effort surhumain pour ne pas s'effondrer. Tout ce qu'elle voulait c'était de retrouver Zak et repartir à Birlane aussitôt avec lui. [...] La mère de Moïse entra dans la mesure où son mari l'avait dirigée, en baissant la tête. Elle découvrit l'intérieur

---

<sup>305</sup> *Ibidem*, p.170.



avec horreur. Ce n'était qu'un amas de déchets, de toutes sortes. La grande montagne de déchets devant laquelle elle était passée en arrivant tout à l'heure, lui avait laissé de sueurs froides. Elle ne pu s'asseoir et ressortit aussitôt en disant à son mari qu'elle préférerait mourir à Birlane <sup>306</sup> ».

Les mots tels que « amas de chiffons, déchets » signalent un espace insalubre et miséreux. Le fait d'avoir « des sueurs froides », de faire « un effort surhumain » ou de voir l'horreur prouve que le personnage est face à une réalité qui se veut désobligeante. La saisie subjective de la psychologie du personnage par un narrateur témoin dégénère ici en une description satirique.

Notons aussi que la quête de la mère de *Moïse* est évolutive. Bien que son but était de retrouver sa famille, un autre rôle lui sera affecté notamment celui de sa survie et celle de sa famille. Elle va ainsi multiplier les petits boulots pour tenter de subvenir à ses besoins :

« La femme de Ba'Moïse ne pouvait plus continuer à faire le linge dans les maisons. C'était mal payé ou payé pas du tout. Le plus souvent, elle était épuisée. Elle n'avait plus de force. [...] L'argent qu'elle gagnait avec peine ne suffisait pas à améliorer leur condition de vie, et cela ne suffisait pas pour aller à l'hôpital. Elle s'enduisait de beurre de karité, de pommade Zorro, de Mentholatum<sup>307</sup> ».

L'actant est doté d'un vouloir-faire qui est celui « d'améliorer leur condition de vie ». La multiplication de petits boulots est le moyen par lequel elle acquière la performance. Mais son séjour à « Yakar » ne sera qu'une suite de tragédie. La quête matérielle pour cet actant féminin n'aboutira jamais :

« Un soir de grande fièvre et de grande fatigue, Ba'Moïse fit avaler à sa femme plus de dix gélules de toutes les couleurs comme indiqué par la vendeuse du marché [...] Sa femme ne

---

<sup>306</sup> *Ibidem*, p.175.

<sup>307</sup> *Ibidem*, pp.273-275.



disait rien. Elle respirait difficilement et toussait. Quand elle reprit son souffle, elle regarda son mari et les larmes coulèrent de ses yeux déjà vitreux [...] Le lendemain matin, elle mourut sur sa couche de chiffons de toutes sortes. [...] La femme de Ba'Moïse termina sa vie aux abords de la Montagne Sacrée et fut enterrée dans le cimetière des errants non loin<sup>308</sup> ».

Sur un ton tragique, la mort de la mère de Moïse est décrite. On a l'impression qu'elle est plongée dans un cercle vicieux dans la mesure où toutes les démarches entreprises n'auront aucune issue favorable : « Ba'Moïse fit avaler à sa femme plus de dix gélules de toutes les couleurs ». L'accent mis sur le nombre et les couleurs indéfinis « des gélules » montre que le personnage est comme frappé d'une maladie incurable. On relève une isotopie de la mort lente. Elle est mise en évidence par des verbes tels que : « elle était épuisée », « Elle n'avait plus de force », « elle respirait difficilement », « les larmes coulèrent de ses yeux déjà vitreux », « elle geignait, gémissait », « elle mourut ». Cette isotopie traduit une réalité creuse qui peut susciter chez le narrataire un sentiment de compassion. L'action menée par cette femme est suivie d'une mort tragique et débouche sur une sanction mitigée. Ceci induit le programme narratif suivant :

PN = {S1 → (S2 ∪ O2)} ou {Mère de Moïse → (Mère de Moïse ∪ la vie)}

### Interprétation

Lorsqu'elle est à Birlane, la mère de Moïse est conjointe à la vie. Tandis que lorsqu'elle ira à Yakar, elle trouvera la mort et sera désormais disjoint de son objet. Son sort est comme scellé d'avance.

---

<sup>308</sup> *Idem.*, p.234.



C'est ce même sort que « Coumbis », l'amour d'enfance de « Moïse » va subir. En effet, cette dernière à la quête du bonheur va tenter de changer de peau mais son action la conduira également à la mort :

Coumbis était morte après avoir passé la nuit dans un bain de javel mélangée à du mercure pour devenir complètement blanche. Pour épouser un homme qui était parti et à qui il fallait envoyer sa photo. Moïse avait pleuré quand il avait appris la fin tragique de Coumbis.<sup>309</sup>

Le destin des actants féminins dans ce roman est lié à la mort. Toutes leurs actions n'ont pas d'issue favorable telle que nous venons de le constater.

S'agissant du peuple, il peut être associé au genre neutre. Il a un parcours ambivalent. On a une partie du peuple qui tente de se battre afin de changer de vie. Ce groupe soutient Moïse dans son action de libération. Il y a aussi une autre partie du peuple qui est totalement résignée, nous y reviendrons dans les analyses qui vont suivre.

Dans *Le Baobab fou*<sup>310</sup>, le destin des actants semble également être lié à leur appartenance morphologique.

« Ken Bugul » en tant que personnage féminin a un parcours parsemé d'embûches dans la mesure où elle côtoie le monde de la drogue et de la prostitution. Sa quête d'un équilibre psychologique se solde par un échec : « Les larmes coulaient de ce puits de solitude qu'était mon âme. Je me laissais pleurer et m'entendais parler de suicide »<sup>311</sup>. Ce discours fait sur une note de désespoir révèle le sentiment de l'inatteignable ressenti par la narratrice.

---

<sup>309</sup> *Ibidem*, p.261.

<sup>310</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, 222p.

<sup>311</sup> *Idem*, p.209.

Son père parcontre, en tant que figure masculine est présenté comme un homme sage, doté d'amour et d'humanité, qualités d'ailleurs qui émerveille sa fille :

« J'avais l'habitude de lui poser des questions : « pourquoi ceci, pourquoi cela pourquoi ainsi, je ne comprend pas... » Le plus souvent il me répondait par un rire ou un sourire [...] Cet homme m'avait toujours fascinée...Il prenait prétexte de son âge avancé pour dire qu'il n'avait pas besoin, du moins plus besoin, de voir ce qui l'entourait, et qu'il découvrait sans regard des choses extraordinaires dans les ténèbres. J'étais très jeune à l'époque et je n'avais pas insisté pour savoir ce qu'il voyait. Ah, comme je le regretterais plus tard ! Le père était un puits de savoir et d'expérience <sup>312</sup> ».

Le père constitue un symbole d'épanouissement pour le personnage. Le discours mélioratif fait sur lui traduit le lien qui existe entre ce dernier et son appartenance générique.

Ainsi, de cette analyse du *genre morphologique*, nous gardons à l'esprit que le destin des actants est lié à leur appartenance morphologique.

Nous avons noté chez Waberi trois univers l'un associé au genre masculin, qui est péjoré et peut renvoyer à cette Afrique réelle, et l'autre, lié au genre féminin qui traduit l'aboutissement d'une quête et qui saurait symboliser l'Afrique rêvée. Il y a aussi une autre catégorie représenté par le peuple et qui peut être considéré comme neutre. Il renvoie à la conjonction de l'univers du tragique et de la stabilité et peut être considéré comme cette Afrique ambivalente.

Chez Ken Bugul parcontre, c'est l'inverse que nous avons relevé. Le genre masculin connaît un parcours et un destin abouti tandis que le genre féminin s'inscrit sous le signe de la mort. Le peuple est traduit chez les deux auteurs comme le destinataire de l'action entreprise par les actants engagés.

---

<sup>312</sup> *Ibidem*, p.43.



Après avoir analysé les actants en fonction de leur appartenance générique procédons maintenant à leur classification en tenant compte de leurs rôles dans les œuvres.

## II.2. La catégorisation des actants à travers leurs rôles

La catégorisation des actants selon leurs rôles consiste à observer l'évolution des actants et de les classer selon leur posture face aux difficultés auxquels ils sont confrontés de manière directe ou indirecte dans les œuvres.

Par cette catégorisation des actants, nous voulons établir le lien entre les actants, leurs actions et les différents mondes qu'ils peuvent traduire dans les œuvres.

### II.2.1. Les actants chez Ken Bugul : passifs, actifs et actifs/passifs

Lorsque nous analysons les romans de Ken Bugul notamment *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or*, on remarque que la redistribution des rôles et les attributs socio-psychologiques des actants font qu'ils se retrouvent parfois dans des rapports conflictuels ou harmonieux avec leur environnement. De ce phénomène découle alors trois groupes d'actants. Nous avons des actants actifs, des actants passifs et des actants actifs/passifs. Il s'agit pour nous de faire un inventaire d'actants en nous appuyant sur leur évolution dans les œuvres.

Etudions donc le parcours de Bâ'Moïse dans *La Pièce d'or*. Il est décrit comme un être ambivalent car il est d'abord présenté dès les premières pages comme un





être anxieux, un homme en discordance avec lui-même et qui n'arrive pas à assumer ses choix. Pour preuve analysons ce premier portrait que le narrateur dresse de lui :

« C'était bien après, quand il était devenu « un homme », qu'il avait commencé à se poser des questions sur lui. Il doutait de sa capacité à décider tout seul, en son âme et conscience. Il n'était pas très sûr de lui, à vrai dire. A chaque fois qu'il fallait prendre une décision seul ou en groupe, il hésitait. Il aurait préféré être ailleurs. Il n'avait peut-être pas été à la hauteur de ce qu'il devait être, de ce qu'il voulait être. Un autre, né dans d'autres conditions. Ou alors un homme seul. Il disait toujours qu'il était ce qu'il était mais pas ce qu'il désirait secrètement être <sup>313</sup> ».

Le narrateur, par un discours indirect libre, traduit la pensée du personnage. Il y a comme une prise de conscience et une remise en cause de soi chez « Bâ'Moïse » dans la mesure où « il avait commencé à se poser des questions sur lui ».

Cette attitude réflexive du sujet pensant contamine la suite de la description psychologique faite de lui. La redondance des verbes tels que : « il doutait », « il n'était pas très sûr de lui », « il hésitait », « Il n'avait peut-être pas été à la hauteur », qui ne sont que des synonymes, vient conforter l'incertitude qui envahit Ba'Moïse. Sa perception intérieure est brouillée.

La narration fonctionne de ce fait comme un tâtonnement de la pensée relayé par des adverbes de manière tels que « peut-être », « ou alors ». Des images alternatives se dessinent dans la conscience du personnage puisqu' « il aurait préféré être ailleurs [...] ou alors un homme seul ». Le terme objectal « il disait » qui est ici une sorte de désolidarisation du narrateur face à l'énoncé, induit un jugement péjoratif du sujet sur lui-même. Sa vie est mise en mal par ce sentiment de « n'être pas à la hauteur ».

---

<sup>313</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.54



La pensée de Ba'Moïse s'érige en miroir avec un reflet non harmonieux de sa vie laquelle est caractérisé par l'anxiété, le manque de confiance en soit. Il y a une dimension privative dans un monde autours duquel se construit la dévalorisation de son être, et, où il n'arrive pas à s'extérioriser d'une part et un autre monde dont il rêve et dans lequel son /vouloir/ et son /pouvoir/ se distingueraient clairement.

Toutefois, bien qu'à la base Ba'Moïse soit présenté comme un homme sans qualité, il n'en demeure pas moins qu'au fil du roman son statut change, car il décide de prendre son destin en main et tente de changer sa vie à travers l'exode rurale. Il quitte Birlane pour Yakar :

« Ba'Moïse avait pris la décision. Au moment où la chaleur du soleil devenait insupportable, déjà à cette heure du matin ! Il s'était levé du djandje, où il n'avait pas rencontré de Condorong ni trouvé son écuelle, et il avait pris la décision.

Cette fois-ci il avait décidé tout seul.

Cette fois-ci, il avait été celui qu'il voulait être. Il devait partir <sup>314</sup> ».

A travers ce propos, nous retrouvons un autre visage de Bâ' Moïse, celui d'un être plus déterminé psychologiquement. La répétition de l'indice temporel « Cette fois-ci », semble traduire une évolution diachronique des attributs de Bâ' Moïse. Un lien temporel est ainsi créé entre la décision qu'il prend en ce moment et son état psychologique antérieur.

En d'autres termes, il y a une dimension évolutive entre la situation initiale notamment celle où Il avait le sentiment qu'il « n'avait peut être pas été à la hauteur de ce qu'il devait être, de ce qu'il voulait être » et le fait qu'il soit maintenant « celui qu'il voulait être ».

De cette représentation ambivalente de la psychologie du personnage on peut lire la construction de deux univers : le premier associé à l'incertitude, au déni de soi

---

<sup>314</sup> *Idem*, p.56.

qui débouche sur des idées fatalistes. Le second univers est mis en relation cette-fois-ci avec un déterminisme radical manifesté par Bâ' Moïse et qui est finalement une sorte de résistance face à la déchéance.

Par ailleurs, cette ambivalence psychologique très marquée chez Bâ' Moïse ne l'est pas chez son fils Moïse.

En effet Moïse est représenté comme un être instruit : il était « étudiant en philosophie »<sup>315</sup>. La précision sur le type d'étude menée par l'actant oriente déjà le discours sur le genre de réflexions que peut avoir ce dernier. L'attribut que le narrateur donne à Moïse à travers la philosophie c'est justement cet être qui est dans une quête permanente.

Nous verrons que ce trait intellectuel va largement influencer son parcours. On le retrouvera au milieu du récit comme un être engagé et dévoué à la cause humaine : « il militait dans tous les mouvements de revendication »<sup>316</sup>, c'est un être déterminé à changer sa vie et celle de son peuple. Il est la figure de la résistance et, contrairement à son père, Moïse restera le même psychologiquement, car face aux injustices sociales, il n'hésite pas à exprimer son point de vue.

« Quand quelqu'un conseillait à Moïse de ne pas faire de politique, de ne pas s'occuper de ce qui se passait, de faire comme tout le monde, il tournait la tête et disait :

- Faut-il rester les bras croisés, les esprits croisés, les yeux croisés, la bouche croisée comme le peuple, sur ce qui se passe dans le pays depuis les années soixante ?

Je ne veux pas me métamorphoser.

Je veux encore être moi-même.

- Il n'y a pas d'autre choix ! » Lui disait-on, en s'éloignant de lui <sup>317</sup> ».

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, p.24.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p.25.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p.29.

Cet extrait de texte dévoile une confrontation de point de vue sur les conditions de vie des habitants de « Birlane ». Dans un discours indirect libre, le narrateur présente d'abord le point de vue du peuple : « faire comme tout le monde. »<sup>318</sup>. La soumission et le silence face aux injustices sociales semblent devenir une norme. L'usage des négations ou de l'impératif dans cet extrait de texte révèle un interdit, interdiction de faire face aux politiques. Le déictique pronominal « je » quant à lui, signale la prise de position du personnage qui se résume par un refus de la norme et de la métamorphose.

Puis on a le peuple résigné, qui a une vision fataliste de sa vie et de son avenir. Sa posture du peuple reste la même aussi bien à « Yakar » qu'à « Birlane » :

« Le peuple avait perdu le sens de la réaction et de la décision. Le peuple ne croyait plus en rien, même plus en son malheur. Le peuple avait des oreilles bouchées, scellées par la contradiction. Et le peuple était impuissant <sup>319</sup> »

Par cette description faite du peuple ici, on peut lire la désillusion et le désenchantement de ce dernier. Il semble être désœuvré, voir aliéné. Cette posture est contraire à celle de la famille de « Bâ'Moïse » selon la représentation qui a été relevée d'elle au début de ce chapitre.

Dans *Le Baobab fou*, les actants sont également, la plupart du temps, orientés vers la quête d'un objet ou plusieurs objets notamment l'équilibre matériel et immatériel. « Ken » rêve d'aller vivre en « Belgique » pour ce faire, elle va se lancer dans des études pour y arriver. Le premier élément étant acquis, lorsqu'elle s'imprègne de la ville de Belgique, elle se heurte à diverses difficultés qui l'orientent vers des voies perverses. L'objet de sa quête prend alors une autre

---

<sup>318</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.97.

<sup>319</sup> *Idem*, p.118.

configuration notamment, l'équilibre psychologique qu'elle tentera en vain de trouver dans les bras des hommes qu'elle côtoiera intimement.

Elle pourrait être classée dans la catégorie des actants actifs dans la mesure où elle tente de changer son destin bien que les voies empruntées par cette dernière ne lui permettent malheureusement pas d'aboutir à sa quête.

Ainsi, les actants dans ces deux œuvres s'inscrivent selon leurs traits psychologiques dans deux univers. Ils sont soit dans le fatalisme et sont considérés comme des actants passifs, soit dans la résistance et constituent la catégorie des actants actifs.

## II.2.2. De la triplicité de la dimension actantielle dans les romans de Waberi

Si l'ambivalence psychologique des personnages est assez récurrente chez Ken Bugul, force est de constater quelques différences chez Waberi.

Qu'il s'agisse de *Balbala* ou *Aux Etats Unis d'Afrique*, les actants ont des attributs non évolutifs. C'est-à-dire que leur rapport à l'objet ne change pas, il se précise au fur et mesure que la narration évolue.

Pour mieux observer ce phénomène dans l'œuvre, revenons sur l'intrigue du roman. Le récit raconte la vie des caucasiens immigrés d'une part et l'odyssée de Maya d'autre part. La thématique implique dès le départ une superposition de situations alliant heur et malheur. La narration qui s'étend dans les deux premiers chapitres sur les portraits de deux personnages, oriente la description vers une dimension bipolaire :

« Il est là, fourbu. Silencieux. La lueur mouvante d'une bougie éclaire chichement la chambre du charpentier, dans ce foyer pour travailleurs immigrés. Ce caucasien d'ethnie suisse parle un patois allemand et prétend qu'il a fui la violence et la famine à l'ère du jet et du net <sup>320</sup> ».

Le narrateur omniscient dresse le portrait de Yacouba sur un ton caricatural. Il est présenté ici comme un être affaibli psychologiquement. La caricature relayée par l'usage des motifs péjoratifs tels que « chichement », « fourbu », vient traduire l'état de déchéance matériel du personnage.

Cette déchéance a également gagné tous les caucasiens immigrés qui vivent dans la misère et la souffrance et qui semblent être résignés.

« 3Des petits écoliers français, espagnols, bataves ou luxembourgeois malmenés par la lèpre et le kwashiorkor ne survivent qu'avec les surplus alimentaire de fermiers vietnamiens, ou éthiopiens <sup>321</sup> ».

Ils subissent leur destin et sont passifs face à cette situation de manque et de totale dépendance. Ils vivent aussi dans l'attente d'un signe divin et naturel car « tous attendent une paix qui n'est pas de ce jour [Ils n'ont] d'autre ambition que de demeurer debout, de survivre [...] on sent bien que pour [eux] la patrie est perdue »<sup>322</sup>. Ces conditions de vie plongent le peuple dans un désespoir absolu.

C'est ce désespoir qui hante également la mère de Maya, qui « Depuis quelques semaines, a cessé de parler [...] elle n'attend plus rien, ni remède, ni miracle ». <sup>323</sup> Cette image donne l'impression que le sort ou le destin de ces personnages est scellé d'avance.

---

<sup>320</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.48.

<sup>321</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>322</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.95.

<sup>323</sup> *Idem*, p.89.



D'un autre côté on a le portrait valorisant que le narrateur dresse à l'endroit de Malaïka. Dans le roman elle y est présentée comme une fée. Elle est raffinée, douce<sup>324</sup> et assimilée à un ange<sup>325</sup>. Elle est instruite et a le goût de l'art notamment la sculpture.

Nous voyons qu'il y a deux catégories de personnages diamétralement opposés. Les différentes descriptions faites par le narrateur dans cette œuvre montrent que *Malaïka* est l'antithèse de *Yacouba*.

Ce côté contrasté des attributs des personnages est mis en évidence aussi dans *Balbala*.

« On attend un sort meilleur du ciel. Rien ne viendra et la saison est nulle [...] Dans ce pays chaviré, on attend toujours quelque chose : un signe, un séisme, un orage, on attend quelque chose ou quelqu'un <sup>326</sup> ».

Il y a dans cet extrait de texte un niveau discursif hanté par le fatalisme : les habitants de la ville de *Balbala* semblent vivre dans la passivité. Par l'anaphorisation du verbe « attendre », se dessinent l'oisiveté, et le désespoir voilés par « l'attente ».

En outre, c'est dans cet espace de la résignation et de la passivité et de l'aliénation que naît une autre catégorie de personnages. Ces derniers se démarquent par leurs actions et s'inscrivent dans la résistance. Le narrateur les nomme « le quartor subversif <sup>327</sup> ». Ce groupe est composé de Dilleyta, Anab, docteur Yonis, et Waïs encore nommé par le « bureau de Renseignement, le groupe de tous les dangers ».

---

<sup>324</sup> Waberi (A.A.) *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.23.

<sup>325</sup> *Idem*, p.23.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p.20.

<sup>327</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.88.

Ils incarnent l'espoir, le changement, le radicalisme et l'unité dans l'œuvre. Ils s'opposent contre vents et marées, à cette vie aliénante et tentent de faire bouger les choses : « une union scellée d'une fraternité commune. C'est l'ambition de Dilleyta et de ses amis<sup>328</sup> ».

Aussi, ce combat se fait non plus par les armes mais par le pouvoir de la parole comme l'atteste le discours de Dilleyta sur la liberté des consciences :

« La nation est un corps habitable, ouvert à tous et non une demeure close, un patio réservé au cercle du patriarcat. Nous voulons inaugurer un banquet de la parole où tout le monde serait convié, où chacun trouverait sa place avec ses mots et son passé bref [...] Nous voulons une parole déligotée, dirigée vers les autres, une parole qui soit lien, pont, arborescence et prise de conscience à la fois. L'apprentissage de la fraternité passe par cette conquête, cette parole aux accents pluriels. Nous allons investir les coins troubles, les traces d'ombre de notre passé récent ou plus lointain. Cette terre est la seule qui soit à nous. Notre démarche requiert un engagement total <sup>329</sup> ».

Ces propos révèlent le caractère engagé des personnages car, face aux bâillonnements, aux sévices organisés par les autorités ils restent toujours animés par la même pensée. L'engagement qui est une sorte de résistance est mis en exergue ici par l'emploi du déictique « *Nous* », qui traduit la communauté. Le personnage s'identifie à son groupe dans la mesure où il parle ici au nom de tous. C'est un discours aux allures pamphlétaires, une sorte de procès contre le pouvoir et ses abus.

Pour cela, les quatre personnages se muniront de plusieurs outils à l'instar de l'écriture, car écrire devient pour eux un refuge contre toute aliénation. C'est une arme qui se trouve aux antipodes de celles utilisées par leurs détracteurs notamment

---

<sup>328</sup> *Idem*, p.121.

<sup>329</sup> *Ibidem*, p.88.





« la rumeur, la presse, les armes, les détentions abusives et la mort ». C'est le cas de Waïs et de Dilleyta dont le refus d'aliénation entraînera l'un comme l'autre à l'incarcération et à la mort.

Ces caractéristiques seront amplifiées chez Maya qui est en quelque sorte une synthèse du « quartor », elle est à la fois l'espoir, l'unité et la stabilité du monde. Il s'agit pour elle de remodeler le monde. Avec son flair et son goût de l'art elle s'investit dans la recherche d'une sémantique du monde, à travers la sculpture. Maya exprime sa pensée à travers la sculpture. Elle accomplit une sorte « d'exhumation et un travail de deuil ».<sup>330</sup> Son art est à la fois une invite à une prise de conscience, et des signaux de détresse face à l'absurdité.<sup>331</sup> L'art devient ce moyen par lequel le personnage libère plusieurs messages à savoir : l'unité, l'amour du prochain, la compassion envers les peuples qui souffrent. Maya se sent de ce fait investi d'une mission : le bien être universel qui consiste à vivre pour les autres. Il faut souligner que l'action de Maya est cognitive et artistique.

Nous avons vu précédemment que les actants dits actifs ne s'inscrivaient pas dans un combat direct contre le pouvoir en place. Waïs et ses amis utilisent la plume, la parole, et le don de soi. *Maya* de son côté utilise la sculpture pour traduire l'absurdité du monde et dénoncer les injustices sociales. Le fait que l'action soit nécessairement précédée par la pensée débouche sur l'évocation des personnages pensants.

Ainsi, la catégorisation des actants en fonctions de leurs attributs dans notre corpus nous a permis de relever trois catégories d'actants notamment les actifs, les

---

<sup>330</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique, op.cit.*, p.148.

<sup>331</sup> *Idem*, p.137.

passifs et les actifs-passifs. Les actants passifs quand à eux se sont orientés vers une posture inverse.

Quant aux actants Actifs/passifs ils ont été représentés dans une ambivalence de rôle. Aussi, cette triplicité des actions nous autorisent à déduire un lien entre :

- Les actants actifs et l'Afrique rêvée car, les actants actifs se sont inscrits dans une quête obsessionnelle de l'objet jusqu'à le posséder. Le fait d'avoir pu satisfaire leur souhait vient révéler justement cette Afrique rêvée qui est un espace dans lequel les actants se sentent libres de leurs désirs et de leurs choix.
- Les actants passifs et l'Afrique réelle dans la mesure où, les actants actifs s'inscrivent dans la résignation et le fatalisme. Ils subissent leur destin sans vouloir le changer.
- Les actants passifs/actifs et l'Afrique ambivalente puisque les actants actifs/passifs ont des rôles actions instables tout au long des intrigues. Par ce changement répétitifs de leurs actions, ils traduisent alors cette Afrique de l'entre deux à travers laquelle se rencontre l'Afrique réelle et l'Afrique rêvée.

De cette analyse sur la catégorisation des actants il faut retenir que les œuvres étudiées révèlent trois catégories d'actants. En les classant en fonction de leur appartenance morphologique nous avons relevé des actants masculins, féminins et neutres. Nous retenons que le fait qu'ils appartiennent à l'un des trois genres fixe déjà leur destin dans les intrigues.

Par ailleurs, en analysant les actants en fonction de leurs attributs nous avons remarqué que les attributs des actants donnaient lieu à trois types d'actants notamment des actants actifs, passifs et passifs/actifs. Les actants dits actifs, sont ceux la même qui ont développé un instinct de survie. Les actants passifs quant à eux se sont démarqués par la résignation et se sont inscrits dans le fatalisme. Il y a



eu aussi une troisième classe c'est celle dites passive/active donc ambivalente car, elle est présentée à la base comme fataliste puis au fil du roman elle change de camp en s'inscrivant dans la résistance. Ces trois types d'actants nous ont alors permis de desceller l'Afrique réelle, rêvée et ambivalente dans notre corpus.

Mais, dans un souci d'approfondissement de cette étude sur les actants nous nous proposons de transposer les différents actants sur un carré sémiotique. Dans l'analyse qui va suivre nous allons voir comment à travers cette grille d'analyse on arrive à déceler des sous-catégories qui sont aussi porteuses de sens dans notre corpus.

## II.3. Le rôle des actants à travers un carré sémiotique<sup>332</sup>

A travers cette grille d'interprétation des textes, nous voulons approfondir les analyses sur les actants. En transposant les catégories d'actants sur un carré sémiotique, nous avons pour objectif de les mettre en évidence d'une part et d'observer les sous-catégories qui découlent de ces deux entités notamment les non-passifs et les non-actifs d'autre part.

### II.3.1. Application du carré sémiotique dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* <sup>333</sup>

En parcourant *Aux Etats-Unis d'Afrique*, nous avons noté au départ deux catégories d'actants-personnages, *Malaiika* qui représente la catégorie des actants actifs et *Yacouba* que l'on associe aux actants passifs. Mais, tout au long de l'intrigue

---

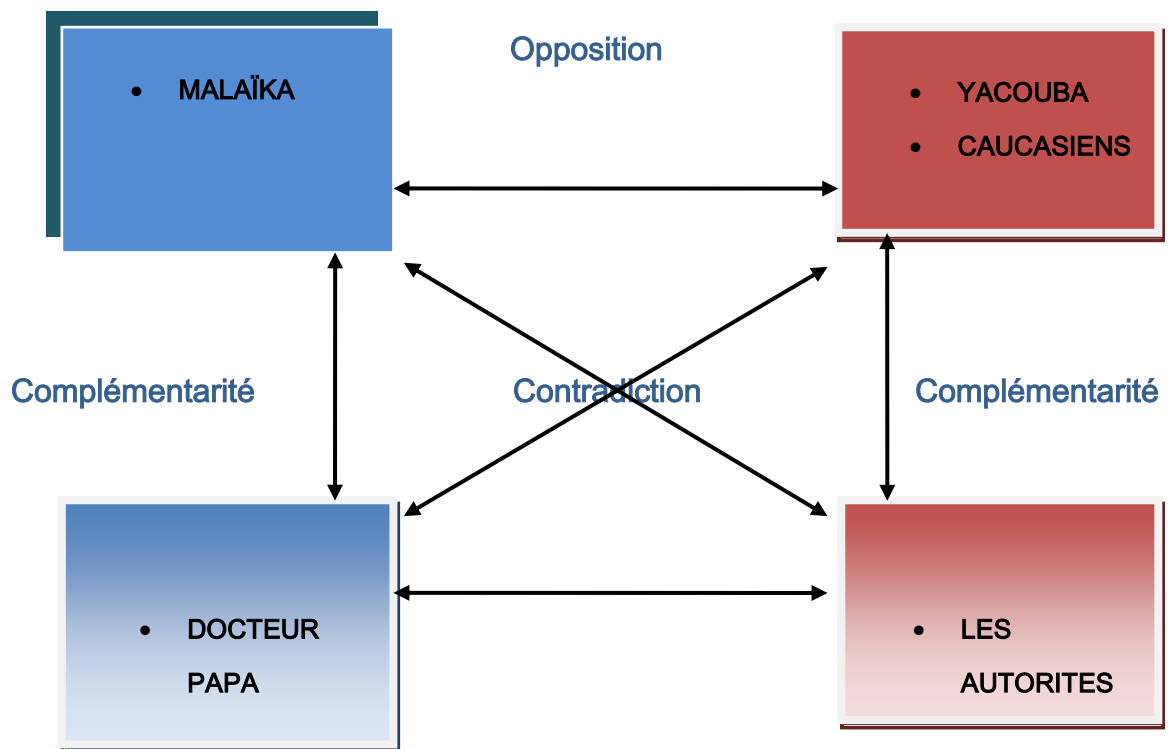
<sup>332</sup> « Développé par Greimas et Rastier en 1968, le carré sémiotique est un réseau visuel de concepts et une représentation visuelle de ce réseau, généralement sous forme de carré. Il est un produit de l'articulation logique d'une opposition donnée. Il permet de raffiner des analyses par opposition en faisant passer le nombre de classes analytiques découlant d'une opposition donnée de deux (par exemple, vie/mort) à quatre (par exemple, vie, mort, vie et mort : un mort-vivant, ni vie ni mort : un ange), à huit voire à dix ». Autrement dit c'est un dispositif d'analyse des textes qui permet d'y relever les oppositions tant au niveau discursif que narratif. Voici les différentes composantes du carré sémiotique : S1, S2, -S1,-S2, sont des composantes du carré sémiotique. Elles entretiennent entre elles trois types de relations : S1 et S2 (relation d'opposition), S1 et -S1, S2 et -S2 (relation de contradiction), -S2 et S1, -S1 et S2 (relation de complémentarité) ».

<sup>333</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique, op.cit.*, 233p.

on découvre *le Docteur papa* qui aide Malaïka à sortir de la misère et à atteindre un certain équilibre matériel. Il y a aussi les autorités africaines qui prennent une posture d'indifférence face à la misère des immigrés clandestins qui sont résignés.

En transposant ces éléments dans un carré sémiotique on note le schéma suivant :

Carré sémiotique1 : Aux Etats-Unis d'Afrique



↔ : Relations entre les différents actants.



## Interprétation

Le carré sémiotique mis en évidence ici est relatif aux analyses sur *Aux Etats-Unis d'Afrique*. A travers ce dernier, trois relations de dessinent : la relation *d'opposition*, de *contradiction* et celle de *la complémentarité*.

D'abord la relation d'opposition. Elle est mise en relief par Malaïka et *les caucasiens* dans la mesure où, l'objet de leur désir et leur posture durant cette quête restent différents. Elle recherche l'équilibre intérieur à travers l'identité, tandis que les caucasiens recherchent la stabilité matérielle. L'opposition vient également du fait qu'elle décide de plonger dans une quête en faisant un retour physique et psychologique aux sources alors que les caucasiens s'orientent vers un univers de l'attente et de l'oisiveté tels que nous l'avions souligné dans le point précédent.

Ensuite, on a le groupe de la contradiction associé à *Malaïka* et les autorités d'une part, les caucasiens et *Docteur papa* d'autre part. La contradiction vient du fait que Malaïka en voulant dénoncer les injustices et les violences va se heurter à l'indifférence des autorités qui ont pourtant le monopole économique, sociale et politique dans l'œuvre, ils sont de ce fait pris comme des actants-passifs.

Enfin, il y a la relation de la *complémentarité* incarnée par *Docteur papa*<sup>334</sup> et *Malaïka* d'un côté et les autorités et les caucasiens de l'autre. La complémentarité qui existe entre Malaïka et Docteur papa, vient du fait que ce dernier lors d'une mission humanitaire en Europe va sauver Malaïka des guerres et de la famine que subit son pays, il va rétablir son bien être en l'emmenant en *Afrique*. Par ailleurs la complémentarité entre les autorités et les caucasiens réside dans le fait que les uns sont passifs et les autres non-actifs, car, souvenons nous que les caucasiens sont

---

<sup>334</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.68.

oisifs et ne luttent pas pour changer leurs conditions de vie, c'est cette non-action que l'on retrouve chez les autorités puisqu'ils ne réagissent pas à la souffrance du peuple bien au contraire ils y contribuent.

Ces caractéristiques se retrouvent également dans *Balbala*. En y appliquant le carré sémiotique, on note une relation d'opposition assumée par *Waïs* et le peuple. En tant que martyr, combattant de la liberté et de la justice, *Waïs* se trouve opposé au peuple résigné qui a opté pour la passivité. Ils correspondent alors au couple Actifs/Passifs.

Il y a aussi le groupe de la complémentarité représenté par *Waïs* et ses amis d'une part, les autorités et le peuple résigné d'autre part.

L'application de ce carré sémiotique sur les textes de Waberi (A.A.), nous a permis d'observer les différents rapports que les actants entretenaient entre eux. Nous notons ici trois types de rapports à savoir : les rapports d'oppositions, de contradiction et de complémentarité.



### II.3.2. Application du carre sémiotique dans *La Pièce d'or* et *Le Baobab fou* de Ken Bugul

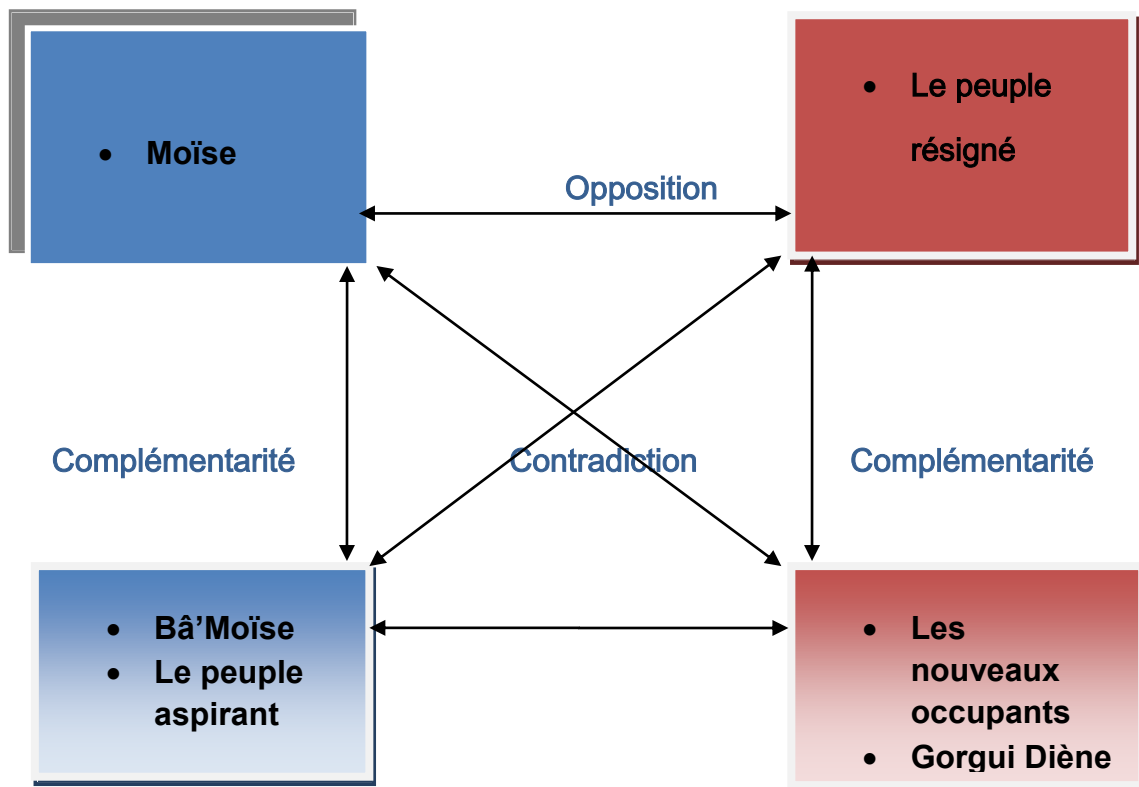
Lors des observations antérieures nous avons vu que certains actants chez Ken Bugul étaient dans une posture ambivalente tout au long de l'intrigue. Bâ 'Moïse qui n'était pas actif au départ le devient au fil du roman, de même que son ami « Guorgui Diène » prend la posture d'un actant non-passif et s'érige en bourreau pour sa survie.

Par ailleurs, Moïse en tant qu'actant a des attributs constants. Il est militant dès les premières pages du roman et le restera jusqu'à la fin de l'intrigue.

Il ya aussi une partie du peuple qui aspire à la stabilité et une autre qui s'est totalement résigné et a plongé dans le désenchantement. Cette instabilité des attributs des actants nous oriente alors vers un carré sémiotique assez complexe :



## Carré sémiotique 2 : La Pièce d'or



↔ : Relations entre les différents actants.

- Interprétation

Tout en prenant appui sur *la catégorisation des actants*<sup>335</sup> faite en amont ce carré sémiotique dévoile les positions variables des actants.

En effet, les attributs de certains actants secondaires non seulement évoluent mais influencent aussi la destinée des actants principaux. Observons *Gorgui Diène* personnage secondaire de l'œuvre. Ce dernier au départ, aide *Bâ'Moïse* à trouver un logement au pied de la « Montagne sacrée ». Il lui fait louer une « mesure ». Il est alors au début un actant *non-passif* et s'inscrit dans une relation de complémentarité avec Moïse et sa famille. Puis, peu à peu il devient un opportuniste envers son ami : il use par exemple de son autorité envers l'épouse de Bâ'Moïse pour la posséder :

« Zak n'aimait pas beaucoup Gorgui Diène. Il ne pouvait pas dire pourquoi, mais quelque chose lui disait que cet homme allait leur faire du mal. Il regardait trop sa mère et, quand son père n'était pas là, il trouvait tout prétexte pour entrer dans l'unique pièce de leur mesure. Sa mère l'y suivait, et puis, c'était le silence. Ce n'était que quand il entendait un cri de jouissance étouffée qu'il savait que sa mère était passée sous le poids de Gorgui Diène <sup>336</sup> ».

Cet extrait de texte qui met en évidence l'image de la trahison conjugale est justement ici un élément qui induit le changement des attributs de *Gorgui Diène*. Il n'est plus considéré comme un actant non-passif mais plutôt non-Actif dans la mesure où il profite de la faiblesse matérielle de cette femme pour assouvir ses désirs. Il est alors dans un rapport de complémentarité avec le peuple résigné car, il le maintient dans l'assujettissement.

Autrement dit, dans la composition des actants, on relève des actants catégoriels et des actants non-catégoriels. *Moïse* et le peuple résigné sont des

---

<sup>335</sup> Se référer au chapitre II de notre analyse.

<sup>336</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.187.

actants catégoriels, ils entretiennent une relation d'opposition. Leurs rôles sont immuables tout au long de l'intrigue.

De même dans *Le Baobab fou*, les trois relations du carré sémiotique sont présentes. « Ken Bugul » est en contradiction avec sa mère qui l'empêche d'accéder au bonheur. Les hommes qu'elle rencontre jouent des rôles ambivalents certains par la prostitution la dévalorisent et d'autres tels que « Jean Wermer » l'aideront à regagner son pays.

Ainsi, l'application du carré sémiotique à travers cette analyse des actants nous a permis de voir comment les actants secondaires participaient aussi à la mise en évidence des rapports entre actants. Le fait d'être dans un contexte d'opposition, de contradiction ou de complémentarité avec d'autres actants a mis en valeur leur influence sur la destinée des actants principaux.

## Conclusion partielle

Au sortir de cette analyse sur les actants nous retenons qu'en observant leurs parcours nous avons pu les catégoriser selon :

- Leur appartenance générique.

Nous avons noté des actants masculins, féminins et neutres. On a vu que chez Waberi A.A.), l'évolution des actants féminins était différente de celle du genre masculin et neutre. Leur rapport à l'objet était dans une dichotomie constante. Le premier genre précité a un destin stable tandis que le second genre avait un destin tragique. Quant au neutre, son destin reste ambivalent.

- Leurs attributs dans les romans.

On a relevé des actants actifs, passifs et ambivalents. Les actants actifs étaient traduits comme ceux là même qui s'inscrivaient dans la quête obsessionnelle de l'objet jusqu'à le posséder. Alors que les actants passifs étaient orientés vers une posture contraire. Les actants actifs/passifs étaient dans une instabilité des actions dans les œuvres.

- Leur position dans un carré sémiotique.

A travers ce dernier, nous avons pu déceler d'autres classes d'actants découlant des actants actifs, passifs et qui étaient également significatifs.

Aussi, cette triplicité de la représentation actantielle a débouché sur la mise en exergue des trois figures de l'Afrique susmentionnées.

Mais comment fonctionnent concrètement ces trois mondes ? En d'autres termes comment s'opère le passage à double sens d'un univers à un autre dans notre corpus ? Telles sont des questions que nous serons emmenés à répondre dans le chapitre qui va suivre.



## CHAPITRE III. APPROCHE THYMIQUE DES DIFFÉRENTES CONFIGURATIONS DE L'AFRIQUE

Les analyses précédentes ont débouché sur la mise en exergue des trois configurations de l'Afrique notamment l'Afrique réelle, l'Afrique rêvée et l'Afrique ambivalente. Aussi dans le présent chapitre, nous allons voir comment d'un point de vue thymique ces trois univers sont mis en évidence.

Le thymique en psychologie renvoie à tout ce qui relève des émotions et de l'affect.

En sémiotique l'analyse thymique est un procédé qui a été développé par Rastier<sup>337</sup> en prenant appui sur des études de Greimas<sup>338</sup> et de Courtès<sup>339</sup>. Elle est axée sur les évaluations de type euphoriques/dysphoriques ou plaisir/déplaisir. Les principaux éléments dont tient compte l'analyse thymique sont les suivants :

- « Le sujet évaluateur : c'est celui qui est doté d'une conscience et qui permet une évaluation. Il peut être un membre du règne animal, ou végétal, un être anthropomorphe, une machine, une entité abstraite ».
- L'objet évalué : comme pour tous les dispositifs d'origine greimassienne (modèle actantiel, programme narratif carré véridictoire, etc.), l'objet est entendu comme ce vers quoi le sujet tourne sa conscience.
- Les modalités thymiques attribuées à l'objet (euphorie, dysphorie, etc.) : Les modalités sont des caractéristiques évaluatives de grande généralité affectées par un

---

<sup>337</sup> Rastier (F.) *Sémantique interprétative*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

<sup>338</sup> Greimas (A.J.) & Fontanille (J.), *Sémiotique des passions : états de choses d'âme*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

<sup>339</sup> Courtès (J.), *La Sémiotique du langage*, Paris, Nathan université « 128 », 2003.



sujet observateur à un objet observé. En articulant l'opposition euphorie/dysphorie, appelée catégorie thymique, sur un carré sémiotique [...] on obtient plusieurs modalités thymiques, dont les principales sont : l'euphorie (positif), la dysphorie (négatif), la phorie (positif et négatif : l'ambivalence) et l'aphorie (ni positif ni négatif : l'indifférence)

- L'intensité de la modalité (faible, moyenne, forte, etc.) :
- Le temps de l'évaluation : sa variabilité entraîne aussi une modification de l'évaluation entreprise par le sujet et les transformations susceptibles d'affecter les éléments thymiques<sup>340</sup> ».

Pour revenir à notre étude, l'approche thymique des figures de l'Afrique consistera à voir comment, au travers de ces différents éléments précités, elles sont non seulement mises en exergue mais aussi comment elles s'interconnectent.

Le but visé ici c'est de voir également comment s'articule le rapport sujet évaluateur-objet évalué-temps dans ces trois mondes.

Il s'agira d'observer le sujet-personnage dans son expérience personnelle, son rapport à l'environnement et son rapport au temps.

La mise en évidence du fonctionnement de ces trois univers par l'analyse thymique nous permettra de constater trois types de rapports chez ces derniers notamment le rapport d'opposition, de contradiction et de complémentarité qui font écho au carré sémiotique.

---

<sup>340</sup> Hebert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Pulim, 2009, p.151.

Si nous considérons *le réel* comme l'impossible ou l'inaccessible, alors l'Afrique réelle renvoie à une Afrique impossible ou les notions de vie, de bonheur, de stabilités, de justice et de liberté semblent inatteignables.

Ce sont ces caractéristiques que nous retrouvons dans les romans étudiés. Ils évoquent, tel que nous l'avons vu précédemment, une société dans laquelle les sujets-personnages vivent dans la déchéance matérielle, physique et psychologique. Nous avons constaté qu'ils sont miséreux et errants. Leur évolution se fait également dans un cadre spatio-temporel qui influence cette dernière de manière négative.

Il s'agit justement d'analyser la manière dont ce monde est traduit soit par un sujet-personnage —c'est à dire celui qui appréhende et se représente son univers — soit par une entité abstraite (narrateur) qui dévoile à travers des psychorécits l'humeur et le point de vue de ces derniers sur cet univers.

Autrement dit, nous voulons voir comment d'un point de vue thymique cette Afrique fonctionne dans notre corpus et ce qui la différencie des autres univers.

Observons déjà le sujet-évaluateur, l'objet évalué et le temps dans ce monde réel.

---

<sup>341</sup> *Idem*, p.207.



### III.1.1. Le sujet évaluateur et l’Afrique réelle

Le sujet évaluateur tel que nous l’avons dit plus haut se définit comme « celui qui est doté d’une conscience et qui permet une évaluation. Il peut être un membre du règne animal, ou végétal, un être anthropomorphe, une machine, une entité abstraite »<sup>342</sup>. Pour ce qui est de notre étude, il est question de faire une analyse du sujet-personnage<sup>343</sup> dans sa manière d’appréhender le monde.

Mais, le fait que l’évaluation du vécu des sujets-personnages puisse se faire aussi par n’importe quel être doté d’une conscience, nous tiendrons donc compte de l’évaluation faite par un narrateur hétéro ou homodiégétique sur le vécu des sujets-personnages, nous seront alors emmener à observer ces derniers dans les textes.

Il sera question d’étudier non seulement le point de vue des sujets mais aussi celui du narrateur sur l’évolution de ces derniers. Nous observerons leurs expériences individuelles et leur ressentie face aux difficultés rencontrées tout au long de leur parcours. Nous verrons comment à partir du sujet évaluateur cette Afrique réelle, chaotique et désenchantée est mise en évidence.

Telle que nous l’annoncions déjà dans les chapitres précédents, *Balbala*<sup>344</sup>, *Aux Etats-Unis d’Afrique*<sup>345</sup>, *La Pièce d’or*<sup>346</sup> et *Le Baobab fou*<sup>347</sup>, dévoilent des

---

<sup>342</sup> Hebert (L.), *Dispositifs pour l’analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, op.cit., p.151.

<sup>343</sup> Nous avons vu que le sujet évaluateur est celui qui est doté d’une conscience permettant de procéder à une évaluation. Par ailleurs, le sujet évaluateur peut aussi bien être un personnage qui évalue son vécu ou un narrateur qui dévoile par des psychorécits ou des discours rapportés les expériences propres au sujet-personnage.

<sup>344</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, op.cit., p.105.

<sup>345</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d’Afrique*, op.cit., p18.



sujets-personnages soumis à des conditions de vie assez alarmantes qui se lisent sous le nom d'anomie, et d'errance.

- **L'expérience de l'anomie**<sup>348</sup>

L'anomie se caractérise par la perte des valeurs et l'aliénation irréversible dans une société.

Les romans analysés ici en représentant le malaise social emprunte dans une certaine mesure ces différentes caractéristiques. En parcourant *Balbala*<sup>349</sup>, on constate que les sujets vivent des injustices et des violences physiques.

« Dabaleh était l'artisan le plus en vue de cette œuvre. Certains le hissaient déjà sur le haut pavois de l'héroïsme civil. Le gouvernement l'avait déjà mis aux arrêts pendant près de dix ans. Il avait survécu grâce au Seigneur qui lui avait prodigué courage et dignité. Il en connaît un rayon sur le système pénitentiaire, sur la torture et sa bimbelerie. Mais de tout cela il ne parle jamais de bon cœur. Et n'était la disparition de Dilleyta, un cousin et enfant du quartier, il ne nous aurait soufflé un traître mot. À contre mot il a donné quelques détails sur les différentes pratiques de la torture en cours dans les geôles nationales. Il a ainsi levé un coin du voile. Comment oublier la technique de la balançoire où l'on frappe le prisonnier suspendu par les poignets et les chevilles à une barre horizontale, la position dite du poulet, ou celle de l'avion ? Comment oublier le viol anal, la bouteille introduite dans l'anus du prévenu pris de convulsions ? Comment occulter les simulacres d'exécutions, les réveils en pleine nuit, les litres d'eau savonneuse ou de whisky avalés de force ? Comment ignorer les yeux injectés de

---

<sup>346</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.89.

<sup>347</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.* p15.

<sup>348</sup> Durkheim (E.), *Etude de sociologie*, *op.cit.* 462p.

<sup>349</sup> Ken (B.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.175.

sang des tortionnaires qui opèrent sans masque ? Qui résisterait aux coups qui tombent sur les articulations, les testicules, le foie ou le crâne ? Qui survivrait aux « camps de sûretés » de Moulhoulé ou 'Ali Addé ? S'évanouir ou rendre l'âme, c'est tout <sup>350</sup> ».

La description dans cet extrait de texte emprunte les chemins de la douleur et de la violence. Par un narrateur homodiégétique, le discours est orienté dans un premier temps vers le mode de la présence : un portrait socio-psychologique de Djerdha est dressé. Des renseignements sur sa vie sont fournis. Le narrataire sait, selon la description du narrateur que, Djerdha était « un artisan », c'est un ancien détenu vu que « Le gouvernement l'avait déjà mis aux arrêts pendant près de dix ans ».

Le discours du narrateur se construit autour de la vie du sujet. Il l'emmène d'ailleurs progressivement à une prise de parole assumée puisqu'il la lui donne lorsqu'il dit qu'il « a ainsi levé un coin du voile ». Cette syntaxe suppose que le sujet décide de s'exprimer, de sortir de son mutisme. La frontière entre le discours du narrateur et celui du sujet-personnage est largement délimitée par la syntaxe « levé un coin du voile ». Les propos du sujet sont ainsi relayés par des questions oratoires anaphorisées par l'adverbe de manière « Comment ». La prise de parole de ce dernier tend à traduire un profond malaise physique, un déchirement de l'être car on note des marqueurs de violence tels que : « torture, yeux en sang, viol, convulsions, exécutions, tortionnaires, coups ». Les verbes « occulter, ignorer, oublier », traduisent une douleur encore vivace et un choc émotionnel. Ces infinitifs soulignent non seulement l'accumulation mais aussi la forte intensité des violences endurées par le sujet.

Il ya comme une hantise du discours par la cruauté dans la mesure où Djerdah ne cesse d'énumérer les sévices corporels dont il a été victime notamment le « viol

---

<sup>350</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.105.

anal », « la bouteille introduite dans l'anus », « les coups qui tombent sur les articulations, les testicules, le foie ou le crâne ». Le contexte de violence est de ce fait activé par la dénonciation des conditions de vie des hommes dans les lieux d'incarcération. On note un dégoût de l'existence lorsque le personnage s'exprime puisqu' à la fin de son propos il ne subsiste aucune alternative possible pour sortir de cet enfer si ce n'est « S'évanouir ou rendre l'âme, c'est tout ». <sup>351</sup>

Nous pouvons alors déduire que le sujet vit une expérience tragique à travers l'anomie. La perception de sa vie en prison est dysphorique. Les sentiments comme la peur, la douleur, le dégoût et la révolte font que la dysphorie relevée à travers l'évaluation du narrateur soit d'une intensité forte.

Cette récurrence des injustices et des violences sociales parcourt aussi *La Pièce d'or*.

Dans cette œuvre, ces phénomènes sont généralisés. Ils touchent toutes les couches de la société.

« L'enjeu n'était plus la restauration de l'égalité pour tous, ni l'accès aux opportunités pour tous, ni l'instauration de plans de développement adaptés à l'énergie du peuple. La volonté politique manquait. L'enjeu n'était rien d'autre que personnel, se mettre à la place des anciens occupants venus d'ailleurs et jouer un rôle qui n'était rien d'autre que leur propre personnage. Un personnage avide de pouvoir. On assista à la culture du pouvoir et à l'oubli des préoccupations du peuple. Le peuple ne voulait pas le pouvoir. Il voulait de l'instruction, de la formation, du travail, de la nourriture, des loisirs. Il voulait simplement vivre. Pendant plus de quarante ans, des guerres fratricides, des coups d'états sanglants, des assassinats, des alliances diaboliques, mobilisèrent les nouveaux occupants. Ils voulaient être des occupants à jamais. Ils utilisaient l'arme des clans, des familles, des voies religieuses, des tributs, des

---

<sup>351</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.155.

ethnies, pour recruter, aviver et tisser la haine entre le peuple, et plus qu'une balkanisation du continent, ils plongèrent le peuple dans la violence, la mort sans fin <sup>352</sup> ».

A travers la posture inclusive du narrateur, l'univers socio-politique de *Yakar* est dévoilé. Par l'usage du déictique « On », le narrateur de manière subjective, traduit l'émotion du peuple face à la violence. Cette dernière est mise en évidence par des expressions satiriques telles que « guerres fratricides », « coups d'états sanglants », « des assassinats », « alliances diaboliques », « violence », « mort sans fin ». Le peuple est plongé dans une sorte de cercle vicieux où la violence devient une norme. Impossible d'y échapper dans la mesure où les « nouveaux occupants voulaient être des occupants à jamais. » L'enlèvement, et l'assujettissement hantent le texte.

L'évaluation faite par le sujet-narrateur sur le vécu des sujets-personnages (le peuple) tel que nous venons de le voir est de ce fait dysphorique avec une intensité forte.

Les sujets-personnages sont également soumis à des injustices sociales.

« Le rouleau compresseur de la machine étatique et les rumeurs les plus avilissantes, telles sont les deux méthodes les plus usitées pour annihiler les « têtes fortes ». Ils n'auront pas eux, le temps de connaître l'embonpoint des nouveaux riches. Ils n'auront pas eux, l'heur d'apprécier le lait de l'hospitalité qu'on offre, d'ordinaire, aux enfants prodiges de retour au pays natal. Même la vox populi les tient à l'écart comme s'ils étaient devenus des corps étrangers, des mauvais greffons indésirés sur les artères de la nation. Ils restent murés dans leur silence, ne comprennent rien à rien depuis qu'ils sont rentrés au pays. Ils deviennent hôtes dans leur propre famille, invités dans leur propre ville. Expérience Ô combien désagréable ! Tels des dromadaires dans le désert se nourrissent uniquement dans la réserve de leur graisse, ils se sentent cernés, esseulés comme des détritiques gisant çà et là derrière l'hôpital <sup>353</sup> ».

---

<sup>352</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit*, p.37.

<sup>353</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit*, p.48

L'évaluation qui est faite ici par un narrateur omniscient montre que les sujets-personnages (Waïs et ses amis) ne jouissent pas totalement d'une liberté de conscience, celle la même qui permet à chaque individu d'assumer ses choix et de les exprimer : « Ils n'auront pas eux, le temps de connaître l'embonpoint des nouveaux riches [on] les tient à l'écart comme s'ils étaient devenus des corps étrangers, des mauvais greffons indésirés sur les artères de la nation ».

Le fait qu'ils soient mis « à l'écart comme de mauvais greffons » vient renforcer l'image de l'exclusion sociale vécue par ces derniers. En les comparant à « des dromadaires », « corps étrangers », ou à des « mauvais greffons » et des « détritiques », le narrateur met en évidence l'expérience désobligeante vécue par Waïs et ses amis.

Ainsi, le vécu des sujets-personnages est dévoilé sur une note dysphorique. Cette modalité thymique est d'une intensité forte lorsque le narrateur décrit leurs sentiments : « ils se sentent cernés, esseulés comme des détritiques » ou lorsqu'il décide de céder la parole au sujet-personnage par la syntaxe suivante : « Expérience Ô combien désagréable ! ». Par cette syntaxe on voit que l'évaluation est faite par le sujet-personnage en guise d'attestation des propos du narrateur.

Le sujet dans l'Afrique réelle vit donc des expériences péjoratives. Il est soumis à des violences physiques et à l'exclusion sociale qui débouchent sur une évaluation dysphorique de sa vie.

Il faut souligner que cette dégradation de la société à laquelle assistent « le quartier subversif » de *Balbala* est similaire à celle décrite dans *La pièce d'or*. Les sujets-personnages évoluent dans de mauvaises conditions de vie.

« Les premières nuits furent terribles. Zak et ses compagnons arrivaient difficilement à s'y faire. Pour faire leurs besoins, ils allaient dans les chantiers, qui étaient devenus d'immenses lieux de défection. Les odeurs pestilentielles étaient insupportables pour ceux qui ne roulaient pas en bolide. Pour se laver il fallait attendre que la nuit soit complètement tombée et



défoncer un point d'eau. Parfois, ils avaient du mal à le refermer, le lendemain, toute une partie de Yakar était inondée. Les nouveaux occupants ne pensaient pas au peuple qui dormait dans les rues. Même ceux qui habitaient au centre de Yakar. Les gros portails en fer forgé de leurs immeubles étaient encadrés par des lépreux, des gens couchés, des gens assis, des femmes, des hommes, des enfants, des bébés. Ils étaient habitués <sup>354</sup> ».

Les conditions de vie des sujets-personnages sont révélées par un narrateur homodiégétique: « Zak et ses compagnons arrivaient difficilement à s'y faire ». Plusieurs détails sur les sujets-personnages sont fournis par le narrateur dans ce contexte. On sait par exemple que « pour faire leurs besoins, ils allaient dans les chantiers, qui étaient devenus d'immenses lieux de défection » ou que « Les odeurs pestilentielles étaient insupportables pour ceux qui ne roulaient pas en bolide ». Tous ces propos viennent témoigner de l'expérience dysphorique des sujets. Pour évaluer leur vie, le narrateur prend une position de désapprobation à travers des modalisateurs de manière tels que « difficilement » « insupportables » « terribles ». Par ces modalisateurs, l'évaluation s'énonce dans une intensité forte.

De plus, la misère pousse la population à perdre des valeurs morales. Durkheim en définissant l'anomie, la mettait en relation avec l'idée de manque qui engendre la dégradation de mœurs.

Plusieurs descriptions faites dans l'œuvre mettent en relief ce phénomène. Pour preuve examinons cet extrait de texte.

Et quand la dégradation affecta de plus en plus le peuple, des gens apparemment bien avaient commencé à s'installer n'importe où, et ces installations hétéroclites ressemblaient aux œuvres du grand artiste béninois Georges Adeagbo. Démunis, ces nouveaux venus commençaient à mendier par-ci, par là, pour s'acquitter des taxes d'occupation et du racket. Le peuple qui occupait les trottoirs devenait de plus en plus nombreux. Les trottoirs étaient pleins. Le peuple étaient entassés et tassés, comme jadis dans les bateaux qui avaient emporté

---

<sup>354</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p. 212.



leurs ancêtres vers des horizons. Il y avait des anciens lépreux, des clochards, des aveugles avec des enfants, des albinos, des anciens fonctionnaires. Ils occupaient les trottoirs la nuit et le jour, ils s'éparpillaient dans Yakar pour mendier, mentir, voler, arnaquer, et certains se convertissaient rapidement dans la prostitution ou le proxénétisme. Et le mysticisme.<sup>355</sup>

La traduction des faits assumée par un narrateur intradiégétique tend à rendre palpable la déchéance humaine qui touche « des clochards, des aveugles avec des enfants, des albinos, des anciens fonctionnaires ». L'énumération faite ici démontre l'ampleur de la misère. Tel un fléau elle contamine toutes les couches sociales. Le choix des verbes tels que « affecta », « s'éparpillaient », « mendier », « voler », « arnaquer » est une marque du narrateur qui oriente la narration vers une isotopie de l'immoralité. Cette dernière semble devenir une nouvelle norme, un moyen de survie pour les habitants de « Yakar ».

De même, les sujets vivent la déchéance matérielle. C'est le cas de Bâ Moïse qui pour survivre subit une dépossession de ses biens :

« Bâ Moïse s'endettait et vendait petit à petit tout ce qu'il possédait. Il avait vendu son bétail tête par tête. Il avait vendu ses chevaux, sa charrette, sa calèche qu'il utilisait aux heures d'arrivée des trains ou à la gare routière. Il avait vendu son matériel de maçon, puisque n'y avait plus de travail à Birlane ni ailleurs dans la région. Et partout dans les alentours, c'était la même chose. Il ne lui restait plus rien qu'une maison vidée de tout <sup>356</sup> »

Les faits ainsi rapportés traduisent une déchéance matérielle irréversible. Cette dernière est mise en relief par une évocation successive des actions, car le sujet vend succinctement « bétail tête par tête, ses chevaux, sa charrette, sa calèche son matériel de maçon.

---

<sup>355</sup> *Idem*, p.157

<sup>356</sup> *Ibidem*, 202.



La répétition du verbe « vendre » et l'usage des marqueurs possessifs « sa, son, ses », révèlent le processus de dépossession entamée par Bâ'Moise pour lutter contre la misère. La vente graduelle des biens tend vers une descente aux enfers car « il ne lui restait plus rien qu'une maison vidée de tout ».

De même dans *Le Baobab fou*, nous relevons aussi l'expérience de l'anomie à travers la figure de Ken. En arrivant en occident elle adopte « une nouvelle forme de vie <sup>357</sup> ».

Elle expérimente la prostitution :

« J'étais désirée, je plaisais, la prostitution m'offrait l'instant d'une attention, une reconnaissance autre que celle qui m'identifiait dans le quotidien à ce que je ne voulais pas être. Prostituée au Blanc, je manquais une facette de l'ambiguïté <sup>358</sup> ».

Elle plonge dans la drogue :

« La rencontre d'une argentine au restaurant grec, m'avait menée sur les voies de la drogue [...] Au dessert je fumais du haschich pour la première fois ; la cigarette qu'on appelait le joint, passait d'une main à une autre comme un calumet <sup>359</sup> ».

Elle expérimente aussi le libertinage :

« Au début de cette nouvelle vie à trois Jean Wermer restait parfois plusieurs nuits sans dormir avec moi [...] Là-bas dans mon village, il n'existait pas de telles scènes et les gens ne prenaient pas de telles couleurs. Pourquoi et comment m'étais-je retrouvée dans de telles circonstances ? J'avais envie de fuir loin de cette maison, loin de ces êtres qui n'avaient plus rien d'humain.<sup>360</sup> ».

---

<sup>357</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.85.

<sup>358</sup> *Idem*, p.151.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p.91.

<sup>360</sup> *Ibidem*, p.95.

La drogue, la prostitution et le libertinage sont des expériences qui viennent traduire le vécu du sujet. Mais l'appréciation que fait le sujet sur sa « nouvelle vie » reste dysphorique. Le fait de vouloir « fuir loin de cette maison, loin de ces êtres qui n'avaient rien d'humain » démontre que Ken se sent plus ou moins dégoûtée par sa nouvelle vie.

La perte des valeurs traduit une expérience placée sous le signe de l'anomie. Cet extrait de texte met en évidence alors le conflit culturel qui s'opère dans la vie de la narratrice lorsqu'elle côtoie une culture autre que la sienne. Il y a rejet d'une identité au profit d'une autre.

Par ailleurs dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>361</sup>, certains sujets sont soumis à la déchéance physique. C'est le cas par exemple de Yacouba « le charpentier pouilleux »<sup>362</sup>:

« Ce quidam, pauvre comme Job sur son fumier, n'a jamais vu la couleur d'un savon, n'imagine pas la saveur d'un yaourt, ne soupçonne point la douceur d'une salade de fruits. Il est à mille lieues de notre confort sahélien le plus courant [...] Il porte une chemise aux couleurs de son rhume chronique et flotte dans un boubou indigo. Sur son passage, les piétons se retournent, plus intrigués qu'un ethnologue accueilli par une peuplade primitive au fin fond de la Bavière.<sup>363</sup> ».

Un portrait de *Yacouba* imbibé de caricature est ainsi dressé. Par une narration intradiégétique (marquée par le déictique possessif « notre »), plusieurs motifs sont attribués à ce dernier. Il est décrit comme un être « Pouilleux », « Pauvre », avec « son rhume chronique ». Ceci induit une isotopie de la déchéance et de la

---

<sup>361</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.12

<sup>362</sup> *Idem*, p.13

<sup>363</sup> *Ibidem*, pp.13-20.

restriction. La dimension privative contamine la description à travers l'usage des négations « n'a jamais vu, n'imagine pas, ne soupçonne point » et de l'hyperbole « mille lieues ». Ces éléments viennent fixer l'écart entre le sujet d'un minimum vital. Il est de ce fait en manque de « couleur », de « saveur » de « douceur » et du « confort ».

En employant des expressions péjoratives pour décrire le sujet, le narrateur enserme ce dernier dans un réseau sémantique qui vise le ridicule et renforce la déchéance physique qu'incarne *Yacouba*.

Outre l'anomie, nous comptons aussi d'autres expériences des sujets notamment l'errance.

- **L'errance des sujets-personnages**

Le fait que le sujet-personnage soit soumis à la violence, à la misère, et à l'indifférence, ce dernier tombe dans l'errance. Sous son assignation courante, l'errance renvoie à ce qui n'est pas stable. Elle se traduit généralement par la recherche perpétuelle d'une stabilité émotionnelle ou physique.

Selon Georges Ngal, « le concept d'errance est lié au mouvement incessant, de voyage jamais achevé, de quête tragique <sup>364</sup> ».

C'est cette conception de l'errance qui parcourt les œuvres étudiées. Des analyses précédentes nous avons retenu que la misère, la violence et l'indifférence obligent les sujets à errer. C'est le cas des « caucasiens » dans qui quittent leur pays « l'Europe » pour « l'Afrique » en quête de stabilité.

---

<sup>364</sup> Ngal (G.), *L'Errance*, Paris, Présence Africaine, Cameroun, Éditions CLE, 1979.142p.

« La bonne et paisible ville de Banjul qui accueille [...] sans mot dire, des boat people squelettiques de la Méditerranée qui n'en peuvent plus de zigzaguer devant les mortiers et les missiles enténébrant les infortunées terres d'Euramérique. D'aucuns détalent, errent et s'épuisent, puis se rendent tout de go en attendant que le néant ne les fauche. Des prostitués de tout sexe, monégasques et vaticanesques mais pas seulement s'échouent sur les plages de Djerba et dans le bai cobalt d'Alger. Ces pauvres diables sont en quête du pain, du lait, du riz ou de la farine distribués par les organisations caritatives afghanes, haïtiennes, laotiennes ou sahéliennes [...] Ces peuplades aux mœurs guerrières, aux coutumes barbares, aux gestes fourbes et incontrôlables ne cessent de razzier les terres calcinées d'Auvergne, de Toscane ou de Flandre quand elles ne versent pas le sang de leurs ennemis ataviques, Teutons, Gascons et autres Ibères arriérés, pour un oui ou pour un non, pour un rire ou pour un rien <sup>365</sup> ».

Dans cet extrait de texte l'évaluation se fait par un narrateur omniscient. Il décrit de manière péjorative les sujets errants. La connotation négative dont se chargent les démonstratifs dans cet extrait, est mise en évidence par des périphrases telles que « squelettiques », « prostitués », « monégasque », « vaticanesques », « pauvres diables », « peuplades », « coutumes barbares ». Elle vient également signaler la désolidarisation du narrateur.

De plus, l'usage des verbes d'action tels que : « détalent, errent et s'épuisent » dévoile les mouvements incessants entrepris par les sujets et oriente la narration vers l'isotopie de l'errance. Le narrateur dans un premier temps procède à une dénomination des personnages sur une note caricaturale, puis évoque les motifs de l'errance. Ceci génère dans le récit une relation de cause à effet se tisse. La caricature semble être un prétexte d'écriture pour dire l'errance dans ce roman. L'expérience de l'errance est l'expression d'un mal être chez les sujets. Le fait d'être en quête de « pain et de riz » montre que ce phénomène a un caractère dysphorique.

---

<sup>365</sup> Waberi (A.A.) *Aux Etats-Unis d'Afrique, op.cit.*, pp.12-13.



Cette dernière est également présente dans le quotidien des habitants de *Balbala*:

« De tout temps, l'aiguillon de la faim et de la soif a poussé les nomades à chercher pitance ailleurs. Ces mêmes nomades avaient quitté, il y a plusieurs dizaines de siècles de cela, le Sahara jadis verdoyant pour les savanes humides du Sud. Pour tout héritage, ils laissèrent des peintures rupestres au Sahara algérien ou libyen, au Tchad et chez nous également. C'est la même errance qui se poursuit de nos jours, où, parfois, il fait bon traverser la mer Rouge en espérant trouver un emploi de manœuvre ou un poste de gardien à Djedda, à Koweït City ou au Qatar. On s'embarque pour l'Arabia Felix en laissant derrière soi femme et enfants. On vient leur rendre visite une fois par an. Le reste du temps c'est la communication par téléphone ou le courrier vocal par cassette audio qui prime.<sup>366</sup> »

La narration se construit entre passé et présent. Les marqueurs temporels tels que : « De tout temps », « Plusieurs dizaines de siècles » et « De nos jours » laissent penser que l'errance est un phénomène transgénérationnel. Par un narrateur intradiégétique mis en évidence par le déictique « on », la cause de l'errance est dévoilée. Il s'agit de la quête d'un ailleurs meilleur.

Tout comme dans les œuvres précédemment analysées, le désir de stabilité oriente dans une certaine mesure le récit. L'errance devient un élément récurrent pour les sujets, car face à la déchéance matérielle, notamment la « faim et la soif », ces derniers sont obligés de chercher « pitance ailleurs ». Le désir d'un avenir stable est si fort que « la minuscule élite a décampé la première, et tous les jeunes ne parlent que de départ et d'exil ».<sup>367</sup>

Devant la condition déshonorante de l'Homme jeté sur « les chemins de l'ordalie, le long de la pierraille de l'errance »,<sup>368</sup> le départ, tel que le présente le

---

<sup>366</sup>Waberi (A.A.) *Balbala*, *op.cit.*, p.112.

<sup>367</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.* p.34.

<sup>368</sup> *Idem*, p.35.

narrateur dans cet énoncé, reste de la seule issue puisqu' « il fait bon traverser la mer Rouge espérant trouver un emploi de manoeuvre ou poste de gardien ». <sup>369</sup> L'errance devient alors le seul et ultime chemin qui mène vers des sentiers meilleurs.

C'est ce même chemin que Bâ Moïse va emprunter lorsqu'il quitte « Birlane » pour « Yakar » à la quête d'un emploi stable :

« Ba, Moïse pourtant, avant de se décider à partir, avait essayé dans les villages alentour de proposer ses services comme maçon. Mais les gens rejetés par la terre n'avaient plus les moyens de construire une maison. Ba'Moïse avait essayé de développer et maintenir son commerce de denrées, mais les routes étaient trop loin. Le coût de revient était trop élevé et il ne s'en sortait pas. Combien de fois était-il allé errer dans l'immensité de ces terres sablonneuses sur lesquelles ses parents avaient travaillé à l'époque avec ardeur ! Ba Moïse avait erré dans ces immensités et s'était demandé comment les nouveaux occupants pouvaient ignorer la terre et son peuple ? Ces terres avaient besoin de réhabilitation. Les mauvaises semences, le manque d'entretien alliant les méthodes traditionnelles et les méthodes modernes, la cupidité des responsables de ce secteur, leur mépris, leur incompetence, leur manque d'écoute avait anéanti la terre. Bâ'Moïse ne pouvait plus tenir. Il fallait partir. Que les vigoureux partent, et les autres allaient rester ou partir après ! Tous les jours, Birlane et le reste du pays se vidaient et déversaient leur contenu à Yakar <sup>370</sup> ».

Malgré les différentes démarches entreprises par Bâ'Moïse pour trouver du travail, ces dernières restent vaines. Les modalisateurs « pourtant », « combien de fois », et la ponctuation relayée par les points d'exclamations dans cet extrait de texte, traduisent la position de regret ressenti par le narrateur qui évalue la vie du sujet dans cet extrait. La saisie subjective de ce dernier face à la condition humaine à

---

<sup>369</sup> Waberi (A.A.) *Balbala*, *op.cit.*, p.112.

<sup>370</sup> Bugul (K.), *La pièce d'or*, *op.cit.* p.117.



*Birlane*, dégénère ici en commentaire de désapprobation, suggérant ainsi une sorte de compassion envers Ba'Moïse.

La répétition du verbe « avait essayé » suppose que l'errance est progressive. Cette progression est mise en évidence par les différents déplacements qu'effectue le personnage dans sa quête, car il commence aux « Villages alentours » puis il s'éloigne peu à peu de Birlane. Son champ de recherche s'élargit au fur et à mesure que l'objet de sa quête l'échappe. Le chemin qui mène vers l'errance implique alors tout un processus qui crée un itinéraire.

Le narrateur utilise l'accumulation des faits pour justifier l'errance : une relation de cause à effet naît, car, c'est « la cupidité des responsables, leur mépris, leur incompetence, leur manque d'écoute » qui oblige Bâ'Moïse à « partir ». Le sentiment de désolation ressenti par le personnage est rendu palpable par le discours assumé du narrateur. Le point de vue de ce dernier s'intègre à celui du personnage pour dénoncer l'indifférence « des nouveaux occupants ».

Ce départ se généralise dans la mesure où « tous les jours, Birlane et le reste du pays se vidaient et déversaient leur contenu à Yakar »<sup>371</sup>. L'errance, devient alors un mode de vie, une nécessité pour les habitants.

En outre, dans *Le Baobab fou*<sup>372</sup>, l'errance est plutôt liée à la quête des repères. Souvenons nous que *Ken* (sujet-personnage) cherche à combler en vain ce manque d'amour maternel en allant en « Belgique ».

« Je m'accrochais avec tant de passion aux êtres, aux choses, aux arbres, aux animaux. Mais le lien que j'établissais frisait à certains moments celui du désespoir. Je voulais obtenir ces sensations profondes qu'on n'obtenait qu'avec des repères sûrs [...] J'avais renouvelé une

---

<sup>371</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.117.

<sup>372</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, 222p.



demande de bourse. C'était plus pour partir que pour aller vraiment continuer des études à l'étranger. Je voulais découvrir quelque part ou en quelqu'un le lien sacré qui me manquait. Pourquoi ne pas aller à la recherche de « mes ancêtres les Gaulois » ? Dieu exauça le vœu. La bourse me fut accordée. Et ce fut le grand départ.<sup>373</sup> »

La quête d'un ailleurs affectif générée par la rupture avec « la mère » devient alors le point de départ de l'errance du sujet.

Pour évaluer cette expérience, la narratrice évoque son rapport à autrui : « Je m'accrochais avec tant de passion aux êtres, aux choses, aux arbres, aux animaux ». Mais ce lien est fragile dans la mesure où il aboutit au « désespoir ». L'évaluation de l'expérience du sujet est alors négative. Le départ semble être l'ultime recours.

Ainsi, les sujets évaluateurs dans « l'Afrique réelle » vivent des expériences personnelles qui ont pour noms : injustices, violence, indifférence et errance. L'angoisse, l'humiliation, la douleur et la mort dont ils sont victimes, les emmènent à évaluer leur vécu sous un angle dysphorique.

---

<sup>373</sup> *Idem*, p.208.



### III.1. 2. L'espace comme objet évalué<sup>374</sup>

L'objet est entendu comme « ce vers quoi le sujet tourne sa conscience. »<sup>375</sup> Pour ce qui est de notre étude, Il renvoie à l'espace dans lequel évolue le sujet dans l'œuvre. Il faut dire que les sujets sont toujours dans la quête d'un ailleurs meilleur que l'on soit chez Waberi (A.A) ou chez Ken Bugul. C'est donc cette posture qui nous emmène à considérer l'espace comme objet évalué.

En tant qu'élément narratif, Il est une construction signifiante chez Florence Paravy. Selon elle, « tout discours sur l'espace, notamment le discours littéraire, est une construction signifiante qui informe, trie, et hiérarchise le matériau pré-construit offert par le « réel ». Il apparaît donc légitimement comme un champ privilégié de significations psychologiques, sociologiques, esthétiques ou philosophiques »<sup>376</sup>.

Dans cette même trajectoire, Jean Weisgerber perçoit l'espace comme « 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. »<sup>377</sup>

---

<sup>374</sup> Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée, op.cit.*, 282p.

<sup>375</sup> *Idem*, p.151

<sup>376</sup> Paravy (F.), *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris L'Harmattan, 382p.

<sup>377</sup> *Idem*, p.45.

De ces définitions, on peut déduire que l'espace est souvent en rapport avec les instances narratives.

Pour ce qui est des œuvres étudiées, la typologie de l'espace est variée : que l'on soit chez Ken Bugul ou Waberi, les actions alternent entre espaces clos et espaces fermés. C'est aussi dans ces lieux que les sujets-personnages ressentent une alternation d'humeur qui pourrait créer un lien entre espace et thymie. Ce changement d'humeur permet alors d'observer la pensée des sujets-personnages mais également de traduire leurs univers. Mais comment ces espaces dits fermés ou clos sont-ils évalués par les sujets dans notre corpus ? Que symbolisent-ils ? Pour répondre à cette préoccupation analysons successivement l'environnement des sujets-personnages dans nos romans.

---

## 2-1 Espaces ouverts et espaces clos chez Waberi

- **Les espaces ouverts : La ville**

Les espaces ouverts sont des macro-espaces, illimités, qui autorisent tout mouvement physique et manifestation psychologique.

Dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>378</sup> l'espace ouvert correspond à la ville. Le narrateur dans ce roman dépeint des sujets-personnages plongés dans une instabilité permanente qui les pousse à aller d'un pays à un autre.

*Yacouba* qui est un « caucasien d'ethnie suisse » est représenté comme un personnage exilé, qui a quitté son pays *la France* parce qu'elle a été « dépecée aux

---

<sup>378</sup> Waberi (A.A), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.* p.35.

dimensions de timbre-poste par des milices », pour un ailleurs meilleur notamment « *l'Afrique* » précisément dans « la bonne et paisible ville de Banjul »<sup>379</sup>.

La narration se déroule donc dans deux espaces. Il y a d'une part « *l'Europe* » où la violence se déploie car : « Les maisons sont écrasées par les tanks rouillés sur place, les fermes pillées, les vergers anéantis, les pommiers brûlés, les troupeaux décimés, les routes détruites, les bâtiments de cinq étages bombardés parce qu'ils bloquaient la vue des maisons d'en face ».<sup>380</sup> D'autre part, il y a les « *Etats- Unis d'Afrique* »<sup>381</sup>, espace de paix et de stabilité qui pourtant deviendra un espace dysphorique pour le sujet.

Pour mieux percevoir la dimension dysphorique de l'espace nous nous proposons de l'illustrer par la courbe suivante :

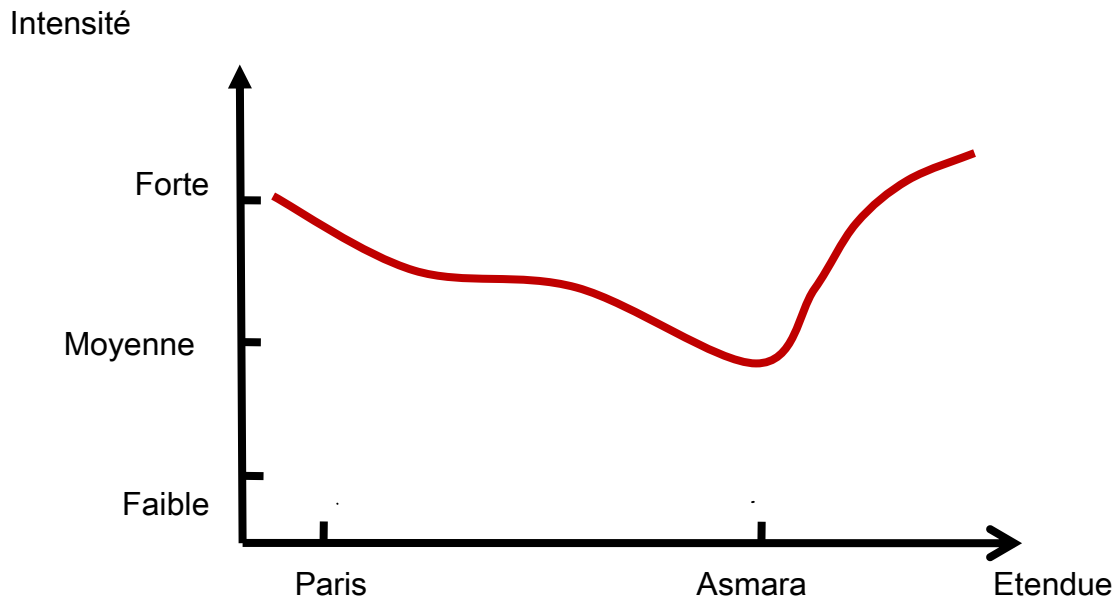
---

<sup>379</sup> Waberi (A.A), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit. p.35.

<sup>380</sup> *Idem*, p.199.

<sup>381</sup> *Ibidem*, p.35.

## La courbe de la dysphorie esthétique<sup>382</sup>



- Interprétation

Sur cette « courbe de la dysphorie esthétique », nous constatons que dans le premier espace, c'est-à-dire l'Europe, la dysphorie ressentie par le sujet est d'une intensité forte. Cette intensité devient moyenne lorsque ce dernier découvre les « Etats-Unis d'Afrique » terre d'accueil car bien qu'il

---

<sup>382</sup> La courbe de la dysphorie esthétique est une courbe qui a été inspirée de la courbe de l'euphorie esthétique. A ce propos, Louis Hébert la présente comme une courbe permettant une représentation cognitive des variations en fonction du temps, de l'intensité des effets esthétiques euphoriques générés (ou qui auraient pu l'être) par une production sémiotique.

ait fuit la guerre en Europe Yacouba va subir néanmoins la misère en Afrique, donc la perception de l'espace est graduelle.

De plus, la courbe qui traduit ici l'évolution de la quête de Yacouba dévoile une vision pessimiste et répétitive de son environnement. Le « mal être » le poursuit malgré le fait qu'il ait changé d'espace. Cette observation dysphorique de l'Europe qui a été dévoilée par un narrateur omniscient est plus forte en Afrique puisque les conditions de vie de «Yacouba » vont de mal en pie. Il y est d'ailleurs représenté comme un être « aux cheveux drus et aux poumons sanieux [qui] flotte dans un boubou indigo »<sup>383</sup> qui sera retrouvé mort sur une ruelle.

Par ailleurs, si la narration se déroule dans diverses espaces dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, il en est de même dans *Balbala*.

En effet, La narration se déroule aussi dans des micros et macro-espaces qui allient espaces clos et espaces ouverts. Ces derniers correspondent à la prison, la villa, la ville de *Balbala*, et le dispensaire de *Yonis*.

Dans les analyses précédentes nous avons noté que l'espace dans ce roman était organisé autour de quatre personnages encore appelé « le quartier subversif » composé de Waïs, docteur Yonis, Anab, et Dilleyta. L'intrigue se construit alors autours de la vie de chacun de ses personnages. Ceci donne lieu à un éclatement spatial.

Mais, la ville de *Balbala* en tant qu'espace ouvert restreint l'épanouissement du sujet, ce qui lui donne une valeur dysphorique. Dans cette ville, le sujet se sent bâillonné, il subit des injustices sociales et sa liberté d'expression est atteinte. C'est le cas de *Waïs*, qui va être enfermé pour son goût prononcé de la justice.

---

<sup>383</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.20.

De plus, dans les analyses précédentes nous avons constaté que *Balbala* était également un lieu de violence. Un lieu où le tragique se déployait :

« Le sang est la seule chose qui coule à volonté dans la Corne d'indigence », confia Yonis à une collègue allemande en mission humanitaire dans la sous région depuis un mois et demi. « Sang partout. Sang rituel d'agneaux égorgés. Sang commercial de dromadaires exportés dans les pays du golfe Persique. Sang noir de combattant pourrissant en plein soleil. Sang placentaire de nouveau-né dont le premier cri crève la béance de la nuit. Sang sale du viol perpétré dans les ruelles obscures. Sang des crépuscules préluant la mise à mort des jours. Sang sirupeux en bouteilles et suspendu sur les lits des grands brûlés <sup>384</sup> ».

L'anaphorisation du mot « sang » signale le degré de violence dans cet espace ouvert. La description de ce dernier sur un ton satirique dégénère en un discours pamphlétaire assumé par le sujet. Le fait que le sang [...] coule à volonté dans la Corne d'indigence » montre que cet espace est générateur d'angoisse, de souffrance et même de mort.

Cette perception dysphorique de l'espace est aussi mise en évidence par la catégorisation du sang : « Sang partout, sang commercial, « sang noir », « sang placentaire » sang sale du viol sans des crépuscules » sang sirupeux ». L'évocation du « sang » dans cet extrait révèle un espace ouvert dysphorique d'une intensité forte.

En dehors des espaces ouverts on note aussi l'évocation des espaces clos dans *Balbala*.

---

<sup>384</sup> Waberi (A.A.) *Balbala*, *op.cit.*, p.129.

- **Espaces clos**

Il faut dire que dans cette œuvre on relève aussi des espaces clos ou fermés bien délimités et dans lesquels les personnages ne sont pas forcément libres de tout mouvement. C'est le cas de « la villa Sylvestre ».

« La villa Sylvestre, lieu sinistre où l'on torture pratiquement chaque soir que l'Unique nous offre, est perdue dans un cadre bucolique, un îlot de bougainvillées, de jacarandas et de lauriers en fleur. Une grande chaîne hifi beugle un disco de mauvais aloi pour ne pas éveiller les soupçons d'un voisinage pourtant averti. Une boîte de nuit prisée par la jeunesse ouatinée se trouve à quelques pas. [...] Il ya les anciens fonctionnaires présentement chômeurs, les toujours chômeurs, les jamais travailleurs, les parfois étudiants, les sans papiers de la sous-région, les bientôt promus, les prochainement stagiaires, les inch'Allah boursiers, les souvent en partance, les perpétuellement en vacances, les prisonniers en puissances, les corps pourrissants constamment avinés ou khattés, les exilés mentaux, les « emmenez-moi loin », les « payez-moi du khat », les « cachez-moi-dans-votre-valise », etc. Bref, tout le monde escompte un morceau de paradis bien loin de la villa Sylvestre <sup>385</sup> ».

La villa qui est un espace clos est de ce fait un lieu où les sujets-personnages subissent les affres de la souffrance physique et psychologique. L'énumération des classes sociales relayées par l'expression « il y a », signale ici une déchéance généralisée.

On note également la création d'un vocabulaire particulier avec des expressions composées telles que « les « emmenez-moi loin », les « payez-moi du khat », les « cachez-moi-dans-votre-valise » qui révèlent la fatalité engendrée par cet espace clos. Les sujets-personnages y sont décrits comme des prisonniers plongés dans un cercle vicieux.

Ces mêmes espaces clos dans lesquels les sujets se sentent comme éloignés de tout confort et qui créent en eux un sentiment de malaise sont souvent traduits par

---

<sup>385</sup> *Idem*, p.68.

un narrateur omniscient dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* et renvoi au foyer<sup>386</sup> dans lequel vivent les réfugiés caucasiens<sup>387</sup>.

« Mais revenons à la cahutte de notre pouilleux charpentier germanique ou alémanique. Jetons un coup d'œil furtif dans la nuit de son logis. De la terre battue et des coupeaux chétifs au sol, pas d'ameublement ni d'ustensiles. Pas d'électricité ni d'eau courante, bien entendu [...] Franchissons ce que l'on pourrait appeler le seuil : des nuées de mouches vous obstruent la vue et une odeur acide vous saisit aussitôt la gorge. Vous essayez pourtant d'avancer mais vous ne pouvez pas. [...] Vous restez toujours debout ? Ça y est, vous reconnaissez un son familier. Vous entreprenez une technique casse-cou en avançant d'un pas, puis deux dans l'obscurité. Vous franchissez la minuscule porte. Vous percevez les premières mesures d'un sabir tout en cris et étranglements. Dans le salon du foyer pour traine-misère caucasiens, aux cheveux drus et aux poumons sanieux, trône un téléviseur noir et blanc de fabrication albanaise et d'âge antédiluvien <sup>388</sup> ».

La narration implique ici une relation explicite et étroite entre le sujet-narrateur et le narrataire. Il ya comme une connivence pleinement assumée par ces deux instances pour décrire l'espace dans cet extrait de texte. En effet, pour mettre en évidence la dégradation de l'espace, le narrataire est alors sollicité à travers des verbes qui implique à la fois une suggestion et une action assumée : « Jetons un coup d'œil »<sup>389</sup>, « franchissons ce que l'on pourrait appeler le seuil »<sup>390</sup>, « des nuées vous obstruent la vue »<sup>391</sup>, « une odeur acide vous saisit la gorge »<sup>392</sup>, « vous

---

<sup>386</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p. 13-16.

<sup>387</sup> *Idem*, p13.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 13-16.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 13-16.

<sup>390</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>391</sup> *Ibidem*.



essayez d'avancez ». Le récit donne lieu à une visite guidée au cours de laquelle deux sens notamment, la vue et l'odora, du narrataire sont activés.

L'espace est caricaturé par des expressions péjoratives : « Terre battue », « coupeaux chétifs »<sup>393</sup>, « nués de mouches », « odeur acide », « cheveux drus », « poumons sanieux ». La caricature contamine de ce fait la description à travers les périphrases telles que : « cahutte », « logis », « foyer pour traine-misère » et des marqueurs négatifs « Pas de...ni de... ». Ces éléments mettent en exergue la restriction, l'insalubrité et l'absence d'infrastructures adéquates. Ils viennent conforter l'image projetée par le narrateur sur l'espace notamment une image dysphorique qui empêche toute leur d'épanouissement de « Yacouba ».

Ainsi, il convient de retenir que l'évaluation de l'espace par le sujet dans l'Afrique réelle s'est faite dans une modalité dysphorique avec une intensité forte. Nous avons vu que les espaces clos aussi bien que les espaces ouverts n'autorisaient pas l'épanouissement des sujets. Mais qu'en est-il de l'espace chez Ken Bugul.

---

## 2-2. Espaces ouverts et espaces clos chez Ken Bugul

La dimension dysphorique de l'espace est également traduite chez Ken Bugul. En effet, le sujet évaluateur comme on le signalait déjà tout au début de cette analyse évolue dans des conditions de vie instables. Frappé par la misère et d'errance, ce dernier perçoit également son espace comme hostile à son épanouissement. Dans *La Pièce d'or* et *Le Baobab fou* par exemple nous avons des espaces clos et des

---

<sup>392</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>393</sup> *Ibidem*.

espaces ouverts qui influencent le vécu des sujets. Tout comme chez Waberi (A.A.), ce type d'espaces chez Ken Bugul est décrit de manière particulière.

#### - Les espaces clos ou espaces de la déchéance

Si le village a toujours été un espace d'apaisement, une sorte de refuge face à la déchéance du monde, un espace imprégné des valeurs sociales pouvant réguler la vie ; force est de constater une toute autre connotation de cet espace dans *La Pièce d'or*<sup>394</sup>. Le village a plutôt perdu de son éclat depuis *les années soixante*<sup>395</sup> faisant de ce lieu autrefois sacré un espace clos désormais dysphorique.

Souvenons-nous que *Bâ 'Moïse*<sup>396</sup> va quitter Birlane sa terre natale, en quête de stabilité pour *Yakar*. Cette instabilité du personnage fait que l'intrigue se déroule également dans deux espaces distincts.

Dans le premier environnement le sujet vit déjà un manque de confort tel que l'attestent cette description faite de son environnement :

« Maintenant, il n'y avait plus de trains. Il n'y avait plus que des déchets partout, des sachets en plastique partout. Maintenant il n'y avait plus rien sur ces terres que des sachets noirs qui s'accrochaient à tout. Maintenant, la vie était tuée. Maintenant, le peuple quittait les alentours des grands marchés, qui étaient toujours à côté des gares et s'installait au bord des routes. Et là, il offrait aux passagers de l'Horaire du melon et des visages où les yeux étaient troués par l'envie de partir comme eux. Le peuple était déstructuré, déboussolé par le mépris des nouveaux occupants <sup>397</sup> ».

---

<sup>394</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.87.

<sup>395</sup> *Idem*, p.139.

<sup>396</sup> *Ibidem*

<sup>397</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p138.

L'espace, tel qu'il est décrit ici par un narrateur intradiégétique, prend la figure de la misère et de la sécheresse dans la mesure où « il n'y avait plus de train [...] il n'y avait plus rien sur ces terres »<sup>398</sup>. Par l'usage des négations on note l'absence d'un confort minimal à « Birlane »<sup>399</sup>. Le fait que l'environnement soit envahit par des « sachets » traduit la dégradation de ce dernier. La vie a été substituée par la mort ; c'est la cessation de toute activité lucrative. La répétition de l'adverbe de lieu « partout », signale l'impossibilité d'un éventuel épanouissement des sujets à « Birlane ». Ce sentiment de l'inatteignable est d'une intensité forte dans la mesure où, « le peuple était déstructuré, déboussolé par le mépris des nouveaux occupants [et que] les yeux étaient troués par l'envie de partir ».

Outre le village, nous notons aussi comme espace clos la *Montagne Sacrée*. Cette Montagne est par ironie présentée par le narrateur comme « sacrée » dans l'œuvre. Elle est en réalité un tas de « déchets », un espace insalubre qui rend captif le peuple. Prenons appui sur cet extrait de texte qui relate la rencontre de Ba'Moïse avec sa femme, lorsque cette dernière décide d'aller à sa recherche :

« La mère de Moïse n'était pas à l'aise. Ce n'était pas seulement la compagnie de Gorgui Diène qui la mettait dans cet état. Mais l'air qu'elle respirait à Yakar lui donnait la nausée. Il y avait des odeurs étranges, des odeurs indescriptibles, des odeurs d'entassements et de putréfaction, des odeurs d'êtres humains en crasse et en sueur. Yakar la refroidissait comme un corps bouffi de pus, où la mort rodait en hésitant [...]

Non ce n'est pas possible ! Comment mon mari peut-il rester dans un endroit aussi infect ? Comment un être humain peut-il habiter au milieu des décharges, au pied d'une montagne énorme de déchets ?<sup>400</sup> ».

---

<sup>398</sup> *Idem*.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

<sup>400</sup> *Ibidem*, p.237.



Pour rendre compte de l'insalubrité qui hante *Yakar*, le narrateur intradigétique utilise des modalisateurs péjoratifs tels que « odeurs étranges », « odeurs indescriptibles », « odeurs d'entassements et de putréfaction », « odeurs d'êtres humains en crasse et en sueur ». Cette redondance du mot « odeur », signale une image de la pollution. Le narrateur compare cet espace à un lieu macabre révélant ainsi son empreinte subjective. L'odorat du sujet-personnage est activé par le narrateur pour décrire cet espace.

On relève ici un souci du détail qui débute par une catégorisation des odeurs dans l'œuvre. Au fur et à mesure que le sujet évolue dans l'espace les odeurs se précisent à telle point qu'elles semblent palpables aux yeux du narrataire. La ponctuation expressive mise en évidence par la syntaxe exclamative « Non, ce n'est pas possible ! », induit un sentiment de désapprobation face à la dégradation de l'espace. Le discours du sujet est non seulement un signe d'indignation face à l'environnement vital pollué, mais aussi la justification du malaise ressenti.

De plus, la pollution au pied de cette montagne impact aussi physiquement les personnages:

« Qu'était devenu ce faux lion de Birlane ?

Il avait des cheveux d'un blanc sale et ils étaient hirsutes. Il lui rappelait Moïse les premiers jours de son retour à Birlane. Mais dans le regard de Moïse brillait la paix totale. Alors que là, son mari lui offrait le visage d'un bagnard qui ne pouvait plus quitter sa prison, même si la porte était ouverte. Il avait vieilli de plus de vingt ans. Il portait un pantalon élimé sale comme ses ongles qui avaient horriblement poussé. Il faisait pousser ses ongles « pour pouvoir gratter ». Quand sa femme lui avait fait la remarque :

-Gratter quoi ?

-Gratter tout, gratter n'importe quoi pour trouver quelque chose »

« Se gratter le corps », avait-il faillit ajouter, mais il se retint. La mère de Moïse regardait le corps de son mari recouvert de toutes sortes de boutons. [...] *Yakar*, c'était terrible. Cette ville pouvait-elle métamorphoser les gens à ce point ? Non ! Elle s'attendait à tout sauf à cette



mesure au pied d'une montagne de déchets qu'on appelait la Montagne Sacrée, un mari acariâtre, vieilli avec de longs ongles pour gratter, gratter, gratter tout.<sup>401</sup> ».

L'espace fonctionne ici comme un actant qui agit sur la vie des personnages dans la mesure où ils les affectent : « le corps de [Ba'Moïse] était «recouvert de toutes sortes de boutons ». Il faut dire que cette description de Ba'Moïse mis en relation avec son espace, démontre que ce dernier est avilit. Il est en conflit avec son environnement puisque le fait d'y vivre le métamorphose totalement : « Il avait vieilli, vieillesse décadentes, Il portait un T-shirt élimé, cheveux d'un blanc sale, visage d'un bagnard, un mari acariâtre, vieilli avec de longs ongles »<sup>402</sup>. Ces adjectifs subjectifs opèrent ici comme des motifs dénigrants qui s'attachent à ce personnage. Autour de ce dernier se développe une isotopie de la métamorphose. Ba'Moïse loin d'incarner encore le « faux lion de Birlane »<sup>403</sup>, il est désormais comparé à un monstre à Yakar puisqu'il « Il faisait pousser ses ongles pour pouvoir gratter ». Le dialogue entre sa femme et lui fixe le texte dans une dimension polyphonique.

On note deux points de vue qui allient indignation et désolation. Les adverbes intensifs « terriblement, horriblement », témoignent non seulement de la subjectivité du narrateur mais viennent aussi renforcer cette image dysphorique de l'espace. L'acte de parole des sujets est instantanément succédé d'un psychorécit qui vient expliciter la pensée et l'action de ces derniers.

Par cette description pessimiste de l'espace on se rend compte que l'ailleurs tant convoité et quêté par les sujets, devient un autre cauchemar pour eux puisqu'ils y sont dénués de tout pouvoir de stabilité. Cet environnement qui symbolisait l'objet

---

<sup>401</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p. 174-175.

<sup>402</sup> *Idem.*

<sup>403</sup> *Ibidem.*

de leur désir est soudainement insaisissable et tend vers une désillusion axant le récit vers une sorte de mélodrame.

De même dans *Le Baobab fou*, certains espaces clos sont perçus comme des lieux de perversions : parmi ces derniers nous avons « les hôtels-restaurants », « les clubs homosexuels ». C'est dans ces milieux que *Ken* apprend à se prostituer et à se droguer :

« La rencontre d'une Argentine au restaurant grec, m'avait menée sur les voies de la drogue. C'était un restaurant du genre pas cher du tout où intellectuels vrais et faux, étudiant de la gauche vrais et faux, hippies et marginaux, l'écume occidentale, les inconscients de la chute vertigineuse dans l'alcool et la drogue, l'amour en groupe, le brassage des races et des idées, se donnaient rendez-vous tacitement.[...] Au dessert je fumai du Haschich pour la première fois ; la cigarette qu'on appelait le joint, passait d'une main à une autre comme un calumet et je m'étais retrouvée avec un fou rire incontrôlable.<sup>404</sup> ».

Le restaurant est considéré, tel que nous le disions, comme un actant qui permet la perversion et la perte des valeurs de la narratrice. Le fait de fréquenter ses milieux l'oblige à adopter une nouvelle forme de vie ». Le fait de « fumer du haschich pour la première fois » ou d'avoir été « emmenée sur les voies de la drogue » montre que le sujet s'est orienté vers « une nouvelle forme de vie ». La perversion vient du fait que se sont des actes qu'elle n'avait jamais posé auparavant : « Je n'avais jamais été fermée aux expériences mais mon environnement d'avant ne suggérait rien de la vie que le menais maintenant ». Cette comparaison entre son espace de référence et son espace d'accueil vient conforter la perversité des restaurants-hôtels qu'elle fréquente désormais.

Si les espaces clos ont une dimension dysphorique comment sont évalués les espaces ouverts ?

---

<sup>404</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.91-92.

- **Espaces ouverts : La ville de *Yakar***

Bien qu'elle soit considérée comme un espace ouvert, illimité, qui peut permettre tout mouvement des personnages, la ville dans cette œuvre symbolise la déchéance, l'errance, et la perte de dignité voir la mort. Lorsque nous faisons l'analyse du sujet observateur nous constatons que les sujets vivaient dans la déchéance matérielle et que c'est cette situation qui les poussaient à entamer l'exode rural.

En effet, Bâ'Moïse quitte « Birlane » dans l'espoir de trouver un emploi à Yakar, mais très vite, ce dernier réalise qu'il n'est pas au bout de ses peines, car, il tombe dans la désillusion totale dès le premier contact avec *Yakar* :

« Et la, dans une ville qu'il ne connaissait pas, en pleine nuit, dans un car qui avait disparu au loin, ses poches avaient été découpées et emportées. Il était certain que c'étaient les deux jeunes hommes qui l'avaient encadré dans le car. Ba'Moïse avait commencé peut-être à payer son départ.

Etait-ce le premier signe qui le culpabilisait d'avoir pris l'Horaire ? Cet Horaire qui l'avait déposé en pleine nuit dans une Yakar où des errants silencieux amplifiaient son désarroi. Leur errance était comme le glas d'une vie.

Pourquoi ces gens n'étaient pas chez eux, en train de dormir ou de manger ou de bavarder avec les leurs ?

Ba' Moïse avait envie de pleurer, de crier très fort qu'il regrettait d'être parti avec l'Horaire.

Il ne fallait pas partir avec l'Horaire.

Cet Horaire était ce qu'il avait voulu pendant des jours et des nuits, et là il était dans un endroit inconnu, avec des fantômes qui l'entouraient, en se demandant pourquoi il ne bougeait plus. Ba'Moïse semblait vissé sur le macadam crevassé <sup>405</sup> ».

A travers un psychorécit qui est une sorte de monologue intérieur d'un personnage, Le narrateur énonce la pensée de Ba'Moïse. Ce dernier est présenté

---

<sup>405</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.141.

comme un être angoissé. Dès son arrivée à Yakar, il est immédiatement hanté par un chagrin, mis en évidence dans cet extrait par des questions oratoires telles que:

« Etait-ce le premier signe qui le culpabilisait d'avoir pris l'Horaire ? Pourquoi ces gens n'étaient pas chez eux, en train de dormir ou de manger ou de bavarder avec les leurs ? <sup>406</sup> ».

L'adverbe de manière « peut être »<sup>407</sup> introduit ici une modalité de doute et d'hésitation ressentit par Ba'Moïse, et vient renforcer le degré subjectif de la description. La détresse du sujet est palpable par l'usage des verbes émotifs tels que « pleurer, crier, regrettait ». La désillusion est si forte chez ce dernier qu'il « semblait vissé sur le macadam crevassé ».

Cet espace est alors perçu comme dysphorique par le sujet-personnage. Mais cette vision dysphorique va d'avantage se confirmer au fur et à mesure que le sujet va s'imprégner de *Yakar* :

« Et cela faisait deux ans que Ba'Moïse suivait Gorgui Diène dans l'errance, une errance indescriptible.

Humiliation, déchéance, décadence.

Ba'Moïse avait oublié Dieu.

Depuis que Ba'Moïse avait quitté Birlane avec l'Horaire, il n'avait rien envoyé à sa femme, comme, la plupart des autres qui étaient partis. Ce qu'il trouvait dans l'errance, il le remettait à Gorgui Diène pour la location de la mesure qu'il occupait. Le reste qu'il essayait d'économiser ne suffisait pas. Il achetait beaucoup de baumes pour soulager ses os.<sup>408</sup> ».

Le rêve d'une vie stable est mis en mal par le personnage à *Yakar*, car contrairement à ce qu'il pensait en quittant *Birlane*, ce dernier est confronté à d'autres réalités notamment : « humiliation, déchéance, décadence ».

---

<sup>406</sup> *Idem*.

<sup>407</sup> *Ibidem*, p.150.

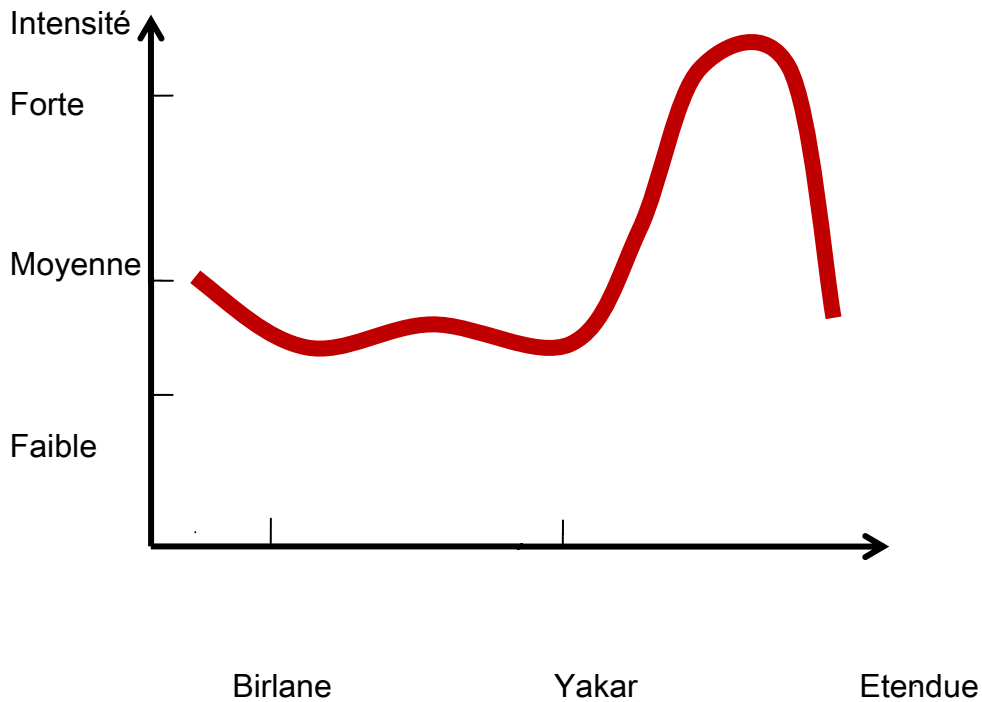
<sup>408</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, *op.cit.*, p.150.



Le vocabulaire péjoratif utilisé ici pour décrire les conditions de vie du sujet dans cet espace a pour but de mettre en exergue la désillusion ressentie par ce dernier. Malgré que Ba'Moïse entame l'exode rural pour un ailleurs meilleur, force est de constater qu'à travers son nouveau mode de vie, ce projet semble ne pas pouvoir se réaliser. Le sujet est englouti par son environnement, car il a plongé dans une « errance indescriptible ».

De ce qui précède on peut alors déduire que cet espace est dysphorique pour le sujet-personnage dans la mesure où il y est présenté comme un être captif, et misérable. Cette description donne alors le schéma suivant :

### Courbe de la dysphorie esthétique de *La Pièce d'or*



### Interprétation

Cette courbe de la dysphorie esthétique traduit l'évaluation de l'espace dans l'œuvre. Nous remarquons que lorsque Ba'Moise est à Birlane l'intensité est plus ou moins faible : La courbe évolue en dents de scie, car Birlane est présenté comme un espace de corruption et d'injustice. Le dégoût de l'ici va de ce fait engendrer le désir d'un ailleurs stable. Ba'

Moïse songe quitter Birlane pour Yakar : « Bâ'Moïse ne pouvait plus rester à Birlane, donc il devait partir »<sup>409</sup>.

Durant le trajet, le sujet se sent apaisé, l'intensité est moyenne dans la mesure où il quitte un premier espace instable. Mais cet instant d'apaisement n'est qu'éphémère car le sujet bien qu'il ait quitté Birlane, sa situation va s'empirer à « Yakar ». Il plonge dans « une errance indescriptible ». Ce second espace est pire que le premier car sa famille et lui vivaient dans « une mesure, sans eau, sans électricité, sans télévision ».<sup>410</sup> La courbe est ascendante, et l'intensité est de plus en plus forte. Ceci veut dire que le personnage, qu'il soit à « Birlane » ou à « Yakar » ses conditions de vie ne changent pas et sa vision de l'espace reste la même : elle est toujours dysphorique.

De même, la désillusion ressentie par Bâ'Moïse dans ces espaces ouverts est un sentiment partagé par Ken dans *Le Baobab fou*.<sup>411</sup>

En effet, elle se sent prise au piège de la modernité belge. Pour preuve observons à nouveau cet extrait de texte :

« Ils ignoraient que nous n'avions pas la même vision des choses. L'occident désacralise tout. L'herbe en Afrique sert dans les cérémonies ou en thérapeutique, fonctions sacrées. [...] Ma nouvelle vie avec ces deux hommes était différente. Si ma mère savait cela ! Et mes frères et sœurs, mes camarades et au village et au lycée !

Ah ! Que n'avais-je connu les douces réalités de ma race et de mon peuple !

Je n'avais jamais été fermée aux expériences, mais mon environnement d'avant ne suggérait rien de la vie que je menais maintenant.<sup>412</sup> ».

---

<sup>409</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.63.

<sup>410</sup> *Idem*, p.209.

<sup>411</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.86.

Ce discours assumé par une narratrice intradiégétique, semble traduire non seulement le contraste de deux cultures « Afrique/ Europe », mais aussi le degré de perversion qu'elle acquière et la désillusion ressentie dans ce lieu. Elle y expérimente le libertinage qui est un mode de vie totalement opposé à sa culture.

Au vue de ce qui précède, il faut retenir que dans la représentation de l'Afrique réelle l'espace en tant qu'objet a été évalué de manière négative. Le fait que le sujet soit dans un environnement décadent a débouché sur une appréciation péjorative de ce dernier. Mais comment est traduit le temps de l'évaluation dans cet univers réel ? Nous répondons à cette question dans l'analyse suivante.

---

### III.1.3. L'œuvre du temps <sup>413</sup>

L'évolution des intrigues dans notre corpus se fait dans une succession d'évènements qui s'articulent autour du passé, présent et de l'avenir. Elle s'illustre par des retours en arrière, des anticipations. Genette (G.) parle d'analepses et de prolepses ou encore d'anachronies narratives<sup>414</sup>.

Aussi, ces « changements de positions temporelles impliquent une succession d'évaluation thymiques et des changements de modalités et d'intensités

---

<sup>412</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.93.

<sup>413</sup> Baroni (R.), *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.

<sup>414</sup> Genette (G.), *Figure III*, Paris, Seuil, 1972. 282p.

évaluatives »<sup>415</sup>. Ce qui veut dire qu'au moment où le sujet fait des retours dans le passé pour évoquer un fait, son jugement et la manière de juger ce fait changent. Il en est de même lorsqu'il se projette vers l'avenir.

En observant nos quatre œuvres nous avons constaté que les sujets-personnages étaient toujours entre passé et présent. Nous avons vu que pour justifier un phénomène, une défaillance, ou un manquement ils semblaient se référer à leur vie antérieure.

Nous nous proposons alors d'analyser l'analepse dans notre corpus. Elle se définit comme : « Toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve ».<sup>416</sup> Les analepses sont donc des récits de rétrospection des évènements antérieurs au moment de la narration et qui servent à éclairer le lecteur par exemple sur la vie du personnage ou d'un antécédent. Elles ont aussi une valeur explicative dans la mesure où elles « viennent combler après coup une lacune antérieure du récit ».

Nous retrouvons ce phénomène dans les quatre romans que nous étudions.

Dans *Balbala* par exemple, la rétrospection des évènements se signale lorsque le narrateur évoque la place de la femme dans la société traditionnelle :

« Anab n'avait pas connu l'école coranique. A cette époque, rares étaient les mouallims qui acceptaient de s'encombrer des fillettes. Leur sexe : Vaste prison et un tombeau de silence. Qui avait dit que la femme est l'avenir de l'homme ? Qui avait dit que la femme est « la moitié du ciel ? Simple sophisme pour cacher l'inégale identité ? « Bats toujours ta femme, si tu ne

---

<sup>415</sup> Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, op.cit. p.150.

<sup>416</sup>Genette (G.), *Figures III*, op.cit., p.89.

sais pas pourquoi, elle le sait », préconise un proverbe qui a encore pignon sur langue courante <sup>417</sup> ».

L'indice temporel « à l'époque » vient fixer la narration dans un temps antérieur. Les faits sont rapportés ici par un narrateur intradiégétique. La répétition des questions oratoires telles que « Qui avait dit ? » et l'évocation de la maxime « Bats ta femme » sont des éléments qui signalent le sort de la femme dans cette société. Le fait d'être une femme empêche au sujet-personnage de faire des études « coranique » et donc d'accéder à la connaissance. Par cette maxime on déduit que la femme est exposée à la violence dans cet univers. Le temps passé dans cet extrait de texte a une dimension dysphorique puisqu'il n'autorise pas l'épanouissement du sujet.

Nous retrouvons le même principe dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* par la description que le narrateur fait des « vingt-trois ports esclavagistes en Erythrée » :

« Ports où Yacouba et ses semblables courbent le dos aujourd'hui. Ports jadis arrosés du sang et de la sueur d'hardis travailleurs venu d'Occident à l'instar des marchands de légumes bataves, des pêcheurs d'Islande, des sécheuses de poissons [...] or donc de cette traite millénaire, de ces comptoirs, de ces plantations de céréales et de canne à sucre, pas d'échos dans la mémoire.<sup>418</sup> ».

L'usage de l'analepse introduite par l'adverbe de temps « Jadis », brise la linéarité de l'intrigue dans la mesure où la description actuelle du sujet est interrompue pour évoquer sa vie passée et celle de ses frères.

Le narrateur dans une posture omnisciente révèle l'expérience de « la traite millénaire » vécue par les sujets. Le choix des mots tels que « sang », « sueur » ou des qualificatifs tels que « hardis » vient signaler le degré de la pénitence subit par

---

<sup>417</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.61.

<sup>418</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.89.



ces derniers. L'activation de ce passé douloureux est un moyen pour le narrateur de traduire le sentiment de désapprobation face à l'indifférence car de ce fait social il n'y a pas « d'échos dans la mémoire ».

Ce va-et-vient entre passé et présent est aussi traduit dans *La Pièce d'or*<sup>419</sup>.

En effet, pour justifier l'injustice, et la dégradation de la société dans laquelle vivent les habitants de *Birlane* et *Yakar*, le narrateur fixe les actions entre un avant et un après « les années soixante ». La période *des années soixante* semble être le point de départ de tous les maux de la société :

« Avec les années soixante ce n'était plus la lutte, c'était la négociation. Le peuple était exclu du combat, démis de ses fonctions. Plus tard, pour trouver du travail il fallait faire de la politique politicienne. Et plus tard, les membres du parti se recrutaient à la maternité dès la naissance, et la carte du parti était délivrée en même temps que l'acte de naissance par l'officier d'état civil <sup>420</sup> ».

Le fonctionnement de la société est remis en cause dans cet extrait de texte. La cohésion et l'ordre sociale perd ses lettres de noblesses. Ces manquements ont pour origine les années soixante. L'anachronie permet donc de poser un regard sombre sur le fonctionnement de la société dans un passé ressenti.

De même les années soixante influencent aussi l'évolution des sujets-personnages du point de vue physique et psychologique.

« Moïse disait que, dans ce pays, le processus était enclenché depuis plusieurs décennies, depuis les années soixante. Des générations entières étaient condamnées à la déperdition scolaire, au chômage, à l'émigration, à l'errance.<sup>421</sup> »

---

<sup>419</sup> *Idem*, p.95.

<sup>420</sup> *Ibidem*, p.33.

<sup>421</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.198.

Le temps fonctionne ici comme un actant qui agit sur la vie des personnages. « Les années soixante » induisent une évaluation dysphorique. Elles sont génératrices de l'anomie dans cette société. Par elles, la société expérimente la désillusion et la déchéance sur toutes ses formes. L'analepse traduit ici la dimension fataliste du temps.

L'analepse est également présente dans *Le Baobab fou*.<sup>422</sup> Elle se manifeste par exemple à travers le souvenir douloureux que décrit la narratrice en évoquant le départ de « La mère » :

« La solitude ! Encore...Je m'en souviens comme si c'était aujourd'hui. Depuis deux, trois semaines, ma mère préparait ses affaires. Cela m'inquiétait. Je n'avais plus envie de m'éloigner de la maison, tant je pressentais un départ imminent. « Mon Dieu, si ma mère partait, que deviendrais-je ? » « Ah ! Mère pourquoi partais tu ? Pourquoi devais-tu t'en aller ? Pourquoi me laisses-tu ? » Je me blottissais contre elle, souhaitant ardemment que nous soyons collées pour la vie. [...]Mon cœur battait tous les jours très forts. Une boule me nouait la gorge et le ventre. Je n'avais plus ni faim, ni soif et je dormais de moins en moins, tant j'appréhendais que ma mère partît discrètement sans me réveiller. Je m'angoissais et j'avais peur, car je voyais bien que je n'étais pas du départ : mes affaires n'étaient pas emballées.<sup>423</sup> ».

L'expérience du départ de « la mère » s'inscrit dans trois mouvements. Le premier débute avant « le départ » par une description psychologique d'une intensité moyenne du sujet : « Cela m'inquiétait. Je n'avais plus envie de m'éloigner, je pressentais, j'appréhendais ». Tous ces propos viennent planter le décor de la séparation entre la narratrice et sa mère

---

<sup>422</sup> *Idem*.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p.98.



Le second mouvement est traduit par les manifestations de l'angoisse ressentie par le sujet pendant les préparatifs du départ:

« Ah ! Mère pourquoi partais tu ? Pourquoi devais-tu t'en aller ? Pourquoi me laisses-tu ? [...] Je m'angoissais et j'avais peur, car je voyais bien que je n'étais pas du départ : mes affaires n'étaient pas emballées.<sup>424</sup> ».

Les points d'exclamations et l'anaphorisation du pronom interrogatif « Pourquoi » viennent dévoiler le sentiment de détresse de Ken face à cet évènement. Ce sentiment d'angoisse impacte aussi le métabolisme corporel de la narratrice. Le fait d'avoir « peur », de ne plus avoir « ni faim », « ni soif » ou encore ne plus pouvoir dormir et de sentir « une boule » se nouer dans « sa gorge et le ventre » montre que l'angoisse ressentie par la narratrice est d'une intensité forte.

Le troisième mouvement c'est « le jour du départ » :

« Le jour du départ était arrivé comme les autres jours ; le même soleil, le même ciel [...] Je maudirais toute ma vie ce jour qui avait emporté ma mère, qui m'avait écrasé l'enfance, qui m'avait réduite à cette petite enfant de cinq ans, seule sur le quai d'une gare alors que le train était parti depuis longtemps.<sup>425</sup> »

Les efforts fournis par le sujet pour être du voyage ont été vains. On note dans cet extrait de texte un choc émotionnel. Ce sentiment est mis en évidence par la description du temps atmosphérique dans une redondance des termes : « même soleil », « même ciel ». Le fait de se sentir « écrasé », « réduite » ou de « maudire » montre que la frustration du sujet est d'une intensité forte.

---

<sup>424</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.58

<sup>425</sup> *Idem*, p.98-99.

Ceci dit, l'évocation du passé à travers l'analepse a permis non seulement de donner des précisions sur la cause de l'égarement du sujet en « Belgique » mais aussi une évaluation négative de son expérience.

Ainsi, la mise en évidence du fonctionnement de l'Afrique réelle s'est faite aussi à travers l'évocation du temps conduite par l'analepse. Cette dernière a consisté à réactiver le passé des sujets dans les œuvres. Leurs expériences antérieures ont été réactualisées pour justifier leur posture actuelle. Ce qui signifie que l'inscription du passé dans ce « monde réel » a une valeur explicative.

Nous constatons que dans l'Afrique réelle le sujet évaluateur porte également un jugement dysphorique du temps.

Toutefois, si dans cet univers le sujet évaluateur, l'objet évalué et le temps de l'évaluation s'inscrivent dans une dimension dysphorique force est de constater une autre configuration de ces derniers dans la représentation de l'Afrique rêvée.

### III.2. L'Afrique rêvée ou l'univers relais

Dans le désir de se reconfigurer un monde possiblement habitable Waberi (A.A.) et Ken Bugul ont également procédé à une manipulation particulière de la relation sujet-objet-temps dans leurs romans. Nous avons vu dans le sous-point précédent que cela a débouché sur la mise en évidence de l'Afrique réelle. Aussi, cette stratégie donne également lieu à un univers féérique, dans lequel la quête du sujet prend un chemin positif au cours duquel tous ses désirs s'accomplissent. C'est un espace où les notions de vie, de paix, et de bien être sont assez présentes. Ce qui signifie que l'Afrique rêvée est en quelque sorte un foyer relais et la réplique des unités modalisées de l'Afrique réelle.



Mais comment s'articulent-ces éléments dans notre corpus ? Comment le sujet, l'objet et le temps permettent-ils de rendre compte de cet univers ? Pour répondre à cette question analysons déjà les caractéristiques du sujet évaluateur dans le sous-point suivant.

---

### III.2.1 Le sujet évaluateur dans l'Afrique rêvée

L'analyse du sujet évaluateur ou évalué dans l'Afrique rêvée consiste à observer, tout comme dans l'Afrique réelle, ses différentes expériences. Le but est de voir comment le sujet en fonction de son ressenti évalue son vécu et comment cette évaluation permet de rendre compte de l'Afrique rêvée.

En parcourant notre corpus nous avons constaté que certains sujets semblaient porter des noms assez symboliques qui déterminaient leur vécu. De ce fait nous voulons procéder à une étude des noms dans cette analyse du sujet. Cette analyse des noms encore appelée anthroponymie consiste à étudier les noms des personnes, notamment la nature, l'étymologie et les relations systémiques que dégagent ces noms. Pour cette étude nous procéderons à une étymologie des noms des sujets afin de déceler le lien entre le nom et le vécu des sujets. L'analyse du nom du sujet nous emmènera donc à observer son rapport à lui-même et la manière dont il apprécie son vécu. Ceci nous permettra de revenir par la suite sur les différentes composantes thymiques associées au sujet évaluateur qui mettent en évidence le fonctionnement de l'Afrique rêvée.

Analysons de manière simultanée les noms des sujets principaux de nos œuvres.



Dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>426</sup> par exemple, *Malaïka* qui est le nom du personnage principal, signifie dans l'ancien sémitique « Messagers ». En langue Arabe, notamment dans le Coran, ce nom renvoie au mot « Ange ». Il est représenté comme cette force invisible qui régule la société, qui assure protection, épanouissement et une connexion directe avec Dieu.

Pour revenir à notre œuvre, nous trouvons un lien thématique entre ce fait religieux et la manière dont le narrateur décrit pour la première fois Malaïka :

« Il était une fois, une jeune fille, belle et douce. Elle est née avec une tête bien faite. Son jugement est fondé, son cœur plein de bonté. En toute occasion, elle dit ce qu'elle pense. Elle a la grâce des anges, c'est pourquoi on l'appelle Malaïka. Elle a poussé comme l'herbe dans ce pays de cocagne, dans la meilleure des familles possibles <sup>427</sup> ».

Par l'usage des marques de l'oralité telles que : « Il était une fois », le narrateur omniscient fixe déjà le portait du sujet-personnage dans un monde féérique. Les motifs mélioratifs « belle » « douce » qu'il l'attribut, viennent traduire l'idée selon laquelle « Malaïka » est l'incarnation de la perfection. Cette image est renforcée par l'emploi des expressions hyperboliques telles que « tête bien faite », « cœur plein de bonté », « la meilleur des familles possibles ». Tout ceci la hisse par déduction au rang d' « ange ». Le narrateur la décrit comme un être ne portant aucune défaillance humaine car, elle est « argile humaine modelée sur un tour de potier par un Dieu aux doigts agiles ».<sup>428</sup>

---

<sup>426</sup> Waberi (A.A), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.15.

<sup>427</sup> *Idem*, p.23.

<sup>428</sup> *Ibidem*, p.143.

Il faut dire que la signification du nom de Malaïka dans l'œuvre va largement influencer sa destinée. Elle va par exemple vivre l'expérience de l'Altérité. Le narrateur la présente comme un canal de paix et de stabilité pour son environnement:

« Son véritable acte de naissance est un conte de fées. Une histoire très belle et très vraie [...] Quelque chose d'éclatant et d'enfantin ponctue la plupart des chapitres : une bouffée de joie propre à égayer les fêtes moroses des familles pauvres où la tristesse coule comme morve au nez de la maisonnée. Un conte à faire oublier, dans ce genre de famille, le père absent, toujours entre deux errances et deux petits boulots précaires. A redonner courage à la mère qui tient l'édifice debout à coups d'allocations fédérales et de sacrifices divers.<sup>429</sup> ».

Comme on le signalait déjà dès le début de cette analyse, Malaïka qui a une connotation angélique, incarne aussi la paix et la stabilité. Cela est traduit dans ce paragraphe par l'usage des verbes affectifs tels que « égayer », « faire oublier », « redonner courage ».

Ces traits d'humeur liés au sujet-personnage montre que le narrateur l'évalue de manière positive.

Ceci nous emmène à observer une entière connexion entre Malaïka et son entourage d'une part et entre ce nom, ce qu'il incarne et son influence psychologique d'autre part. En tant qu'ange *Malaïka* apporte un certain épanouissement et un équilibre aux Hommes. Cet épanouissement est aussi mis en évidence par la présence du merveilleux: « Conte de fées », « histoire très belle », « éclatant », « bouffée de joie ». Le narrateur procède à une substitution des éléments, « la tristesse » est remplacée par « la joie », « le père absent » par « la mère qui tient l'édifice ». Le croisement des termes opposés dans cet extrait de texte vient renforcer le lien qui existe entre le choix du nom et les traits psychologiques du sujet-personnage.

---

<sup>429</sup> *Idem*, p.24.

En outre, Malaïka va également expérimenter l'errance identitaire. Sa quête vient du fait qu'elle soit « exilée à la racine, bannie dès l'origine »<sup>430</sup>. C'est ce vide que Malaïka cherchera à combler en opérant un « voyage au cœur de Paris, France »<sup>431</sup> qui est sa terre natale. Mais cette errance comme le dit le narrateur « n'est pas une déperdition » c'est plutôt « un nomadisme fertilisant »<sup>432</sup>.

L'usage du qualificatif « fertilisant » montre que l'errance a une valeur positive ce qui n'a pas été le cas dans la représentation de « l'Afrique réelle » car dans cet univers l'errance était plutôt liée à « l'humiliation, la déchéance et la décadence »<sup>433</sup>.

En plus, le sujet-personnage va atteindre l'objet de sa quête tel que le traduit ce propos : « A présent les choses sont claire [...] Tu embrasseras une dernière fois ta mère. Tu la serreras longuement dans tes bras avant de reprendre la route »<sup>434</sup>. Contrairement à Ken Bugul, personnage principal de *La Pièce d'or*, Malaïka va pouvoir se réconcilier avec sa mère.

Ainsi, l'expérience de Malaïka a été évaluée par un narrateur omniscient dans un contexte euphorique avec une intensité forte.

Cette interconnexion entre le nom et le vécu des sujets personnages se trouve aussi représentée dans *Balbala* à travers le personnage d' « Anab ».

---

<sup>430</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.197.

<sup>431</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.157.

<sup>432</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.203.

<sup>433</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.117.

<sup>434</sup> Waberi (A.A.) *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.225.

En effet, « Anab » d'un point de vue biblique<sup>435</sup> est un nom propre d'une ancienne ville de la *Terre promise* notamment la ville de Juda. C'est également un lieu abondant de raisins.

Ces caractéristique font résonance dans l'œuvre à travers « Anab » la fiancée de *Yonis*; le narrateur la présente d'ailleurs dans une épigraphe comme « une femme fruit, fleur de bidonville ». En décomposant cette épigraphe deux éléments majeurs se dessinent.

Premièrement, *Anab* en tant que femme fruit » laisse entrevoir le caractère ambivalent de ce personnage du fait qu'elle ait non seulement des qualités humaines en tant que « femme » mais aussi des qualités naturelles en tant que « fruit ». Le narrateur va faire une description plus large d'*Anab* dans la quatrième partie du roman:

« Anab est un fruit mûr, son nom l'indique. Anab est une beauté sans pareille, toute la ville de Balbala vous le dira. Anab, est un cristal pur comme une larme de tendresse <sup>436</sup> ».

*Anab* n'est pas n'importe quel fruit, car l'accent mis sur le qualificatif « mûr » traduit ici la maturité qu'incarne cette dernière.

Deuxièmement, *Anab* en tant que « Fleur de bidonville » laisse présager déjà l'idée d'une prophétie attendue par le peuple de *Balbala*. L'usage de l'antithèse dans cet extrait, met en évidence la confrontation de deux termes opposés notamment le mot « fleur » qui renvoie au "beau" et bidonville qui traduit "la laideur". De ce fait le nom « Anab » est déjà annoncer à l'avance comme une promesse, puisqu'elle est

---

<sup>435</sup> *Petit dictionnaire biblique*, [www.bibliquest.org/Bibliquest/Bibliquest-Dictionnaire\\_Global.htm](http://www.bibliquest.org/Bibliquest/Bibliquest-Dictionnaire_Global.htm), (Consulté le 15/02/2016).

<sup>436</sup> Waberi( A.A.), *Balbala*, *op.cit.*,p.180.

née « dix ans avant que son pays ne vienne au monde, avant que son nom ne devienne accessible au commun des hommes »<sup>437</sup>.

Autant que « Malaïka », « Anab » expérimente ce rapport à l'autre. Pour preuve observons cet extrait :

« Grand-mère avait prédit que cet enfant, née un soir d'éclipse, serait un pilier pour sa famille, une oasis d'amour et de lumière pour son époux, un puits de réconfort pour ses amis, un repère pour sa société.<sup>438</sup> ».

Le verbe « prédire » donne une dimension prophétique au nom d'Anab. Pour évaluer le sujet-personnage le narrateur témoin utilise une métaphore filée : « pilier », « oasis d'amour et de lumière », « puits de réconfort », « un repère ». Cette évaluation par une métaphore se fait sur une note positive qui devient d'une intensité forte lorsque le rôle d'Anab passe « d'un pilier pour sa famille à « un repère pour sa société ».

Cette prophétie sur « Anab » vient s'accomplir finalement au dernier chapitre de l'œuvre :

« Anab discerne des choses qui n'effleurent pas les autres ; derrière un nageur, elle voit déjà un noyé. Elle sait donner une vie plus allante à chaque personne entraperçue, sèche les larmes amères qui ravinent le visage de l'enfant grondé ou de la femme quittée. Elle balaie d'un sourire toutes les craintes légitimes. A la veuve elle dit : « Non, les morts ne sont pas morts, ils sont juste partis et savent, plus que quiconque, retrouver le chemin du retour. » L'enfant redécouvre le sourire, la veuve reprend vie et l'ami hier consolé refuse de se faire loup parmi les loups. Elle réussit, avec ses mots, à panser les blessures et les plaies à vif.<sup>439</sup> ».

---

<sup>437</sup> Waberi (A. A.), *Balbala, op.cit.*, p.180.

<sup>438</sup> *Idem*, p.181.

<sup>439</sup> *Ibidem*, p.105.



Par un narrateur intradiégétique le vécu d'Anab est mis en évidence : « Anab discerne les choses qui n'effleure pas les autres ». Cet extrait vient attester ce qui a été annoncé auparavant sur le sujet-personnage. Le narrateur a annoncé qu' « elle serait un puits de réconfort pour ses amis, un repère pour sa société ». Nous la retrouvons dans cet extrait de texte comme telle: « Elle sait donner une vie plus allante à chaque personne entraperçue, sèche les larmes amères qui ravinent le visage de l'enfant grondé ou de la femme quittée. Elle balaie d'un sourire toutes les craintes légitimes ». Il découle de ces propos que le nom « Anab » influence largement la destinée du personnage. *Anab* en tant que promesse de consolation annoncé dans les chapitres précédents prend effet à travers cette description faite d'elle. Tout comme *Malaïka*, *Anab* est une source d'apaisement pour son environnement. Les verbes « redécouvre », « reprend vie » témoignent de la capacité qu'a le personnage de donner une nouvelle naissance aux êtres qu'elle côtoie.

Ainsi, le sujet-personnage dans cette œuvre a été décrit de manière méliorative par un narrateur intradiégétique. Les expériences d'Anab liées à son nom ont été évaluées sur une note euphorique d'une intensité forte car « elle réussit, avec ses mots, à panser les blessures et les plaies à vif ».<sup>440</sup>

Nous retrouvons le même phénomène dans *La Pièce d'or*. Moïse en tant que sujet-personnage principal de l'œuvre a également un nom significatif. Dans le Coran, il est considéré comme un prophète, un messenger d'Allah.

Sur un plan Biblique, Moïse signifie « sauvé des eaux »<sup>441</sup>. Par le choix divin, sa mission a été celle de libérer le peuple d'Israël qui était en captivité en Egypte. En

---

<sup>440</sup> *Idem*, p.105.

<sup>441</sup> Selon la légende biblique, Moïse, alors qu'il était encore un bébé, a été sauvé des eaux du Nil par la sœur du Pharaon d'Egypte, d'où le nom de Moïse.



tant que berger, Il a traversé le désert, la mer Rouge par la force de Dieu et a tenté de conduire le peuple sur *la* « Terre Promise ».

Pour revenir à notre analyse, il faut souligner qu'il ya une forte connotation dans le nom de Moïse présenté ici et celui pris comme personnage de notre œuvre.

En effet, Moïse sujet-personnage principal est présenté comme un être engagé pour la cause humaine, « il disait qu'il fallait faire quelque chose d'autre que le constat. Moïse était pour une révolution totale »<sup>442</sup>. Analysons le portrait que dresse le narrateur à son égard :

« Il militait dans tous les mouvements de revendication, de dénonciation, de promotion de la justice, de la liberté, du droit à une vie décente pour tous. Moïse savait parler. De sa bouche sensuelle sortait une voix ténor. Il était convaincant. Il subjuguait. Il avait beaucoup lu. [...] Moïse pouvait citer des passages de livres entiers sur la révolution et le sens du combat à mener pour abolir l'exploitation et l'asservissement de l'homme par l'homme. Il était engagé comme beaucoup de jeunes gens à cette époque, dans les années soixante <sup>443</sup> ».

Par un narrateur témoin le vécu du sujet-personnage est dévoilé : « Moïse savait parler. [...] Il avait beaucoup lu. Il pouvait citer des passages de livres entiers sur la révolution ». La description du sujet débouche sur le champ lexical de l'engagement : « revendication, dénonciation, justice, liberté, engagé, révolution, asservissement, l'homme ». Ce degré d'engagement est relayé par des verbes tels que : « il militait, savait parler, était convaincant, était engagé ». *Moïse* est alors de ce fait présenté comme un homme d'action et révolté par la souffrance du peuple. C'est également un être incorruptible, figure de la résistance car :

« Moïse n'avait pas changé, il avait des cheveux grisonnants, mais il était le même. Toujours ce visage sensuel et toujours le verbe convaincant, et toujours la préoccupation du sort du

---

<sup>442</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.97.

<sup>443</sup> *Idem*, p.25.



peuple. Il était devenu amer et souffrait atrocement devant le désastre. Après l'université, où il avait connu les bastonnades, où il avait eu une jambe cassée dans les émeutes, il avait commencé à enseigner la philosophie [...] Moïse avait été gardé à vue pour des soupçons infondés, battu, mais il était toujours là et, sa grande gueule, il ne la fermait pas <sup>444</sup> ».

La répétition de l'adverbe de temps « toujours », traduit un déterminisme absolu du sujet-personnage à vouloir libérer son peuple du joug des « nouveaux occupants »<sup>445</sup>. Sa persistance au combat se dessine fortement par les sévices corporels qu'il a subi à savoir « les bastonnades, gardes à vue, jambe cassée ». Cette accumulation des violences corporelles dont il est victime viennent mettre en évidence son déterminisme absolu face aux injustices sociales.

La personnalité du sujet-personnage est donc traduite de manière positive par un narrateur témoin.

Au sortir de cette analyse des sujets dans l'Afrique rêvée, nous retenons que ses expériences dans cet univers ont été évaluées de manière positive. Ils se sont inscrits dans l'espoir en avenir meilleur et ont obtenu, par une quête, l'objet de leur désir.

---

### III.2.2 Pour une analyse du temps comme objet évalué

Nous disions que le temps est un élément important dans l'évolution d'une intrigue. Il permet non seulement de mettre en évidence le rythme de cette dernière, mais aussi impacte autant le récit que les personnages et les actions qu'ils

---

<sup>444</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.50-51.

<sup>445</sup> *Idem*, p.45.

assument. Nous avons vu que le temps dans notre corpus prend la forme des analepses et des prolepses. Dans la représentation de l'Afrique réelle nous nous sommes axés sur l'analepse qui mettait en exergue un temps dysphorique. Mais comment ces anachronies sont elles mises en évidence dans l'Afrique rêvée ? Quelles sont leurs valeurs dans cet univers ?

---

## 2-1 Analepses et prolepses : entre nostalgie et prophétie

Plusieurs analepses dans notre corpus sont évoquées pour représenter cette Afrique rêvée. Pour rendre compte par exemple de la condition ouvrière dans *La Pièce d'or*, le narrateur témoin fait une rétrospection pour évoquer des événements antérieurs :

« La grève qui avait duré six mois avait montré que le peuple pouvait se lever, lutter et résister. C'était en 1947. Une date sacrée. 1947, c'était une date mystique. Pour le nombre 1947, c'était le chiffre 3. Et le chiffre 3 était important. Il représentait le ciel, la terre et tout ce qu'il y avait entre le ciel et la terre. Chiffre 3 est le chiffre de Jérusalem. Et depuis cette date, les travailleurs s'étaient mobilisés en syndicats, [...] Oyé ! Avant les années soixante, c'était une autre époque, reprenaient en chœur les oiseaux qui tournoyaient dans le ciel. C'était l'époque de la prise de conscience, de la revendication, de la lutte, de la résistance, du combat. Les mots comme respect et égalité, justice, équité, avaient un sens <sup>446</sup> ».

Les adverbes de temps tels que : « avant les années soixante », « à l'époque », ou l'usage du temps chronologique avec des dates spécifiques à savoir : « six mois », « 1947 » sont des éléments qui viennent fixer la narration dans un temps déterminé. Par l'activation de la mémoire, le narrateur qui est le sujet évaluateur

---

<sup>446</sup> Bugul (K.), *La pièce d'or*, *op.cit.*, p.105.

dans cet extrait donne des informations sur la vie du peuple « avant les années soixante ».

Par la description du profil mélioratif sur le peuple, il révèle une autre évaluation de ce dernier dans cet univers : « le peuple pouvait se lever, lutter et résister ». « La prise de conscience », « la revendication », « la lutte », « la résistance », « le combat » sont des mots utilisés par le narrateur pour traduire le degré d'engagement du peuple à cette période.

Cette figure du peuple est en opposition avec celle décrite dans l'Afrique réelle. Souvenons nous que dans cet univers le peuple était après « les années soixante », « déstructuré déboussolé ». De plus, le temps passé conduit par l'analepse prend une forte résonance lorsque le narrateur lie ce dernier à des « mots comme respect et égalité, justice, équité ». L'analepse oriente alors le temps vers une dimension axiologique (valeurs morales).

Nous venons de voir que le narrateur par une analepse revient sur le vécu du sujet-personnage. Cette analepse a pour but d'évoquer de manière méliorative la lutte des classes. Elle permet au narrateur de procéder à une évaluation positive à caractère nostalgique du temps. Par la même occasion elle laisse entrevoir le désir d'une ville débarrassée de tout mal. C'est dans ce passé que le sujet-personnage se sent apaisé, éloigné de tout ce qui empêche sa dignité d'être dénier.

En outre, la représentation du temps n'est pas seulement axée sur la nostalgie d'un passé merveilleux dans notre corpus. Il est aussi une projection dans le futur relayée par la présence de la *prolepse*.

La prolepse désigne toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un évènement ultérieur.<sup>447</sup> Les prolepses sont des récits

---

<sup>447</sup> Genette (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, p.90.

d'anticipation qui permettent au lecteur, à travers l'évolution du récit de deviner la suite de l'intrigue. C'est sans doute dans cette perspective que Todorov (T.) l'identifie comme « l'intrigue de la prédestination »<sup>448</sup>. C'est ce mode narratif qui parcourt *Balbala* et *Aux Etats-Unis d'Afrique*. La narration procède à une anticipation de l'intrigue en annonçant d'avance la vie des personnages et le mode de fonctionnement de leur environnement.

On peut l'observer dans la description que le narrateur fait d'*Anab* dans *Balbala*. Lors de l'étude des noms nous avons vu que sa naissance était prédite : « Grand-mère avait prédit que cet enfant, née un soir d'éclipse, serait un pilier ». Nous avons relevé que cette prophétie s'accomplira après sa venue au monde : « Elle réussit, avec ses mots, à panser les blessures et les plaies à vif ». Les faits ainsi dévoilés à l'avance donnent à l'intrigue un caractère anticipatif.

La prolepse a alors une valeur méliorative dans cette œuvre dans la mesure où, elle permet au narrateur témoin d'annoncer des faits meilleurs sur le sujet-personnage et qui par la suite se confirment.

De même dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, la prolepse est non seulement récurrente mais aussi orientée vers l'évocation d'un avenir meilleur. Pour preuve analysons le discours du sujet-personnage sur l'existence :

« Que restera –t-il des temps anciens des hommes d'autrefois, des croyances hier encore usuelles ? Tout et rien à la fois. Les langues s'activeront. Pas de répit pas de repos. Mythes et légendes, chansons, cris ou murmures se fondront pour former une seule tresse, une auréole au dessus de nos têtes. Un arc-en-ciel pour le plaisir des sens <sup>449</sup> ».

---

<sup>448</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme. Poétique 2*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p.87.

<sup>449</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.30-31.



Le sujet-personnage se projette vers l'avenir. Cette projection est mise en exergue par l'emploi du futur simple qui tient lieu de prophétie notamment celle d'une nouvelle configuration du monde riche en couleur, image « d'un arc-en-ciel ».

La prolepse prend aussi une valeur positive dans la *Pièce d'or*<sup>450</sup>. Malgré des conditions de vie misérable, Zak et Gorgui Diène ne perdent pas espoir et songent à un avenir meilleur :

« Cette montagne que tu vois là aura notre peau si nous ne faisons rien.

- Ne pourrions-nous pas envoyer Zak et Mawdo faire le grand saut, au nord ? [...]
- Avec quels moyens ?
- La pièce d'or.
- Quelle pièce d'or ?
- La pièce d'or que vous avez. Ils vont partir avec elle. Ils ne vont pas la vendre. On ne sait jamais. Nous allons leur trouver ce qu'il faut pour les prières. J'ai déjà tout prévu. Ils ramèneront plus que la pièce d'or. Ils ramèneront des milliers de pièces d'or plus brillantes que l'or. Nous allons retrouver notre dignité. L'errance ne sera qu'un mauvais souvenir. Elle ne sera même plus un souvenir. Elle sera balayée à jamais de notre mémoire en même temps que cette montagne <sup>451</sup> ».

Ce dialogue fait ressortir l'optimisme des sujets car, « Zak part au Sud libérer le peuple ». On note une sorte de prise de conscience face aux conditions de vie médiocres. Les verbes « retrouver » et « ramènerons » montre le désir de réhabilitation et de reconstruction de soi, manifesté par les sujets. Ils se préfigurent déjà un avenir meilleur : « Nous allons retrouver notre dignité. L'errance ne sera qu'un mauvais souvenir ». C'est en quelque sorte un refus d'aliénation, un désir profond de changement de situation.

---

<sup>450</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.* p.82

<sup>451</sup> *Idem*, p220.

Il ne s'agit plus pour Zak de jeter un regard sur son doux passé qui est si lointain pour lui, mais de songer à l'avenir, de manifester une attitude positive, et de recréer un climat de confiance. C'est à ce niveau justement que la prolepse esquisse un monde rêvé car, elle permet de relayer ici une attitude totalement opposée à celle mise en évidence dans la représentation de l'Afrique réelle qui consistait à rester fixé sur le sentiment de l'inatteignable.

En outre, dans *Le baobab fou*, c'est l'analepse qui porte une valeur positive et nostalgique. Examinons de ce fait l'extrait de texte suivant :

« Pour la première fois j'appelais chez moi, je criais au secours. J'avais peur de tout ce qui m'entourait. Surtout la solitude, le froid, le petit Christ au dessus du petit lit.

Oh, comme les chambres étaient chaudes, vivantes, rassurantes, humaines en Afrique. Les souffles réguliers des petits neveux, le sommeil plein de rêves et de bonheurs d'enfants. La sœur est là, la mère est là, les animaux domestique ne sont pas loin. C'est magique quand tout dort ensemble.

Et voilà que j'allais dormir toute seule dans une petite chambre, sur un petit lit, avec le petit Christ au dessus de ma tête.

Oh, le matelas que nous avons à la maison là-bas chez la grand-mère ! Il était croustillant de paille sèche, confortable comme une femme casamançaise <sup>452</sup> ».

La solitude profonde ressentie par la narratrice suscite chez cette dernière le besoin d'activer sa mémoire. Son propos qui est un monologue, se déploie dans un contraste de plusieurs faits tels que : Chaleur humaine/ solitude, chaud/froid, seule/ensemble. Cette dichotomie évoquée ici, dévoile non seulement un sentiment de désarroi et de nostalgie chez la narratrice.

---

<sup>452</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.50.



Dans *Balbala*, le narrateur use aussi de nombreuses figures analeptiques qui viennent brouiller la logique du récit. L'analepse la plus courante est celle où le narrateur nous ramène dans le passé de Waïs :

« Dehors, le temps est clair et le soleil blessant comme la morsure de l'alcool sur une petite plaie ouverte au genou. Le genre de plaie qui s'infecte sitôt après un match de football [...] Pour Waïs, il est bien loin le temps du terrain vague aux multiples ornières et aux palmiers sauvages, les tibias peinturlurés au mercurochrome, les petits frères chargés d'apporter les jus de limonade, les filles qui venaient applaudir le héros d'un après midi. L'esprit de Waïs papillonne au gré des vagues, survole des souvenirs fossiles <sup>453</sup> ».

L'analepse est mise en évidence ici par le fait que l'esprit de Waïs erre entre son doux passé et son présent alarmant. Elle a une valeur nostalgique.

Ainsi, l'évocation d'un fait passé permet justement de traduire cette Afrique espérée, où la paix et la stabilité seraient présentes.

Il convient donc de retenir au sortir de ce sous point que les analepses et les prolepses sont des modalités narratives qui permettent de traduire la discontinuité. Elles ont des connotations assez diverses : elles ont à la fois une dimension pessimiste et méliorative dans ces œuvres.

Soulignons qu'avec l'usage abondant des anachronies, on peut faire un lien avec cette vision contrastée de l'Afrique. Par l'évocation d'un passé et d'un futur à la fois alarmant et merveilleux, les narrateurs traduisent de ce fait l'idée d'une société ambivalente se caractérisant par une stabilité immuable mais en même temps une Afrique où la douleur, la violence, et l'anarchie sont fortement présentes.

---

<sup>453</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p14.

---

### III.2.3 L'espace relais

L'espace relais dans notre corpus correspond à cet univers dans lequel tout souhait se réalise et qui se différencie de l'espace de référence qui constitue un obstacle à l'épanouissement des sujets-personnages. Il correspond à un lieu dans lequel ils sont libres d'exprimer leurs pensées et d'agir. C'est un environnement évalué de manière euphorique et dans lequel le sujet-personnage peut se reconstruire, s'épanouir aussi bien physiquement que psychologiquement. Dans les œuvres à l'étude ils correspondent à la prison, au jardin, à la ville. Ces derniers peuvent être considérés comme des espaces clos ou ouverts.

---

#### 3-1 Les espaces clos : la prison, la gare et le jardin

Les espaces clos qui sont des lieux fermés, et bien délimités renvoient chez Waberi à la prison et au jardin.

S'agissant de la prison, elle correspond de manière générale, à l'isolement, à la souffrance, et à la restriction.

Cependant, chez Waberi c'est le lieu propice à la liberté d'expression. Pour preuve analysons ce discours de Waïs incarcéré pour insubordination à « la parentèle au pouvoir »<sup>454</sup> :

« Dans ses moments de conscience aigüe où la perception du réel bascule il ne sait trop où, Waïs prend refuge dans sa vie intérieure. Il retourne dans le fœtus mental où il se parle sans même desserrer les dents. Dehors, les moutons paissent leurs ombres. La Corne de l'Afrique toute entière lui rend visite. La Corne : Une douleur commune dans un espace déshérité, des

---

<sup>454</sup> *Ibidem*, p.35.

traditions guerrières toujours en vigueur, des conflits frontaliers, des belligérences civiles, des réfugiés par millions, l'ivresse tourbillonnante de l'Histoire, l'effroi dans l'échine de la déshérence au quotidien.<sup>455</sup> ».

Comme nous pouvons le noter dans ce paragraphe, le discours engagé du sujet-personnage se fait dans une prison. Souvenons nous que Waïs est incarcéré pour ses prises de position engagées. C'est dans ce lieu restreint que le personnage évalue en toute liberté son environnement. Par l'énumération, il traduit tous les maux qui parcourent la « Corne d'Afrique » : « La Corne, une douleur commune », « la ronde des malheurs », « la mort à huis clos ». C'est en prison que le sujet-personnage peut « parler sans même desserrer les dents ».

Outre la prison qui est un espace clos, on note aussi la gare chez Ken Bugul. Symbolisant le départ ou l'arrivée, la gare reste aussi un espace euphorique dans la mesure où il permet au personnage de se reconfigurer un monde possible. C'est le cas par exemple de *Zak* qui va entamer l'exode rural vers « le Nord » pour délivrer les peuples et tenter de restaurer la dignité. Mais lorsque ce dernier va se rendre à la gare avec son ami ils sont confrontés aux contrôleurs violent qui finissent par tuer son ami. C'est dans cette gare que *Zak*, par la consommation « des feuilles de datura » va entreprendre symboliquement et de manière métaphysique le voyage vers la liberté et la reconfiguration d'un monde:

« Il s'était détaché de lui-même. Il se survolait, se voyait marcher, aller et venir sur les quais d'une gare vidée tout à coup [...] L'express de Zak était arrivé dans l'univers où il n'y avait que des bunkers. Il ne pouvait rien voir mais ses yeux, sous les effets de la datura, avaient transpercé les murs en béton et en marbre. Le peuple errant ne savait pas ce qui se passait dans ces bunkers. Les bunkers étaient situés dans des univers inaccessibles au peuple. Zak voyait à l'intérieur de ces bunkers des choses qu'il n'imaginait pas trouver dans ce pays. Ce

---

<sup>455</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.45.



pays où le peuple errait à la recherche du vide, comme celui de leur cerveau. Zak se disait qu'il fallait organiser des journées portes ouvertes dans ces bunkers <sup>456</sup> ».

L'évaluation est assumée dans cet extrait de texte par un narrateur témoin. Il va dévoiler l'expérience du sujet-personnage dans une « gare qui n'était plus la gare ».

Nous relèvons ici un dédoublement de ce dernier : « Il s'était détaché de lui-même. Il se survolait, se voyait marcher, aller et venir sur les quais d'une gare vidée tout à coup ». La gare devient alors cet espace où le fantastique se déploie. Ce phénomène qui implique l'étrangeté va contaminer la suite de l'intrigue : « Zak voyait à l'intérieur de ces bunkers des choses qu'il n'imaginait pas trouver dans ce pays ». La gare est un environnement qui donne l'occasion au sujet-personnage de découvrir « un univers inaccessible au peuple ». Cet espace clos permet d'accéder à diverses espaces tels que les « bunkers des nouveaux occupants ». Il est traduit ici comme un lien qui permet la transition entre le monde réel et le monde métaphysique dans l'œuvre.

Parmi les espaces clos relevés dans notre corpus, il y a aussi le jardin. C'est un lieu aussi symbolique que la prison et la gare. Tel que nous le disions dans l'étude des *titres*, Il occupe une place importante dans l'évolution de l'intrigue. *Waberi* en fait un traitement particulier dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, œuvre dans laquelle le jardin prend la configuration d'un « atelier ».

De manière courante l'atelier est un endroit dans lequel s'effectue toute sorte de travaux de fabrication. Dans l'œuvre il représente un espace dans lequel Maya, le personnage principal y fait de la peinture et de la sculpture.

« Pour toi l'émotion est une gemme. La nature est un chaos à mettre en ordre, cette tâche revenant aux artistes. [...] Tu t'attelles à la tâche, tu te tues à l'ouvrage, un point c'est tout. Tu

---

<sup>456</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.249.



t'éloignes du réel qui prend la pose et impose ses diktats. Avec les moyens du bord, c'est-à-dire, les nerfs, les muscles et les humeurs, tu vas au charbon. Du pays de tes songes, tu as ramené très vite une belle petite toile au titre évocateur, Chaos intérieur, qui résume bien ton projet exaltant, digne de Sisyphe parce que toujours remis sur le métier. Loin de l'incantation et de la louange. Et ce n'est pas pour rien que devant ton jardin, ou plus exactement devant ton atelier on se retrouve face à un nouveau monde. Un lieu de rêverie, d'imagination, de fiction. Etonnant espace où des étoiles, des soleils, des ciels et des planètes se fondent et se confondent allègrement. Des voûtes en bulles de savon s'élèvent, irisés et éphémères. La rumeur et la turbulence se mêlent à l'or des sables <sup>457</sup> ».

*L'atelier*<sup>458</sup> de Maya, aussi appelé *jardin*<sup>459</sup> semble être un refuge et une source d'inspiration durant son travail d'artisane. Ce lieu qui est un lieu de « rêverie » est une sorte *d'hétérotopie*. Chez Michel Foucault, *les hétérotopies* sont « des lieux qui s'opposent à tous les autres, destinés à les effacer à les compenser, à les neutraliser, à les purifier »<sup>460</sup>, il fait allusion au jardin, à la prison, aux espaces sacrés, aux maisons d'asiles, de retraites etc.

Dans l'œuvre, *l'atelier* ou le *jardin* de Maya est justement ce *lieu autre* où le personnage « s'éloigne du réel »<sup>461</sup>. Il est cet endroit où « le monde vient accomplir sa perfection symbolique »<sup>462</sup>. Il est une sorte de passerelle, un réceptacle de toutes les énergies cosmiques possibles dans la mesure où « Toutes les fleurs et tous les

---

<sup>457</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique op.cit.*, p.131-132.

<sup>458</sup> *Idem*, p.166.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> Foucault (M.), *Le Corps utopiques, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Paris 2009, p.24

<sup>461</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique, op.cit.*, p.166.

<sup>462</sup> Foucault (M.) *Le Corps utopiques, les hétérotopies, op.cit.*, p.29.

venins du monde s'y sont donnés rendez-vous »<sup>463</sup>. Le jardin est de ce fait un espace synergique où convergent à la fois le mal et le bien et lui donne une dimension neutralisante.

Les espaces clos dans la représentation de l'Afrique rêvée s'inscrivent donc dans un contexte euphorique car ils permettent au sujet-personnage de jouir de sa liberté d'expression, de se reconfigurer un monde, de quêter un objet et de l'acquérir. Mais qu'en est-il des espaces ouverts ?

---

### 3-2 Les espaces ouverts : le village, la ville

Le village est un espace qui a toujours constitué une source d'inspiration chez les romanciers africains. Il représente un lieu de refuge et d'apaisement pour les héros dans leurs œuvres.

Dans *Le Baobab fou* par exemple, le sujet-personnage en allant vers la « Terre promise »<sup>464</sup>, tombent très vite dans la désillusion et le désenchantement. Puis il opère un repli identitaire et un retour aux sources aussi bien psychologique que physique. Le village de Ndoucoumane<sup>465</sup> est représenté comme un lieu de stabilité tel que le décrit le monologue de la narratrice :

« Oh Dieu, ce village, où je suis née ! C'était dans ces instants d'intense chaleur, le soleil au Zénith dardait l'atmosphère de ses multiples et innombrables fusées de clarté et de lumière. Il faisait une de ses chaleurs propres à l'Afrique pendant l'hivernage. C'est lourd, c'est chaud c'est bon. Mais c'est angoissant, prenant. Va-t-il pleuvoir ?

---

<sup>463</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.166.

<sup>464</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.167.

<sup>465</sup> *Idem*, p.37.

Je suis née dans un tout petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane. Il y fait toujours chaud et il y fait toujours froid. [...]

Ah ! Ce village où je suis née, comme le soleil et la chaleur se distinguaient ! Nous nous mettions au soleil pour nous rafraîchir. Que faisait le père, que faisait la mère, que faisaient les frères et les sœurs, que faisaient les coqs, les chèvres, les moutons et le grand dobali, l'arbre immense et imposant, sous lequel on faisait on faisait la cuisine parfois, où on mangeait aussi parfois, où on jouait, où on pleurait, où les deux femmes du père s'engueulaient en silence, se réconciliaient, où chacune en voulait secrètement à l'autre d'être là, où on les trouvait parfois endormies enveloppées par cette atmosphère de silence que seule la paix créait ? Tout était silencieux <sup>466</sup> ».

L'évaluation de l'espace dans cet extrait de texte se fait par un sujet-personnage. Il décrit le village comme un endroit où la vie et la stabilité physique et psychologique se côtoient en permanence. En évoquant ce dernier sur un ton euphorique, la narratrice (Ken) dévoile un lieu symbole de l'harmonie des contraires tel que l'indique les contrastes suivants : « Jouait/pleurait », « s'engueulaient/se réconciliaient », « chaud/froid », « père/mère ».

Pour décrire l'espace, Ken Bugul en tant que sujet-personnage utilise aussi des interjections telles que « oh Dieu ce village » « ah ! Ce village ». Elles traduisent un sentiment de nostalgie chez le sujet-personnage. Ce sentiment peut être considéré comme une évaluation positive du village en tant qu'espace ouvert. Il permet l'épanouissement des sujets-personnages et fonctionne ici comme un espace relais par rapport à l'espace de référence qu'est la « Belgique » et dans lequel Ken subit un stress permanent.

En outre, dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, le narrateur met l'accent sur la ville en lui conférant un rôle déterminant dans la vie de l'héroïne.

---

<sup>466</sup> *Ibidem*, p115.



En effet, l'œuvre qui se déploie dans une dichotomie entre Afrique/Europe, dévoile une configuration assez particulière de *Paris* ville d'origine de Malaïka personnage principale de l'œuvre. Cette ville est présentée comme un espace de reconstruction de soi. Souvenons que notre personnage en quête de ses origines va opérer un bref retour aux sources :

Ce retour aux sources comme nous l'avons déjà évoqué, l'emmène d'abord à un réapprentissage de la langue maternelle :

« Un petit coup d'œil dans le dictionnaire Ethiopiques. Quelques verbes (en id) faciles à retenir, pour la route. [...] tu te repasses en boucles les formes impératives indispensables pour le commerce ordinaire avec les gens d'ici <sup>467</sup> ».

Ensuite elle parvient à une réconciliation avec sa mère : « à présent, les choses sont claires [...] Tu embrasseras une dernière fois ta mère. Tu la serreras longuement dans tes bras avant de reprendre la route »<sup>468</sup>. L'usage des verbes tels que « tu embrasseras, tu la serreras » témoigne non seulement du rapprochement entre Malaïka à sa mère mais aussi vient mettre en évidence le lien affectif qui les réunit à nouveau.

Enfin, le retour aux sources lui permet de retrouver l'équilibre psychologique :

« Te voilà de retour [...] tu m'as l'air apaisée et réconciliée avec toi-même »<sup>469</sup>.

Ainsi la ville de « Paris » qui est un espace ouvert peut dans une certaine mesure être considérée comme un lieu-relais dans la mesure où il apporte une stabilité du point de vue psychologique au sujet-personnage.

---

<sup>467</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p195.

<sup>468</sup> *Idem*, p.225.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p.229.



Au regard de ce qui vient d'être analysé, nous retenons que dans notre corpus la représentation de l'Afrique rêvée s'est articulée autour de la description du sujet-personnage, sa manière d'appréhender son univers et son rapport au temps.

Nous constatons que dans l'Afrique rêvée le rapport sujet-objet-temps s'inscrit dans une dimension euphorique. Les descriptions des sujets ont été faites sur des notes mélioratives. Ceci a été vérifié aussi dans l'observation du cadre spatio-temporelle. Ces deux éléments ont influencé positivement l'évolution du sujet dans les intrigues.

Aussi, en observant ces deux univers on serait tenté d'évoquer une totale opposition entre les deux. Cependant, en les confrontant comme nous venons de le faire on se rend compte qu'il ya des éléments qui servent d'interconnexion entre ces deux univers et qui permettent d'observer la troisième configuration de l'Afrique dans notre corpus. Tout comme dans les études antérieures, ceci nous oriente vers l'analyse du rapport sujet évalué-objet-temps dans le chapitre qui va suivre.

### III.3. L'Afrique ambivalente ou la coexistence des mondes

Les analyses précédentes ont révélé que la représentation de l'Afrique a induit plusieurs figures notamment l'Afrique réelle et l'Afrique rêvée et une figure que nous avons nommé « Afrique ambivalente ». Elle correspond à un univers bipolaire dans lequel le réel et le rêve se côtoient en permanence. C'est un espace où deux mondes à priori opposés « cohabitent, s'interpellent sans cesse, à travers des objets



ou des êtres qui servent de “passerelle” d’un monde à l’autre<sup>470</sup>. Parmi ces «passerelles » nous avons le sujet, l’espace et le temps.

Le but dans ce point est non seulement d’observer le mode de fonctionnement de l’Afrique ambivalente dans notre corpus mais aussi de voir comment s’opère le passage à double sens d’un univers réel à un univers rêvé.

Pour des besoins d’analyses, nous reprendrons à cet effet certains extraits de texte précédemment évoqués.

---

### III.3.1 des sujets aux attributs non catégoriels

Dans les romans étudiés nous avons relevé plusieurs sujets avec des attributs non catégoriels, c’est-à-dire que ces derniers avaient des profils multiples tout au long de l’intrigue. En étant toujours pour la plupart dans l’entre-deux, ces derniers sont évalués ou évaluent leur vécue de manière plurivoque.

Nous avons relevé chez Ken Bugul des sujets évaluateurs aux caractères mouvants. Parmi ces sujets nous comptons Bâ’Moïse. Il était décrit à la base comme un être passif :

« Il se conformait toujours. Dans certaines discussions, il feintait, hésitait et disait que finalement il s’en remettait à la décision des autres <sup>471</sup> ».

Par l’usage des verbes tels que « il feintait, « hésitait », « s’en remettait » le narrateur-témoin dévoile le manque de confiance en soi du sujet.

---

<sup>470</sup> Paravy (F.), *L’Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L’Harmattan, 1999, p.13.

<sup>471</sup> Bugul (K.), *La Pièce d’or*, *op.cit.*, p.57.



Mais, au milieu de l'intrigue nous avons vu qu'il va plonger dans une quête de stabilité par l'exode rurale : « Ba'Moïse avait pris la décision [...] Cette fois-ci, il avait été celui qu'il voulait être. Il devait partir ».<sup>472</sup> Ce propos révèle une autre posture du sujet qui vient compenser le profil dévalorisant que le narrateur a fait de lui au début. En l'inscrivant dans le « vouloir-être » le narrateur efface alors l'être conformiste qu'incarnait le sujet-personnage. Bâ'Moïse change de posture et devient actif.

Du fait que l'évaluation du sujet s'articule autour du positif et du négatif, la modalité thymique associée à ce procédé est alors la phorie<sup>473</sup>. Le sujet en passant d'un état A à un état B, d'une posture passive à une posture active fait que l'on peut l'inscrire dans l'ambivalence.

L'instabilité dans l'évaluation du sujet, nous la retrouvons aussi à travers la figure de « Zak diminutif de Zaccaria »<sup>474</sup> le frère de Moïse. Ce dernier est sans aucun rôle déterminant au début de l'intrigue : « Zak admirait Moïse et l'aimait [...] Zak voulait être comme Moïse ». Puis, nous le retrouvons à Yakar avec un autre profil, il veut désormais « libérer les peuples »<sup>475</sup>. Le narrateur hétérodiégétique va mettre en lumière son expérience. Réexaminons à ce propos le « voyage fantastique »<sup>476</sup> qu'il entreprend à « la gare ».

---

<sup>472</sup> *Idem*, p.37.

<sup>473</sup> La phorie est définie par Louis Hébert comme un métaterme qui rassemble le positif et le négatif. Il correspond à l'ambivalence. *In Dispositif pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée, op.cit.*, p.152.

<sup>474</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or, op.cit.*, p.17.

<sup>475</sup> *Idem*, p.226.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 261.

« Zak n'entendait plus rien. Il mit la main dans sa poche et avala quelques feuilles de datura. Après quelques minutes, Zak avait senti un tremblement dans son corps. La gare n'était plus une gare. [...] Zak sortit de son corps et vit son visage tuméfié, les yeux gonflés. Il avait des jambes douloureuses. Zak se dit que ce personnage n'était pas Zak. Zak était un jeune homme, grand, beau et fort comme Zoulou <sup>477</sup> ».

Nous avons noté un dédoublement du sujet-personnage dans cet extrait: « Zak avait senti un tremblement dans son corps. La gare n'était plus une gare. [...] Zak sortit de son corps ». Nous avons vu que ce dédoublement impliquait le fantastique par son étrangeté.

Mais, ce qui est encore plus intéressant ici c'est le fait que ce dédoublement engendre une double évaluation de son expérience par. On a d'une part l'expérience du corps matériel qui est évaluée de manière négative : « Visage tuméfié », yeux gonflés » « jambes douloureuse ».

D'autre part on a une expérience du corps métaphysique qui est évoquée de manière positive : Zak est décrit comme un « Jeune homme, beau, grand, fort », qui va entreprendre le voyage avec « l'expresse et accomplir sa mission ».

Cette double évaluation génère au départ une dualité dans la représentation du sujet-personnage. Mais, en confrontant ces deux états, nous constatons que c'est un seul corps qui vit deux expériences différentes au cours desquelles, la deuxième expérience vient relayer la première. L'évaluation négative du corps est supplantée par une évaluation positive.

Ceci débouche alors sur une appréciation de type phorique qui autorise la jonction entre la dysphorie et l'euphorie.

Ces éléments nous permettent de déduire un lien entre ces sujets-personnages aux attributs non catégoriels et l'univers de l'ambivalence.

---

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 297.

Il en est de même dans *Le Baobab fou*. « Ken Bugul » en tant que sujet-personnage est au départ subjugué par « ses ancêtres les Gaulois ». Mais en les fréquentant, elle tombe dans la désillusion totale. Cette situation la pousse à repartir vers sa terre natale.

Revenons à cet effet sur le parcours du sujet. Elle est présentée à la base comme « une rêveuse d'Europe ».

« Ce fut le début de l'épopée que je vécut, moi une femme Noire, qui pour la première fois accomplissait l'un de ses rêves, le plus cher.

Partir vers la Terre promise. [...]

Je suis en Terre promise. Ça y est. A moi la vie ! Adieu la solitude !<sup>478</sup> ».

Le départ est traduit comme une forme de libération pour le sujet-personnage dans la mesure où cela lui permet de rompre avec « la solitude ». L'usage du superlatif « le plus cher » et la présence des syntagmes exclamatifs tels que « A moi la vie ! Adieu la solitude ! », montrent que la jouissance dans laquelle le sujet-personnage est plongé est d'une intensité forte.

Cependant, après un long séjour sur cette « Terre promise » la narratrice se rend à l'évidence d'une impossible cohabitation équitable entre Noire/Blanc.

« Je pleurais très fort, pour ne pas avoir été morte, depuis la voix surgie du néant que je souhaitais ardemment créer, mais il n'en fut rien. Cette histoire m'avait brisée. J'avais joué le personnage du clown avec désespoir.

La conscience de tout ce qui m'était arrivé si loin du village où je suis née, me faisait prier Dieu de me faire renaître, comme si presque un quart de siècle de tourment n'avait jamais été. Qu'avais-je fait pour que le destin s'acharnât sur moi ?<sup>479</sup> ».

---

<sup>478</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.42.

<sup>479</sup> *Idem*, p.220.

Ce passage d'un état d'euphorie (A moi la vie !) à un sentiment dysphorique (Je pleurais) débouche sur la dimension phorique de l'évaluation. La jouissance qui est née à travers le départ s'est transformée en désillusion. Le fait que le personnage passe d'un sentiment de satisfaction à un sentiment de « désespoir » nous autorise à l'inscrire de ce fait dans l'univers phorique ou ambivalent.

De même, chez Waberi on a noté également des sujets non catégoriels tels que *Malaiika* avec une identité mouvante, et des actions multiples tout au long de l'intrigue. Elle est traduite par le narrateur comme étant un être qui est toujours entre « rêve et réalité, reniement et fidélité, hier et demain ». Son expérience de la quête identitaire aboutie à une reconstruction de soi. Mais ce processus se fait dans un double sens. Pour preuve réexaminons les deux extraits de son départ et son retour de « Paris ».

Extrait 1 : Voyage au cœur de Paris, France<sup>480</sup>

« Ma journée est faite, je pars pour l'Europe, te disais-tu, silencieuses sans desserrer les mâchoires. Tu as les nerfs à fleur de peau [...] Te voilà, par ce soir nimbé d'une torpeur sahélienne, prête à t'engouffrer dans le hall de l'aéroport Léopold Sédar Senghor d'Asmara. Dans les couloirs, tes pas résonnent comme dans une église déserte et ricochent sur les parois sensibles du temple de béton et de verre <sup>481</sup> ».

Extrait 2 : Retour à Asmara<sup>482</sup>

« Te voilà de retour, par un matin à l'éternelle couleur d'aurore, une aurore fille de l'horizon. Tu m'as l'air apaisée et réconciliée avec toi-même [...] A présent, tu as recouvré la paix tu peux vivre à nouveau. Rêver, créer à nouveau <sup>483</sup> ».

---

<sup>480</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.96.

<sup>481</sup> *Idem*, p.181.

<sup>482</sup> *Ibidem*, p.230.

L'expérience du voyage permet d'observer deux types d'évaluation chez le sujet-personnage.

Dans le premier extrait notamment « voyage au cœur de Paris, France », nous notons un sujet-personnage nerveux. Cet état psychologique est mis en évidence par l'expression du corps : le fait de ne pas « desserrer les mâchoires » ou d'avoir « les nerfs à fleur de peau » montre que l'observation du sujet est faite dans un contexte négatif. Ceci contamine aussi la suite de l'intrigue. Pour évoquer le temps atmosphérique par exemple le narrateur utilise une hyperbole à caractère péjorative : « Te voilà, par ce soir nimbé d'une torpeur sahélienne ». Tous ces éléments viennent attester la dimension négative de ce voyage placé sous le signe de la quête identitaire.

Cependant, dans le second extrait, « retour à Asmara », le narrateur qui est toujours omniscient évalue l'expérience de Malaïka de manière différente. Le voyage s'effectue « un matin à l'éternelle couleur d'aurore, une aurore fille de l'horizon » tandis que dans le premier extrait le voyage s'est effectué « un soir nimbé de torpeur ». La présence du lyrique par l'évocation de « l'aurore » ou des ondes lumineuses à travers « le matin » signalent le début d'un jour nouveau. Le fait de se sentir « apaisée et réconciliée » avec [elle] même » témoigne de la nouvelle naissance du sujet et de sa stabilité psychologique. Ce nouvel état du sujet va contaminer ses actions : « A présent, tu as recouvré la paix tu peux vivre à nouveau. Rêver, créer à nouveau ». La redondance du syntagme adverbial « à nouveau » traduit une amplification des attributs de Malaïka.

De ce fait on peut déduire que le narrateur porte un jugement positif sur son voyage. Cette image positive qu'il traduit dans ce second extrait est à considérer

---

<sup>483</sup> *Ibidem*, p.230.



comme une image relais. C'est elle qui vient compenser l'image dysphorique faite sur le sujet évaluateur dans le premier extrait. Cette évaluation ambivalente autorise alors ce passage d'un univers négatif à un univers positif.

Malaïka, en fonction de son vécu peut donc être considérée comme un sujet permettant d'observer cette Afrique ambivalente.

De ce qui précède, il convient de retenir que le sujet évaluateur dans la représentation de l'Afrique ambivalente a une posture double : ses actions et sa perception des faits varient en permanence aussi bien chez Waberi que chez Ken Bugul. De plus l'alternance entre le positif et le négatif dans l'évaluation a permis de voir non seulement l'interconnexion de l'univers du réel et du rêve mais aussi la mise en évidence de cette Afrique ambivalente.

Outre le sujet évaluateur nous comptons aussi l'espace comme étant un élément qui permet l'interconnexion des mondes.

---

### III.3.2. Des espaces interactifs

Les espaces interactifs sont des espaces qui autorisent un échange ou une rencontre de deux éléments. Dans les œuvres à l'étude, nous avons observé plusieurs espaces clos ou ouverts pouvant être considérés comme des espaces interactifs.

Parmi ces derniers il y a *l'Afrique* et *l'Europe* chez Waberi (A.A.). Se sont des espaces ouverts dont l'un étant l'espace de référence et l'autre l'espace relais.

Lorsque nous avons analysé *Paris capitale de l'Europe* dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, nous avons noté que cet espace permettait à la fois une évaluation euphorique et dysphorique.





En effet, c'est dans cet environnement que *Malaïka* va non seulement expérimenter la reconstruction de son "moi intérieur" mais aussi réaliser la déchéance humaine. Pour preuve observons à nouveau l'évaluation que fait le narrateur sur cet espace :

« À plusieurs reprises tu t'es égarée dans les bidonvilles de Paris qui, avec leurs baraquements sans eau ni électricité, leurs maisons basses, leurs fondrières, leurs coupe-gorge et leurs silos traditionnels, ne sont qu'une suite de dépotoirs. La lèpre urbaine, l'architecture de la résignation <sup>484</sup> ».

L'évaluation dans cet extrait de texte est prise en charge par un narrateur omniscient. Par l'usage des périphrases telles que : « lèpre urbaine, architecture de la résignation » le narrateur dévoile un espace déchu. Le fait qu'il n'y ait « ni d'eau ni d'électricité » signale une restriction du minimum vital. La présence des « bidonvilles » « maisons basses », « leurs fondrières », « leurs coupe-gorge » et des « silos traditionnels » témoigne de l'ampleur de la déchéance de cet espace. La misère est telle qu'elle hante le moindre coin évoqué par le narrateur. Elle est d'autant plus forte lorsque l'évaluation passe des espaces restreints (les baraquements) à des espaces plus larges (suite de dépotoirs). L'appréciation de l'espace se fait sur une dimension dysphorique d'une intensité forte.

Toutefois, c'est dans cette « architecture de la résignation »<sup>485</sup> que le sujet-personnage va « recouvrer la paix. C'est à travers ce lieu que Malaïka va « vivre à nouveau. Rêver, créer à nouveau »<sup>486</sup>.

---

<sup>484</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.215.

<sup>485</sup> *Idem*, p.215.

<sup>486</sup> *Ibidem*.

Nous avons alors deux types d'évaluation de cet espace : la première évaluation s'est faite sur un ton négatif. La deuxième évaluation quant à elle s'est effectuée sur une note positive car l'espace a permis au personnage de « recouvrer la paix intérieur ».

Cette double évaluation de l'espace nous autorise à considérer ce lieu ouvert comme un univers interactif qui met en évidence l'Afrique ambivalente.

Outre les espaces ouverts, nous comptons également des espaces clos tels que la *Montagne sacrée*, les restaurants et les hôtels chez Ken Bugul.

S'agissant de *la Montagne sacrée*, elle représente au départ la déchéance car elle transforme Bâ'Moise en « déchet. Un déchet au bas de la montagne pestilentielle ».

Elle est aussi génératrice de mort car c'est au pied de cette montagne que la femme de Bâ'Moise « geignait, gémissait la nuit ». C'est dans ce lieu où « elle mourut sur sa couche de chiffons de toutes sorte et fut enterrée dans le cimetière des errants, non loin »<sup>487</sup>. Cette évaluation de l'espace faite par un narrateur témoin dévoile un univers dysphorique qui influence de manière négative la destinée des sujets-personnages.

Puis nous avons constaté qu'à la fin de l'intrigue elle assure un autre rôle notamment celui de la régénération des êtres :

« La Montagne sacrée brilla de mille feux en embaumant l'air de senteurs enivrantes. Des petites fleurs de toutes les couleurs, des orchidées sauvages poussèrent, et tous les enfants se relevèrent des flancs de la Montagne sacrée en criant de joie <sup>488</sup> ».

---

<sup>487</sup> Bugul (K.), *La pièce d'or*, *op.cit.*, p.275.

<sup>488</sup> *Idem*, p.312.

Dans cet extrait, nous retrouvons une autre configuration de cette montagne. L'évaluation négative qui a été faite d'elle au début cède la place à une appréciation positive d'une intensité forte. Les odeurs « pestilentielles » sont substituées par « des senteurs enivrantes ». De même que « les gémissements » des sujets se sont transformés en « cri de joie ».

Ainsi, la *Montagne sacrée* peut être considérée comme un espace interactif qui agit aussi bien négativement que positivement sur la vie des sujets et permet aussi ce passage d'un univers anémique à un univers féérique.

Nous retrouvons le même principe dans *Le Baobab fou*. Les hôtels, les restaurants et les boîtes de nuit dans ce roman sont des lieux qui ont des fonctions non catégorielles :

« La musique stridente nous crevait les tympans de vibrations qui nous secouaient et nous libéraient de nos pulsions enfouies sous la carapace forgée par l'éducation, la religion, les conventions. Voilà ce que nous pensions ; telles étaient nos spéculations <sup>489</sup> ».

La boîte de nuit qui est un espace clos permet au sujet-personnage d'expérimenter ses fantasmes. Cependant, cet environnement ne peut paradoxalement combler le vide qu'elle traîne depuis ses origines car, c'est dans ces lieux clos qu'elle plonge dans « les bas-fonds de l'autopsychanalyse : être une femme, une femme noire et être colonisée ».

Ainsi, l'objet ou l'espace évalué est représenté de manière ambivalente dans les œuvres de notre corpus. C'est ce phénomène qui vient alors mettre en évidence l'univers interactif. Il permet à l'intrigue de passer d'un décor sombre à un décor féérique et traduit de ce fait cette Afrique ambivalente. Mais comment le temps rend-il compte de cet univers

---

<sup>489</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.135.

### III.3.3. L'évocation du temps

Lorsque nous avons analysé les anachronies narratives, nous avons vu que les sujets-personnages étaient hantés par leur vie passée ou rêvaient d'un futur meilleur. Aussi, cette posture variable a pour but d'évoquer un souvenir douloureux ou heureux. De plus face à leur présent angoissant ils aspirent aussi à un monde plus juste.

Dans *Le Baobab fou* par exemple, « Ken » en tant que sujet évaluateur va souvent plonger dans ses souvenirs d'enfance pour exprimer non seulement un sentiment nostalgique mais aussi, des blessures émotionnelles. Nous avons noté que durant ses moments de solitude en *Belgique* son esprit se tourne souvent vers son village chaleureux :

« Les larmes coulaient de ce puits de solitude qu'était mon âme. Je me laissais pleurer et m'entendais parler de suicide. Suicide ? Le terme suicide qui m'avait toujours effrayée en même temps que fascinée. Le suicide était si rare au village. Je n'y avais jamais connu de suicide. Les cas de suicide se passaient toujours ailleurs. Le motif en était tellement sacré qu'on n'en parlait qu'aux grands moments. Si le suicide était tout ce que j'avais trouvé pour remédier à cette angoisse qui semblait s'être installée en moi pour toujours, je ne pouvais pas me permettre d'hypothéquer ma vie à un prétexte <sup>490</sup> ».

Le retour dans le passé par le souvenir permet ainsi d'évoquer un style de vie traditionnelle opposée à la vie du personnage en Belgique car « le suicide était si rare au village ». Cette confrontation entre sa vie antérieure et sa vie en Belgique se solde par une prise de décision : « je ne pouvais pas me permettre d'hypothéquer ma vie à un prétexte ». La résolution que cette dernière prend à la fin de ce

---

<sup>490</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.209.

monologue intérieur donne une valeur positive à ce retour en arrière dans la mesure où il lui permet de mieux envisager l'avenir.

Par ailleurs, pour expliquer son sentiment de vide permanent, le sujet évoque au milieu de l'intrigue le début de sa perte de repère.

« Je me mettais dans n'importe quel rapport avec tant de fougue. J'étais le plus souvent déçue. Je voulais parler à mes baobabs, mais les autres se moquaient de moi et me traitaient en riant de « Kaw-kaw », c'étaient les gens des villages lointains, perdus dans la savane.

Je m'accrochais avec tant de passion aux êtres, aux choses, aux arbres, aux animaux. Mais le lien que j'établissais frisait à certains moments celui du désespoir. Je voulais obtenir ces sensations profondes qu'on n'obtenait qu'avec des repères sûrs. J'étais gaie, vivante, passionnée, c'était vrai mais amèrement vrai.

J'avais renouvelé une demande de bourse. C'était plus pour partir que pour aller vraiment continuer des études à l'étranger. Je voulais découvrir quelque part ou en quelqu'un le lien sacré qui me manquait. Pourquoi ne pas aller à la recherche de « mes ancêtres les Gaulois » ? Dieu exauça le vœu. La bourse me fut accordée. Et ce fut le grand départ <sup>491</sup> ».

Le sujet évaluateur en évoquant sa vie antérieure dévoile le sentiment de l'inatteignable ressentie durant cette période : « Je m'accrochais avec tant de passion aux êtres, aux choses, aux arbres, aux animaux. Mais le lien que j'établissais frisait à certains moments celui du désespoir ». L'énumération mis en évidence par les « êtres » les « choses », « arbres » les « animaux témoigne de l'obsession de la narratrice à vouloir acquérir ce « lien sacré ». L'usage des syntagmes adverbiaux tels que « tant de fougue », « tant de passion » vient relever la forte intensité de son désir.

Par l'évocation du passé, la narratrice donne au temps une connotation dysphorique puisque cet extrait de texte traduit un état de doute, de manque et

---

<sup>491</sup> *Idem*, p.208.

d'angoisse qui pousse la narratrice à aller à la recherche de ses « ancêtres les Gaulois ».

L'évaluation du passé à travers l'analepse chez Ken Bugul a donc été faite dans une double dimension. L'appréciation de la vie antérieure du sujet-personnage s'est traduite à la fois dans une dimension dysphorique et euphorique. Ceci permet alors de le considérer comme un élément révélateur de cette Afrique à la fois réelle et rêvée.

Il faut dire que, ce voyage dans le temps à travers l'analepse est aussi un phénomène récurrent chez Waberi. Il est mis en exergue à travers *Yacouba* personnage exilé :

« L'homme sans ombre ne mange pas de ce pain, lui Malaïka. La jument de ses désirs s'est envolée sans hennir, happée par d'autres pâturages. Il cravache seul le silence, un manteau tout à sa mesure. Il se remémore le temps d'avant, le temps où il avait encore un temps pour lui. Il est désentravé mais égaré dans ce cul-de-sac-urbain qui fut autrefois un grandiose désert avec son réseau de pistes et sa cohorte de djinns enchanteurs <sup>492</sup> ».

Dans cet extrait de texte, la description de la déchéance menée par un narrateur omniscient cède brusquement la place à un univers dans lequel *Yacouba* (sujet-personnage) semble reconforter. Le fait que le sujet « se remémore le temps d'avant » donne à l'analepse un caractère euphorique.

L'actualisation du passé est alors cet élément par lequel les sujets évoquent à la fois des souvenirs douloureux et enchantés. De plus, elle peut être aussi considérée comme ce lien par lequel les sujets puisent des ressources émotionnelles pour non seulement répondre aux questions d'ici et maintenant, mais aussi pour mieux aborder l'avenir.

---

<sup>492</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit., p.103.

Au terme de cette étude, nous retenons qu'à travers l'analyse thymique nous avons pu observer le fonctionnement des trois mondes. Par ce dispositif nous avons relevé les différents rapports qu'ils entretenaient. De l'évaluation du sujet de l'espace et du temps dans ces différents univers, il ressort trois types de rapports entre ces mondes.

Le premier rapport est celui de l'opposition. L'Afrique rêvée et l'Afrique réelle sont par leur fonctionnement deux univers indépendants et singulier à la base. Nous l'avons constaté par les évaluations de type dysphorie/euphorie faites par le sujet évaluateur.

Le deuxième rapport correspond à la contradiction. Le fait d'avoir un monde (composé des sujets évaluateurs, un espace et un temps) avec une organisation instable pouvant interférer dans l'évolution ou le fonctionnement de l'autre monde nous autorise à observer leur contradiction. C'est le cas des espaces jugés dysphoriques et qui empêchent l'épanouissement des sujets. La Ville de « Yakar » par exemple rend « Bâ'Moïse errant et mendiant ».

Le troisième rapport que nous décelons ici c'est celui de la complémentarité. Le passage à double sens des sujets d'un monde à un autre permet aussi de voir comment les mondes se relais d'une part et la manière dont cette interconnexion entre ces deux mondes débouche sur le troisième univers qui peut être considéré comme interactif.



Pour se reconfigurer l'Afrique dans leurs romans, Waberi (A.A.) et Ken Bugul ont procédé à une manipulation de la forme textuelle, des actants de l'espace et du temps. Ces éléments ont permis d'observer la triplicité de la représentation de l'Afrique dans notre corpus.

Aussi, en considérant comme Bourdieu<sup>493</sup> que toute écriture n'est jamais innocente et qu'elle est toujours dans une certaine mesure intentionnelle, une question se pose avec acuité. Si penser l'Afrique chez nos auteurs consiste à l'écrire sous ces trois angles, alors de quelle Afrique s'agit-il concrètement ? Qu'est ce que cette triplicité de la représentation de cet espace suggère du point de vue philosophique, littéraire et anthropologique ?

A ce questionnement, nous apporterons trois réponses notamment sur:

➤ Le plan littéraire

Il s'agira de voir comment la triplicité de la représentation déjà évoquée permet au roman d'être considéré comme lieu « des possibles ». Nous verrons comment le roman devient le lieu d'un questionnement, d'une prophétie ou d'une rédemption. Nous nous appuierons par exemple sur la pensée de Meyer<sup>494</sup> afin de voir comment on part du questionnement du monde à un questionnement de soi.

---

<sup>493</sup> Bourdieu (P.), *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>494</sup> Meyer (M.), *La problématique*, «Que Sais-je ? », Paris, P.U.F, 2009.



➤ Le plan philosophique.

Nous mettrons en relation les trois métamorphoses de l'esprit évoquées par *Nietzsche* dans son œuvre intitulée *Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>495</sup> et les personnages aux attributs non catégoriels relevés dans les romans. Nous tenterons de montrer le lien entre ces éléments et la manière dont Waberi (A.A.) et Ken Bugul traduisent l'Afrique dans leurs romans.

➤ Le plan anthropologique

En analysant les œuvres de Waberi (A.A.) et de Ken Bugul, nous avons constaté que pour repenser l'Afrique les auteurs ont du opérer une triple représentation de ce continent sur des styles aussi similaires que singuliers. Ils ont par exemple procédé à une manipulation de la forme des textes, traduits des actants aux attributs à la fois catégoriels et non catégoriels, mis un accent particulier sur les différents rapports que ces univers entretenaient. Mais, au-delà de toutes ces « techniques littéraires » subsiste justement ce que Thomas Pavel appelle « l'hypothèse substantielle ». Nous retrouvons dans ces romans une problématisation de l'Afrique qui part d'un constat sur les revers de la société africaine et aboutie à des propositions des réponses face à ce problème. Le fait de mettre en scène des personnages plongés dans une quête matérielle ou immatérielle qui se solde par la vie ou par la mort soulève plusieurs questions auxquelles nos auteurs tentent de répondre en filagramme dans leurs œuvres. Parmi ces questions nous avons le rapport à soi et au monde, le rapport à Dieu, les questions d'identité, l'organisation socio-politique, la question du retour aux sources. Aussi c'est en apportant des réponses alternatives à ces différentes questions que nos auteurs

---

<sup>495</sup> Nietzsche (F), traduit de l'allemand par Betz (M.), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris Gallimard, 1963.



aboutissent à la mise en évidence du monde alternatif dont ils aspirent en réalité.

Observons d'ores et déjà les possibles littéraires que nous offre la triplicité de la représentation de l'Afrique dans notre corpus.

#### IV.1. Le roman comme lieu des possibles

De manière courante « le possible » se caractérise par tout ce qui pourrait être envisageable ou tout ce qui peut exister mais n'existe pas encore.

Bergson dans *La Pensée et le mouvant*<sup>496</sup>, affirme que :

« Le possible est donc le mirage du présent dans le passé : et comme nous savons que l'avenir finira par être du présent, comme l'effet de mirage continue sans relâche à se produire, nous nous disons que dans notre présent actuel, qui sera le passé de demain, l'image de demain est déjà contenue quoique nous n'arrivions pas à la saisir.<sup>497</sup>

Autrement dit, « le possible » serait une sorte d'illusion que l'on se fait de l'avenir et une potentielle réalisation de ce dernier. Mais, dans son œuvre Bergson émet néanmoins quelques réserves notamment sur le lien direct qui pourrait exister entre *le possible et le réel*<sup>498</sup>. Il estime que c'est le réel qui se fait possible et non pas le possible qui devient réel<sup>499</sup>. Autrement dit, l'observation d'un fait peut ouvrir un

---

<sup>496</sup> Bergson (H.), *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2008

<sup>497</sup> Bergson (H.), « Le Possible et le réel » in *La Pensée et le mouvant*, op.cit., p.109.

<sup>498</sup> Le réel pris ici comme la matérialisation d'un fait.

<sup>499</sup>Bergson (H.), « Le Possible et le réel » in *La Pensée et le mouvant*, [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/bergson\\_pensee/body-4](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/bergson_pensee/body-4) (consulté le 05/03/2016).



vaste champ des possibles tandis que ce qui est possible ou envisageable n'implique pas forcément un accomplissement.

Dans le contexte qui est le nôtre, observer « le roman comme lieu des possibles » revient à étudier les différentes conséquences de la triplicité de la représentation de l'Afrique. La manière par exemple dont l'Afrique réelle a été décrite dans les œuvres étudiées fait d'elles des lieux de questionnement de soi et du monde.

Par l'évocation de l'Afrique rêvée les romans s'inscrivent dans une dimension rédemptrice. L'interconnexion entre ces deux mondes quant à elle donne aux œuvres une valeur prophétique. Il s'agit de voir comment s'articule cette relation de cause à effet dans notre corpus.

---

#### IV.1.1. Le roman comme lieu de questionnement<sup>500</sup>

Au début de notre propos nous disions que Waberi (A.A.) et Ken Bugul en tant que romanciers contemporains exilés sont malgré tout orientés vers des questions sociopolitiques liées à l'Afrique. Ils sont dans la quête permanente d'une Afrique alternative. Mais cette quête s'inscrit dans un questionnement au sens de Michel Meyer.

L'émergence de la théorie du questionnement ou problématologie est au cœur même de son œuvre. Il affirme que :

« La philosophie est un questionnement radical. Ce questionnement radical amène des réponses qui soulèveront d'autres questions. Par exemple, la réponse « Oui, demain je viens

---

<sup>500</sup> Meyer (M.), *Questionnement et historicité*, Paris, PUF, 2000.

à l'université » est une réponse à une question précise comme : « Demain, venez-vous à l'université ? ». Cependant, rien ne nous interdit par rapport à cette réponse de nous interroger sur ce qu'est l'université. La question n'est certes pas posée, mais est pourtant implicitement présente : c'est ce que Michel Meyer appelle « l'effectivité » du questionnement ou encore « dérivée » du questionnement. Car la question ne se pose pas, mais elle est pourtant envisageable effectivement <sup>501</sup> ».

Le questionnement est alors une quête permanente de la vérité au cours de laquelle une question engendre inévitablement une autre.

Pour revenir à l'objet de notre analyse qui nous disions que malgré le fait que ces romanciers soient exilés, leur âme ne cesse d'aspirer à un monde plus juste et plus précisément à une Afrique enchantée.

Waberi et Ken Bugul n'hésitent pas à aborder avec humour, satire, ou ironie l'épineuse question de l'existence. Cette posture fait de leurs œuvres non seulement des espaces d'engagement mais aussi un moyen par lequel ils s'autorisent une profonde réflexion qui implique alors un questionnement. A cet effet, ils mettent en scène des personnages dotés d'un esprit critique avec un destin instable et en quête permanente d'une vérité intérieure ou sociale.

Par des monologues, des dialogues, des psychorécits ou même des reprises des vérités générales, ces derniers plongent dans un questionnement de soi et du monde qui les entourent afin de trouver des réponses partielles ou totales.

---

<sup>501</sup> Meyer (M.), *De la problématique : philosophie et science du langage*. (Consulté en ligne le 28/04/2016 2016).[https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Meyer\\_%28philosophe%29](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Meyer_%28philosophe%29) .

- **Un questionnement de soi et du monde chez Waberi**

Le questionnement de soi correspond à ce moment de conscience qui oblige le sujet à chercher une explication sur ce qu'il est. C'est ce moment où il s'interroge sur son identité à travers une question fondamentale : Qui suis-je ?

C'est à cette question que *Malaïka*<sup>502</sup>, dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>503</sup>, va tenter de répondre lorsqu'elle constatera sa différence de peau :

« Tu avais une peau couleur de lait. Une pâleur d'albinos. Cette évidence, tu te l'étais cachée longtemps à toi-même. On a beau enfiler les bottes du farfadet, il y a des choses qu'on ne peut jamais fuir. Un nouvel alphabet s'est fait jour devant tes yeux cet après-midi-là où tu as découvert ta différence. Tu as jeté sur le papier tes premiers mots. Des mots de colère criant l'injustice. Des mots d'angoisse, de peur panique. Des mots de gueule, à mille lieux de la parole gelée des adultes. Tu seras désormais brûlée par le mystère des origines, la lente montée de ton corps équivoque, l'approche presque tactile de la mort. Tu te sentis aussitôt étrangère à toi-même. Tu as pris aussi de nouvelles résolutions. Finis les jeux dans la cabane<sup>504</sup> ».

Le fait de réaliser sa singularité incite le personnage à quêter ses « origines ». C'est le début d'une prise de conscience. Elle débute par une remise en question de soi. Se sentir « étrangère à elle-même » incite Malaïka à faire une introspection. Elle prend de « nouvelles résolutions ». Elle plonge alors dans une quête de la vérité et donc dans un questionnement de soi. Autrement dit la quête identitaire est le point de départ de ce questionnement.

---

<sup>502</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, 233 p.

<sup>503</sup> *Idem*.

<sup>504</sup> *Ibidem*, p.164.

Cette obsession d'une réponse à ses origines va influencer les actions du personnage tout au long de l'intrigue : on la retrouvera plus tard en *France* dans sa terre natale animée d'un désir de connaissance de soi :

« Tu as décidé d'examiner de près cet autre univers hanté par le spectre de la belligérance, tu serais venue à pied s'il le fallait pour traverser les frontières visibles et invisibles, poser des questions et recueillir les réponses diffractées en multiples parlers et patois, scruter les traces en forme de cicatrices que le temps a laissées sur ces terroirs labourés en profondeur par les trois grandes guerres récentes<sup>505</sup> ».

L'usage des verbes d'action tels que « traverser », « examiner », « recueillir », « scruter »<sup>506</sup>, témoigne des différentes enquêtes entreprises par le personnage pour accéder à la connaissance de son être. Le fait de voyager, de sonder sa ville implique un réajustement progressif dans les rapports qu'elle entretient avec cette dernière. Un itinéraire est créé dans ce processus de quête identitaire : *Malaiika*<sup>507</sup> est passé de la phase d'une simple prise de conscience à celle d'un déplacement vers des réponses. Le questionnement de soi a suscité une réaction de la part du personnage à savoir « le *voyage au cœur de Paris, France*<sup>508</sup>. »

Mais cette quête de soi, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, dégénère en une description réaliste de l'environnement :

« Tu m'as trouvé, Dieu soit loué ! Tu vas tout me raconter. Nous saurons tout de ta vie, n'est ce pas ? » : C'est par ces mots que Célestine t'a accueillie. Tu as sentie qu'elle veut peler, couche après couche, l'épaisseur de ta vie passée loin d'elle. [...] Tu sens sa poitrine concave, sa chétivité maligne. Tu n'oses pas trop la serrer à nouveau dans tes bras de peur

---

<sup>505</sup> *Ibidem*, p.197.

<sup>506</sup> *Ibidem*.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

<sup>508</sup> *Ibidem*, p.181.

de lui casser une côte, de hâter son trépas. Tu es mouillé au visage et au coup par des larmes longtemps contenues. Elle se défait de ton étreinte, tu recules d'un pas pour l'observer d'avantage. Tu remarques sa robe d'étoffe rêche. Tu te dis que tu aurais pu lui ramener des vêtements plus décents mais tu es arrivée il ya moins d'une semaine, au plus fort de la nuit, presque au petit matin. Le hall de l'aéroport était désert, les rues de Paris mal éclairées. Tu avais eu un mal fou pour retrouver la trace de cette femme au visage grave et doux, ta mère à présent, dans ce petit village, n'était le concours de Titus qui a fouillé et refouillé dans la broussaille généalogique. A plusieurs reprises, tu t'es égarée dans les bidonvilles de Paris qui, avec leurs baraquements sans eau ni électricité, leurs maisons basses, leurs fondrières, leurs coupe-gorge et leurs silos traditionnels ne sont qu'une suite de dépotoirs. La lèpre urbaine, l'architecture de la résignation. [...] Ici l'homme n'a d'autre ambition que demeurer debout, de survivre. Et les pommiers efflanqués appellent à l'aide, mais on sent bien que pour eux la patrie est perdue <sup>509</sup> ».

La rencontre entre Maya et sa mère révélée dans l'intrigue par un dialogue semble être un générateur de discours pamphlétaire. Le narrateur évoque de manière satirique la ville de *Paris*. Il la désigne par des périphrases péjoratives telles que « Petit village », « broussaille généalogique », « bidonvilles », architecture de la résignation », patrie perdue »<sup>510</sup>.

Le questionnement de soi dont le point de départ a été la quête identitaire, a cédé la place au questionnement du monde caractérisé par la dénonciation de la dégradation de l'espace. Autrement dit, la connaissance de soi a impliqué la problématisation du monde, c'est en voulant quêter la vérité sur soi que Malaïka découvre aussi une « Normandie désertique, une mère édentée et agonisante »<sup>511</sup>

---

<sup>509</sup> *Ibidem*, pp215-216.

<sup>510</sup> *Ibidem*, p.215.

<sup>511</sup> *Ibidem*, p215.



Ce monde dysphorique est également mis en question dans *Balbala*<sup>512</sup>, à travers *Waïs*. En analysant par exemple son parcours, nous avons relevé que ce dernier en tant que révolutionnaire ne cesse de quêter la stabilité et l'égalité des chances. Pour preuve revisitons son monologue intérieur derrière les barreaux.

« Dans ses moments de conscience aiguë où la perception du réel bascule on ne sait où, Waïs prend refuge dans sa vie intérieure. Il retourne dans le fœtus mental où il se parle sans même desserrer les dents. Dehors, les moutons paissent leurs ombres. La Corne de l'Afrique toute entière lui rend alors visite. La Corne : Une douleur commune dans un espace déshérité, des traditions guerrières toujours en vigueur, des conflits frontaliers, des belligérances civiles, des réfugiés par millions, l'ivresse tourbillonnante de l'Histoire l'effroi dans l'échine et la déshérence au quotidien [...] La Corne : des mercenaires en faction ; des légionnaires en mouvement, des indigènes en guenilles, des guérilleros en embuscade, des troupeaux en sursis, la terre en ébullition, la mort à huis clos comme à Baidhoba.<sup>513</sup> ».

Le fait que le personnage prenne refuge dans « sa vie intérieure » révèle une sorte d'introspection qui vise non pas à se remettre en cause mais à dévoiler les dysfonctionnements sociaux.

Nous relevons dans cette énumération la présence du champ lexical de la violence : « traditions guerrières », « des tragédies » « des bases militaires » « la mort à huis clos ». Cet élément vient signaler l'image d'une Afrique décadente. Le personnage se sent libre d'exprimer son sentiment de désapprobation et de faire une critique amer de son environnement. De « l'espace déshérité à l'humanité défaite et disloquée en passant par la ronde des malheurs », tout est mis à nu par une parole libre et libérée.

---

<sup>512</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.47.

<sup>513</sup> *Idem*, p.45.



Ainsi *Balbala* et *Aux Etats-Unis d'Afrique* cessent d'être de simples évocations des faits alarmants pour s'inscrire désormais dans un questionnement qui implique une réflexion sur le sort de la « Corne de l'Afrique ».

- **Le questionnement du monde et de soi chez Ken Bugul**

Nous retrouvons un procédé assez différent chez Ken Bugul notamment dans *La Pièce d'or*. En effet, lorsque nous avons étudié la question du genre (chapitre II), nous avons noté la présence de la *dystopie* qui a pour objectif la mise en lumière de ce qui ne devrait pas être notamment le désordre social morbide et généralisé. C'est en quelque sorte un éveil de conscience critique. Aussi, cette dénonciation des faits est aussi à considérer comme un questionnement du monde et de soi.

Le roman évoque l'exode rural et ses impacts dans une Afrique sensée être indépendante. L'auteure met en scène une famille qui tente de quêter une vie stable. Le questionnement du monde a pour point départ la quête d'un ailleurs meilleur.

Ce désir d'équilibre sera expérimenté dans un premier temps par Bâ'Moïse car « il devait partir pour la survie de sa famille ». En observant antérieurement le parcours de ce dernier nous avons noté que le personnage quitte son village (Birlane) pour la ville (Yakar) à la recherche d'un certain confort matériel. Mais l'espoir d'un changement de destin se transforme très vite en une simple illusion. Il vivra désormais au pied de « *la Montagne sacrée* » qui n'était en réalité qu'une montagne de déchets et va plonger dans l'errance :

« Il n'y avait que l'errance qui restait, et c'était ainsi que Bâ'Moïse avait recommencé à errer. Après quelques semaines, il avait pris le rythme et les méthodes. Il abordait les gens dans la rue en se faisant passer pour un père respectable qui avait été délesté de son portefeuille, un



père respectable qui avait rendez-vous pour ses yeux à la clinique La Lumière et qui n'avait plus de quoi rentrer chez lui <sup>514</sup> ».

L'évocation de la déchéance, de l'errance et de la misère dans cet extrait vient signaler un dysfonctionnement des infrastructures pouvant permettre l'épanouissement des personnages. Ils semblent être tombés dans une déchéance totale.

« Bâ'Moise touchait les gens par son air désemparé, désolé, qui en fait n'était que le sentiment refoulé de sa déchéance. Comment pouvait-il vivre dans l'escroquerie ? Ce qu'il faisait, ce n'était pas de la mendicité, c'était de l'arnaque. Il avait maîtrisé les ficelles du métier d'errant et, quand il rencontrait Gorgui Diène à un lieu de repos et de détente, c'est-à-dire dans un espace Tago, non géré par les lépreux, celui-ci le félicitait de son habileté et lui disait que c'était propre aux gens sans choix. Était-ce cet autre qu'il aurait voulu être ? Non, cet état dans lequel il se trouvait n'était que déchéance. Il ne voulait pas la déchéance. Il voulait survivre et faire survivre sa famille. Il pensa à Moïse, et des larmes faisaient des vaguelettes dans ses yeux troubles.<sup>515</sup> ».

Par une écriture vindicative le contexte social est interrogé et dévoilé. Ce dernier est remis en cause par un psychorécit qui met en exergue les pensées de Bâ'Moise. Le sentiment de l'inatteignable l'oblige à faire une introspection. L'errance dans laquelle il a plongé l'emmène à douter de son départ pour la ville. Le fait qu'il perde ses valeurs morales et éthiques au contact de la ville de *Yakar* traduit son instabilité psychologique. Autrement dit, le questionnement du monde relayé par la quête d'un ailleurs meilleur a induit un questionnement de soi.

C'est ce même principe que l'on retrouve dans *Le Babobab fou*. Ken qui n'a jamais ressenti l'Amour maternel va tenter de le quêter ailleurs notamment dans

---

<sup>514</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.182-183.

<sup>515</sup> *Idem*, p.182-183.

cette grande ville de Bruxelles. Les différentes expériences sexuelles et la consommation de la drogue dans ce milieu vicieux l'emmènent à réinterroger sa conscience et à rompre avec ce dernier.

Ainsi ce qu'il faut retenir ici c'est que la littérature serait cet espace dans lequel le questionnement de soi ou du monde s'opère. Ce questionnement naît soit d'une quête identitaire soit d'une quête de l'ailleurs meilleur. Aussi il devient prétexte d'écriture d'une Afrique ambivalente.

---

#### IV.1.2. La dimension prophétique dans l'espace romanesque

La prophétie se caractérise par l'évocation d'un fait non encore réalisé. C'est une sorte de prédiction d'un événement. Elle s'inscrit dans l'avenir. Dans les œuvres à l'étude, elle a une valeur d'anticipation sur le futur et se manifestent à travers l'action et les discours des personnages. Nous disions que Waberi et Ken Bugul tentent de dire dans leurs œuvres à la foi ce qui existe, notamment cette Afrique réelle mais également ce qui n'est pas encore là et qui est de l'ordre du réalisable.

Aussi en analysant notre corpus nous avons noté que la dimension prophétique y est représentée mais à des degrés relativement distincts.

Chez Waberi la dimension prophétique de ses œuvres se découvre à travers trois éléments : la figure de la femme, l'usage de l'utopie, et le discours eschatologique à la clôture des textes.

La femme est traduite comme un être assez important les romans de Waberi (A.A.). Elle y est décrite comme « un être qui tient l'édifice debout », celle qui reconforte et permet un nouveau départ. Pour preuve observons la description que le narrateur fait d'Anab dans *Balbala* :



Grand-mère avait prédit que cet enfant, née un soir d'éclipse, serait un pilier pour sa famille.<sup>516</sup>

Les différents dons d'Anab sont annoncés à l'avance. Le fait de prédire sa relation au monde donne à ce passage une dimension prophétique.

Outre la figure de la femme, nous relevons aussi l'usage de l'utopie. Nous avons vu dans « l'analyse des genres » que Waberi utilise l'utopie comme style d'écriture pour dire cette Afrique contemporaine : elle se traduit dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* par une inversion des espaces au cours de laquelle l'Afrique devient un espace stable, une terre d'accueil : « elle attire toute sorte de gens accablés par la pauvreté »<sup>517</sup>

Aussi, en partant du fait que l'Afrique telle qu'elle est représentée dans le roman, ne renvoie pas à une réalité externe nous emmène à déduire que cette manipulation de la cartographie suggère « un continent à venir » axé sur un modèle d'équilibre sociopolitique et économique idéal. La description de l'espace oriente alors le roman vers une dimension prophétique.

De plus un autre indice discursif permet aussi, de mettre en évidence la dimension prophétique de l'œuvre notamment le discours de la fin des intrigues.

Lorsque l'on observe les chapitres qui marquent à priori la fin de l'intrigue on note un discours d'anticipation ou d'ouverture non seulement vers ce qui n'est pas encore réalisé mais est susceptible de l'être. Pour preuve analysons à nouveau le dernier discours du narrateur dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*:

« Tu accueilleras aussi Adama, bras et cœur ouverts, une fois qu'il t'aura remis la flamme qui alimente son amour et le consume en même temps. Les images, les pensées et les mots se cristalliseront. Le grand poème apparaîtra, vif et virginal. Dès lors, il prendra à tes yeux

---

<sup>516</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.60.

<sup>517</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.35.



instantanément tous les atours de la passion et tout le charme qui sied à l'ardeur. Il aura l'allure du dromadaire à la robe tachetée, au port de tête altier et aux grands yeux de gazelle. Le dromadaire ? Oui exactement. Le dromadaire : l'icône de la beauté et de l'endurance. L'idéal masculin, l'étalon africain.

A coup sûr, il y aura miracle. Il y aura amour et commerce des corps. Tu monteras et descendras toute la gamme de l'amour, Maya. Il est parfois des lueurs qui percent le poids des nuages. L'instant se fera éternité. Les nuages, couronne d'ombre et pluie de bénédiction. A coup sûr, il y aura des danses et des danses. Et des clameurs de joie dans la vallée de la vie <sup>518</sup> ».

Cet extrait de texte qui est un discours assumé par un narrateur omniscient, fonctionne ici comme un présage. L'usage des indices temporels tels que « apparaîtra », « il y aura », « montreras », annonce la vie future du personnage. Il y a comme un désir de projection ou d'anticipation vers ce qui n'est pas encore là à savoir : « les danses, la pluie de bénédiction, le miracle, l'amour »<sup>519</sup>. Cette projection vers l'avenir est aussi un sentiment à attribuer à l'auteur dans sa manière d'évoquer « l'Afrique à venir ».

- **La dimension prophétique chez Ken Bugul**

L'idée de projection vers un futur, ou une anticipation d'un fait à venir, se profile également dans les textes de Ken Bugul. En effet en parcourant *La Pièce d'or*, on a noté d'une part l'usage du mythe de « la pièce d'or » et le discours final du personnage principal notamment *Moïse* d'autre part. Ces éléments pourraient être considérés comme des manifestations de la dimension prophétique de l'œuvre.

---

<sup>518</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit., p.233.

<sup>519</sup> *Idem*.



Dans l'analyse du genre (cf. chap.2), nous disions que *la pièce d'or* peut être associée à un mythe. Ce dernier « ne se situe pas en dehors du réel, puisqu'il se présente comme forme d'établissement dans le réel. Il formule un ensemble de règles précises pour la pensée et pour l'action. [...] le mythe constitue un formulaire ou une stylistique du comportement humain dans son insertion parmi les choses »<sup>520</sup>. Il régit donc la société.

Toutefois, on peut aussi relever sa valeur prophétique dans la famille de Bâ'Moïse car la pièce d'or était dotée de certains pouvoirs : « la grand-mère avait dit que tant qu'elle serait là, il y aurait toujours de l'espoir. Il y aurait un filet de lumière »<sup>521</sup>. Il se profile ici l'idée d'une promesse de vie et de stabilité.

En outre, la dimension prophétique du roman se décline aussi à travers le discours du prophète de la Corniche à la fin de l'intrigue :

« Quand les peuples retrouveront leur dignité, quand les enfants pourront jouer et vivre en paix, et que les chats seront toujours là, l'écuelle du Condorong devra être rendue au Condorong. Elle appartiendra à tous les peuples.

A jamais !

Jusqu'au grand jour !

Yawm al khiyamati !

Quand tous les peuples seront rassemblés à Jérusalem.

Dans le royaume, il n'y aura pas d'injustice » disait le prophète de la corniche, qui était apparu, se tenant droit, de l'autre côté de la Montagne Sacrée.

Ceci fut dit et écrit.

Un arc-en-ciel s'étira dans le ciel, et sa palette dégagea l'horizon dans la direction de Jérusalem<sup>522</sup> ».

---

<sup>520</sup> Gusdorf (G.), *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953, p.25.

<sup>521</sup> Bugul (Ken), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.176.

<sup>522</sup> *Idem*, p.313.

Ce discours traduit les temps à venir. Les indices spatio-temporels relevés ici témoignent d'un nouvel ordre social et politique. Les verbes tels que « retrouverons, pourront, seront, il y aura » signale la projection que le personnage se fait de la vie future qui passe par une unité et un équilibre social éternel. Le pacte de reconfiguration d'un monde semble être scellé par cette « Alliance qui ne sera jamais rompue ».

Tous ces éléments observés signalent une autre possibilité d'interprétation de cette triplicité de la représentation de l'Afrique dans les romans étudiés.

---

#### IV.1.3. Le roman, un univers de rédemption

Terme souvent employé dans un contexte religieux, la rédemption se caractérise par le salut de l'Homme ou le rachat de son âme par Dieu.

Dans notre contexte, les romans semblent assumer la même fonction : par les différents jeux narratifs et discursifs relevés dans ces derniers, les auteurs tentent de dire une autre Afrique. Ils évoquent à la fois une réalité creuse et en même temps un espoir de changement.

Il s'agira ici de voir comment le roman autorise cette rédemption de l'Afrique. A cet effet, nous nous appuyerons sur les analyses antérieures axées sur l'espace et le sujet évaluateur.

- **La rédemption à travers l'évocation des espaces clos et ouverts**

Nous avons vu précédemment que les auteurs accordaient un traitement assez particulier aux espaces clos et ouverts. Ces derniers assument des fonctions doubles dans la mesure où certains espaces permettent l'épanouissement du sujet et d'autres par contre se caractérisent par la misère, la déchéance et la mort.

Nous avons par exemple dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>523</sup> la représentation de deux espaces assez distincts : un espace euphorique (L'Afrique) et un espace dysphorique (l'Europe). Tout au long de l'intrigue, le narrateur présente dans un style subversif, imbibé de satire et de lyrisme une Afrique ambivalente

Nous relevons d'une part, *Asmara*<sup>524</sup>, capitale des *Etats-Unis d'Afrique*<sup>525</sup> qui est « une paisible ville »<sup>526</sup>, qui accueille des milliers de réfugiés caucasiens et d'autre part, une *Europe* découpée aux dimensions de timbres postaux par des milices<sup>527</sup>. Un pays où « des petits écoliers français, espagnols, bataves ou luxembourgeois malmenés par le kwashiorkor, la lèpre, le glaucome et la poliomyélite ne survivent qu'avec les surplus alimentaires des fermiers vietnamiens, nord-coréens ou éthiopiens »<sup>528</sup>.

En modifiant la cartographie et en faisant cohabiter des espaces à priori opposés, l'œuvre de Waberi (A.A.) devient un lieu qui autorise une autre figure de l'Afrique

---

<sup>523</sup>Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.17.

<sup>524</sup>*Idem.*

<sup>525</sup> *Ibidem.*

<sup>526</sup> *Ibidem.*

<sup>527</sup> *Ibidem*, p.12.

<sup>528</sup> *Ibidem.*



assez éloignée du référent du point de vue sociopolitique. C'est justement dans cette inversion des espaces que se dessine la dimension rédemptrice du roman. Elle est à considérer comme un processus de transfiguration du réel. Waberi de ce fait propose un monde alternatif qui non seulement témoigne de la dimension chaotique de l'Afrique contemporaine mais également d'un nouvel ordre mondial.

Outre les espaces ouverts, nous constatons que certains espaces clos participaient à la réhabilitation du sujet. Ils peuvent à cet effet être considérés comme des lieux de rédemption. Nous comptons parmi ces derniers, le jardin : il est décrit comme un « nouveau monde »<sup>529</sup>. C'est un espace dans lequel le personnage tente de « mettre en ordre la nature » à travers la sculpture.

De même, *La Montagne Sacrée*<sup>530</sup> en tant qu'espace clos chez Ken Bugul dévoile aussi ce trait de caractère. Cette montagne qui symbolise au départ la déchéance va au fil de l'intrigue assurée une autre fonction notamment l'épanouissement du peuple. Pour preuve réexaminons la fin de l'intrigue.

« La Montagne Sacrée brilla de mille feux en embaumant l'air de ses senteurs enivrants. Des petites fleurs de toutes les couleurs des orchidées sauvages poussèrent, et tous les enfants se relevèrent des flancs de la Montagne Sacrée en criant de joie. A côté des fleurs germèrent du mil, de l'arachide, du maïs, de l'igname, des haricots, du riz, tout ce qu'il y avait dans l'Arche. Des sources d'eau jaillirent de la Montagne Sacrée, et, en s'écoulant, se remplirent de poissons de toutes les couleurs. Les chèvres couraient au loin en criant de joie, annonçant la bonne nouvelle <sup>531</sup> ».

On relève ici une réhabilitation du sacré dans la mesure où cette montagne qui au départ avait causé la mort de la femme de Bâ'Moïse et qui l'avait également

---

<sup>529</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.132.

<sup>530</sup> *Idem*, p.39.

<sup>531</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.313.

assujettie devient un espace de stabilité. Ce changement de décors mis en évidence par le passage d'un lieu de déchéance en un lieu idyllique témoigne ainsi de cette transformation.

- **Le sujet rédempteur**

Le sujet rédempteur est celui qui agit en faveur d'autrui. C'est un être à travers lequel la délivrance d'un autre s'opère. Il faut dire que les personnages tout au long des intrigues assument plusieurs fonctions dans nos romans. Ils s'érigent en sauveur d'un peuple chez Ken Bugul, ou en bienfaiteur chez Waberi. Chacun à sa manière tente de donner du sens à un monde chaotique.

Malaïka dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, va tenter de remodeler son monde :

Pour, toi l'émotion est gemme. La nature est un chaos à mettre en ordre, cette tâche revenant aux artistes. [...] Tu t'attelles à la tâche, tu te tues à l'ouvrage, un point c'est tout. Tu t'éloignes du réel qui prend la pose et impose ses diktats. Avec les moyens du bord, c'est-à-dire avec des nerfs, les muscles et les humeurs, tu as ramené très vite une belle petite toile au titre évocateur, chaos intérieur, qui résume bien ton projet exaltant, digne de Sisyphe parce que toujours relis sur le métier. Loin de l'incantation et de la louange.<sup>532</sup>

Le sujet semble être doté d'une mission notamment celle de façonner son monde. La dimension rédemptrice se lit alors à travers la pratique de la sculpture. Par cette dernière, Maya façonne l'environnement en lui donnant une nouvelle configuration.

---

<sup>532</sup> *Idem*, p.132.

Moïse dans *La Pièce d'or* est un héros social qui va finalement délivrer le peuple du joug de l'oppression. Par l'usage de « la pièce d'or » à la fin de l'intrigue il va changer la condition du peuple qui vivait au pied d'une montagne de déchets :

« Tous ces gens que vous voyez là vivent de vos saletés, vivent dans vos saletés, mangent vos saletés.

Ce ne sont pas leurs saletés. Ce sont vos saletés. La pièce d'or est coupée en deux. Une moitié pour vous. Une moitié pour le peuple [...] Vous prenez une moitié, et tous les peuples prendront l'autre moitié. Si vous pouviez monter, vous verriez que l'autre moitié de la pièce doit nécessairement rester avec le peuple, tous les peuples. Sinon le bruit lourd et sourd que vous entendez nous éclaboussera tous, vous, nous et tous les autres. Ce bruit lourd et sourd, c'est le chaos que vous appelez astroïde, qui anéantira la planète <sup>533</sup> ».

Ce dialogue entre « Moïse » et les « nouveaux occupants » atteste de la capacité qu'à ce dernier d'être porte parole du peuple et de l'aider à ne pas vivre « l'apocalypse ». On note une volonté profonde chez ce dernier de vouloir réhabiliter le peuple situation qui l'inscrit dans le cadre de la rédemption.

Parmi les sujets rédempteurs nous comptons aussi « le docteur » qui pourrait être considéré comme un canal de délivrance. Il faut dire que l'image du docteur hante les textes de Waberi. En effet, *Balbala* et *Aux Etats-Unis d'Afrique* dévoilent deux personnages dont les missions sont de sauver, guérir, et de créer de nouvelles conditions de vie.

« Docteur Yonis qui fait partie du « quator » se saigne aux quatre veines pour faire marcher son service surchargé, et s'emporte au spectacle des « Gros ventres » renversés dans leurs fauteuils moelleux (récemment offerts par la coopération allemande) ou somnolents sous les ronronnements d'un gros climatiseur (made in Germany). A longueur de journée, les plus vifs d'entre eux débitent des poncifs et les plus actifs les promesses. Yonis a le sentiment que les

---

<sup>533</sup> *Ibidem*, p.312.



« Gros ventres » continuent de le tourmenter jusque dans son dispensaire poussiéreux, rare héritage de la colonisation et cour des miracles au mitan de ce bidonville tentaculaire <sup>534</sup> ».

Yonis par sa fonction de « docteur » tente de sauver des vies, cet attribut lui donne alors le pouvoir de panser les blessures.

C'est cette même fonction qu'assume *Docteur Papa*<sup>535</sup>. Il va permettre à Malaïka d'échapper à la guerre. Elle va être arrachée à la misère et à la souffrance par *Docteur papa*, un homme providentiel en mission humanitaire en Normandie. Il va l'adopter et l'emmènera à « Asmara », espace dans lequel elle va entamer une nouvelle naissance.

« Docteur papa » symbolise alors le sujet bienfaiteur dans la mesure où à travers lui Malaïka accède à une nouvelle vie. L'image du *docteur* dans ces deux œuvres semble renvoyer à cette volonté profonde qu'a Waberi de panser l'Afrique.

De ce fait, le roman peut être considéré comme ce lieu qui permet non seulement la rédemption du sujet, mais aussi l'accomplissement des missions salvatrices.

Au terme de cette analyse axée sur « les possibles littéraire », ce qui est important de retenir, c'est que le roman a la capacité de questionner cette Afrique contemporaine, de la transfigurer par des jeux narratifs et discursifs ou même de l'inscrire dans un avenir meilleur.

Outre les possibles littéraires, l'autre sens que l'on peut attribuer à la triplicité de la représentation de l'Afrique dans nos œuvres est la visée anthropologique que nous allons analyser dans le point qui va suivre.

---

<sup>534</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.130.

<sup>535</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p. 28.

## IV.2. Des réponses alternatives pour une Afrique nouvelle

Dans son œuvre intitulée *La Pensée du roman*<sup>536</sup> Thomas Pavel notifie que :

Pour saisir et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur [...] l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose une hypothèse substantielle sur la nature et l'organisation du monde humain.<sup>537</sup>

Ce qui signifie que « L'enjeu du roman n'est pas de montrer la réalité avec précision mais comprendre les questionnements parfois troublants que des personnages posent à la société, notamment en saisissant le rapport que ces derniers entretiennent à l'égard de la morale dominante d'une période historique donnée »<sup>538</sup>.

Ceci s'applique largement à notre corpus. En analysant les œuvres de Waberi (A.A.) et de Ken Bugul, nous avons constaté que pour repenser l'Afrique les auteurs ont du opérer une triple représentation de ce continent sur des styles aussi similaires que singuliers. Ils ont par exemple procéder à une manipulation de la forme des textes, traduits des actants aux attributs catégoriels et non catégoriels, mis un accent particulier sur les différents rapports que ces univers entretenaient.

Mais, au-delà de toutes ces « techniques littéraires » subsiste justement ce que Thomas Pavel appelle « l'hypothèse substantielle ». Nous retrouvons dans ces romans une problématisation de l'Afrique qui part d'un constat sur les revers de la

---

<sup>536</sup> Pavel (T.), *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003, 658p.

<sup>537</sup> *Idem*, p.46.

<sup>538</sup> Zaganiaris (J.), « *Thomas Pavel, la pensée du roman* », [En ligne], *Les comptes rendus 2015*, <http://lectures.revues.org/16673>, consulté le 28/08/2016.

société africaine et aboutit à des propositions des réponses face à ce problème. Le fait de mettre en scène des personnages plongés dans une quête matérielle ou immatérielle et qui se solde par la vie ou par la mort soulèvent plusieurs questions auxquelles nos auteurs tentent de répondre en filagramme dans leurs œuvres.

Parmi ces questions nous avons le rapport à soi et au monde, le rapport à Dieu, les questions d'identité, l'organisation sociopolitique, la question du retour aux sources.

Par ailleurs, c'est en apportant des réponses alternatives à ces différentes questions que nos auteurs aboutissent à la mise en évidence du monde alternatif dont ils aspirent en réalité. Cette démarche peut être prise comme une posture préemptive, celle là même qui consiste selon Patrice Nganang<sup>539</sup> à envisager des solutions pour ne plus arriver à l'extrême. C'est un regard anticipatif sur le fonctionnement du continent.

Cette analyse consistera à observer le lien entre la manière dont a été évoquée l'Afrique dans notre corpus et le projet intime de chaque auteur. Le but est de déceler sur la base des questions qui ont été soulevées dans le processus de reconfiguration de ce continent, le type de société africaine dont ils se préfigurent concrètement.

Ouvrons cette analyse alors sur les questions d'identité et d'altérité.

---

<sup>539</sup> Nganang (P.), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, *op.cit.*, p.290.



## IV.2.1. De l'altérité et de l'identité

- **De l'Altérité chez Ken Bugul**

Des analyses sur *Le Baobab fou*, il est ressorti que cette œuvre traite de la perte des valeurs dans une Afrique contemporaine. Une question fondamentale se dessine notamment celle de savoir comment côtoyer l'autre tout en restant soi-même.

A ce propos, Claude Filteau<sup>540</sup> en parlant du lien entre « la mémoire et la culture » dans un monde pluriel constate que :

« Tout se passe en effet comme si dans les sociétés pluralistes qui sont les nôtres [...] on permettait à l'individu de s'intégrer à la société comme sujet culturellement différencié à condition de perdre aussi la mémoire communautaire <sup>541</sup> ».

Ceci vient signaler la fragilité de la culture de référence dans un monde multiculturel.

Pour revenir à notre étude, le fait que la narratrice s'oriente vers « une nouvelle vie »<sup>542</sup> lorsqu'elle se rend en « Belgique » témoigne d'une identité influencée par ce rapport à l'Autre. En vivant avec « Jean Wermer » par exemple, elle va devoir s'intégrer : « Ma nouvelle vie avec ces deux hommes était différente. Si ma mère savait cela ! »<sup>543</sup>. La fréquentation d'un personnage qui a des mœurs différentes des

---

<sup>540</sup> Professeur des universités à la faculté de lettres de Limoges. Il est auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels : *L'espace poétique de Gaston Miron*, PULIM, 2005. *Le statut narratif de la transgression*, Editions Naaman, 1981. *L'Homme ripaillé de Gaston Miron*, Pédagogie moderne, 1984.

<sup>541</sup> Filteau (C.), *Mémoire et culture. Actes du colloque international de Limoges*, Limoges, Pulim, 01-02 Décembre.

<sup>542</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.93.

<sup>543</sup> *Idem*.

siennes, oriente la narratrice vers une autre expérience de la vie qui n'a rien à voir avec son éducation de base.

L'évocation de la perte des repères vient alors mettre en lumière l'une des figures de l'Afrique dont aspire Ken Bugul dans ce roman. Il s'agit d'une Afrique culturelle qui tout en s'ouvrant au monde doit garder sa part de singularité. La mort du « Baobab » à la fin de l'intrigue par exemple suggère une complémentarité entre la culture de référence et la culture d'accueil.

Ceci est clairement défini lorsqu'à la fin de l'intrigue de *La Pièce d'or* Moïse utilise comme moyen de libération du peuple et « le Condorong et l'oiseau mystérieux » comme signe stabilité. L'introduction des éléments qui relèvent des mythes pour repousser la déchéance et l'errance dans ce roman laisse penser que pour l'auteur le salut de l'Afrique passe dans une certaine mesure par ce rapport à ce qui fait le fondement de la société africaine notamment sa culture.

Cependant, nous rencontrons le procédé inverse chez Waberi. En effet, en observant les œuvres de Waberi on se rend compte que pour notre auteur, c'est le rapport à soi vers le monde qui prédomine. Dans *Balbala* ou dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, le sujet est d'abord dans une sorte d'introspection de ré-examen de soi avant de s'ouvrir au monde. C'est le cas de « Malaïka » dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*. Le narrateur omniscient lorsqu'il fait son portrait en même temps que celui des caucasiens, montre que le sort des réfugiés caucasiens n'intéresse pas Malaïka au départ. Elle est plutôt portée vers « la quête des origines »<sup>544</sup>. Les intrigues se

---

<sup>544</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.187.





juxtaposent<sup>545</sup> sans pour autant qu'il n'y ait un lien directe entre les deux. Cependant après son « retour à Asmara »<sup>546</sup>, Malaïka change de posture :

« Te voilà de retour, tu m'as l'air apaisée et réconciliée avec toi-même [...] A présent tu peux apporter un réconfort aux plus démunis des caucasiens, fleurir la tombe de Yacouba. C'est maintenant que tu nourris des regrets à son endroit <sup>547</sup> ».

Il ressort de cet extrait que le personnage opte pour une posture individualiste au départ. Il était important pour elle de répondre d'abord à la question « qui suis-je ? »<sup>548</sup>. La connaissance de soi est donc ce moyen qui autorise Malaïka à « apporter un réconfort au plus démunis des caucasiens ». C'est parce qu'elle s'est « réconciliée avec elle-même » qu'elle peut « maintenant » nourrir des regrets au sujet d'Autrui.

Ainsi le rapport au monde est précédé par un rapport à soi dans cette œuvre. Le narrateur en évoquant des personnages ayant une posture différente les un envers les autres vient révéler la pensée de l'auteur notamment celle qui consiste à considérer la connaissance de soi comme un moyen d'accéder à l'Autre. Ce qui veut dire qu'il existe une issue sinon la plus cohérente pour que l'Afrique puisse s'ouvrir au monde sans qu'elle ne soit obligée « de perdre sa mémoire communautaire ».

L'issue cohérente que Waberi (A.A.) semble préconiser à travers ce roman est que l'Afrique doit d'abord se repenser, se redéfinir, se recentrer, s'auto-identifier pour mieux aborder l'Autre dans sa différence. Ceci nous emmène alors à aborder dans le sous-point suivant la question de l'identité.

---

<sup>545</sup> Se référer au *chapitre I : Vers une reconfiguration des textes*.

<sup>546</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.228.

<sup>547</sup> *Idem*, p.230.

<sup>548</sup> *Ibidem*, p.115.

- **La construction d'une identité singulière**

La notion d'identité qui a toujours fait l'objet de nombreux débats dans le monde littéraire depuis l'époque coloniale à nos jours a subi diverses mutations : à la base elle s'est inscrite dans le collectif, c'est-à-dire que le sujet africain s'identifiait dans un premier temps au groupe. Mais, avec des événements tels que les guerres civiles, l'exil, ce dernier se sent de plus en plus orienté vers des questions d'ordre existentiel et individuel qui l'obligent au fil du temps à une introspection et parfois à une posture individualiste.

Quand à la notion de « singularité », dans notre contexte elle sera prise comme ce qui caractérise l'exception, le particulier, l'unique, le différent ou l'original. L'identité singulière est donc cette identité unique, originale. Une identité qui ne se construit que par la subjectivité du sujet et qui tient compte du cadre spatio-temporel dans lequel il prend forme.

Nous avons noté antérieurement que certains personnages tel que *Malaïka* ont une identité ambivalente. Elle est née en *Europe*<sup>549</sup> et a grandi aux « *Etats-Unis d'Afrique* » :

« Des années plus tard, tu vas germer sur un autre terreau, un autre continent. Couvée par une autre famille. La petite fille aux semelles crottées par la gadoue du lac artificiel, c'est bien toi, Maya. Enfant à la floraison tardive, une salve d'avenir pour ses parents seconds. Fille-oiseau au nom d'ange, tu t'es toujours vue aux côtés des volatiles multicolores, toucans, choucas, buses, vautours, touracac verts, talapains, ibis, colibris et autres aras. Tu dis « je » pour mieux parler des autres, tu cherches à comprendre <sup>550</sup> ».

Sa culture de base telle que nous l'avons vu est mise en retrait au profit de sa culture d'accueil. Au début de l'intrigue son identité est fondée sur l'abstraction de son

---

<sup>549</sup> *Ibidem*, p.22.

<sup>550</sup> *Ibidem*, p.207.

identité initiale. Elle adopte la culture, la langue et l'éducation de son pays d'accueil.<sup>551</sup>

Mais, en plongeant dans une quête identitaire Malaïka se réapproprie son identité de base : elle réapprend sa langue maternelle, se réconcilie avec sa mère symbole de cette Afrique qui tente de renouer le dialogue avec ses enfants :

« Mots intelligibles, crachés avec leur écho, dans la bousculade des jours et des nuits. Accents déplacés. Syllabes avalées. B.a-ba en forme litanie. Tu répètes pour toi-même.

Hooyo : Mère. Hooyaday : Ma mère.

Aabo : Père. Aabbayay : Mon père.

Rires fous de tes interlocuteurs, le plus souvent des enfants venus à toi dans le sillage de Titus, à qui tu offres la soupe de poireaux en échange de leurs sourires. Derrières ces sourires, le regard ne s'absente jamais.

Elle a le teint mais elle a perdu la langue, oh la pauvre ! Pour un peu, elle perdrait tout <sup>552</sup> ».

Ce discours signale une identité mouvante, transpatiale qui tire ses rudiments de l'espace où le sujet évolue. L'auteur réactualise ici la question du choc des cultures déjà évoquée par Cheik Hamidou Kane dans *L'Aventure ambiguë*<sup>553</sup>.

Comme nous le signifions antérieurement que *Malaïka* va adopter la culture du lieu où elle a grandi. Cette adoption passe par une sorte de substitution d'une langue par une autre. Il ya une difficulté de coexistence linguistique.

Aussi, le personnage s'initie au ré-apprentissage d'un vocabulaire spécifique et adapté au lieu dans lequel elle se trouve. Nous relevons ainsi l'impact qu'a l'environnement sur l'identité de cette dernière.

---

<sup>551</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.87.

<sup>552</sup> *Idem*, 233p.

<sup>553</sup> Cheik Hamidou (K.), *L'Aventure ambiguë*, *op.cit.*, p.98.

De même la singularité de cette identité réside aussi dans son caractère subjectif : ce n'est plus une identité que le personnage acquière par la culture, les normes de la société d'origine ou de celle qui l'accueille, mais plutôt une identité qui prend forme à travers les différentes expériences qu'il traverse. Pour preuve analysons à nouveau le discours de *Malaïka*<sup>554</sup> sur sa rencontre avec sa mère génitrice :

« A présent, les choses sont claires. Non seulement il s'en sortira Titus, mais il veillera sur ta mère jusqu'à la fin de ses jours. Il serait fou de rejeter ce marché, cet accord tout à son avantage. Tu lui laisseras l'argent nécessaire. Tu embrasseras une dernière fois ta mère. Tu la serreras longuement dans tes bras avant de reprendre la route. Tu ne t'attarderas pas à Paris. Tu n'irais pas voir la cour dans laquelle Pierre Curie, l'un des rares scientifiques français, a été renversé par une carriole et où Marie Curie a ramassé les fragments éparpillés de son précieux cerveau. Cette histoire t'avait marquée, tu voulais en faire un tableau mais tu n'en a plus la force. Pour le reste, c'est entendue, tu suivras la suite des événements à distance. Il n'y a rien d'autre à faire. Tu partiras le cœur léger<sup>555</sup> ».

Aussi, le contact avec sa mère d'une part et ce qui fait le fondement de la mémoire collective d'autre part, semblent déboucher à la fois sur une réconciliation et une rupture avec ces éléments.

De ce fait on peut dire que la construction de l'identité dans cette œuvre s'opère dans le discontinu et non dans ce qui est fixe. C'est une identité mouvante, libre de s'appuyer sur le passé quand le besoin se présente pour mieux envisager l'avenir. Waberi (A.A.) proposerait ici une identité émancipée, intemporelle transpatiale donc singulière.

---

<sup>554</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, op.cit, p17.

<sup>555</sup> *Idem*, p.225.



Cette identité singulière est également évoquée chez Ken Bugul à travers le personnage de Ken dans *Le Baobab fou*. En arrivant en « Belgique », elle va dans un premier temps assimiler les mœurs de son pays d'accueil avant de reprendre un esprit critique lorsqu'elle sera noyée dans la dérive :

« Ne plus pouvoir reconnaître chez les siens les liens vrais qui façonnaient et pouvaient guider les destins. Cette aura de sérénité et d'acceptation était sûrement nécessaire. J'avais trop joué avec ce personnage : une femme, une Noire qui avait cru longtemps à ses ancêtres gaulois et qui, non reconnue, avait tout rejeté à une enfance non vécue, à la colonisation, à la séparation du père et de la mère.

Chercher le protecteur et le refuser, pour n'avoir pas à justifier à la mère le silence entre nous depuis que je suis femme <sup>556</sup> ».

Ce monologue intérieur qui évoque le conflit culturel dont est confrontée la narratrice, signale ici la difficulté qu'a le sujet africain de s'ouvrir à l'Autre tout en restant soi même. Le fait de représenter un personnage au prisme du dilemme modernité/tradition, altérité/identité, est un moyen pour l'auteure de proposer une Afrique transculturelle qui en même temps se veut sélective.

L'autre connotation que l'on peut attribuer à la reconfiguration de l'Afrique dans ces romans et qui peut traduire le désir de nos auteurs c'est celle du libre arbitre.

---

#### IV.2.2.Des questions d'ordre immanent et transcendant

La question qui relève du transcendant dans notre étude est celle qui se rapporte d'une manière ou d'une autre à l'évocation de Dieu tandis que l'immanent est à considérer comme cet élément intérieur à l'être. Il correspond à la mise en évidence du libre arbitre dans les œuvres

---

<sup>556</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.157.

## 2-1. Du libre arbitre limité au libre arbitre libéré

Avoir le libre arbitre c'est posséder « le pouvoir d'agir, de se déterminer à sa guise »<sup>557</sup>. Ceci implique alors la liberté de choix, de prise de position par rapport à un fait. Mais, comme pouvait le constater Arthur Schopenhauer<sup>558</sup>

« Conformément au principe de causalité, l'Homme agit sous l'influence des motifs. Et ceux-ci ont leur origine dans les réalités extérieures, les expériences personnelles, la tradition ou l'éducation <sup>559</sup> ».

Autrement dit, le fait que le sujet soit soumis à des exigences hors de son contrôle fait que cette liberté de choisir présente quelques limites.

Pour ce qui concerne notre étude, *le libre arbitre* a un caractère à la limite et libre.

Dans les romans de Ken Bugul par exemple, les personnages ont des choix ambivalents, qui évoluent en fonction des situations qu'ils traversent. Cela laisse penser qu'ils sont dans un indéterminisme absolu. Sauf que cette ambivalence peut être aussi lue comme la présence du libre arbitre chez eux. C'est-à-dire que le fait de prendre une décision en fonction de ce à quoi ils aspirent, montre qu'ils ont le pouvoir dans une certaine mesure d'agir tel qu'ils se sentent inspirés.

De même, lorsque le choix est de transformer leur destin et qu'ils y parviennent malgré les obstacles auxquels ils doivent faire face dans ce contexte le libre arbitre s'émancipe alors de toute contrainte extérieure.

---

<sup>557</sup> *Dictionnaire Le petit Larousse*, 2010.

<sup>558</sup> Schopenhauer (A), *Essai sur le libre arbitre*, trad. S. Reinach, 1894.

<http://www.schopenhauer.fr/philosophie/libre-arbitre.html>. (Article consulté le 12/04/2016).

<sup>559</sup> *Idem*.

Prenons le cas de « Ken » l'héroïne de *Le Baobab fou*. Justin Bisanswa<sup>560</sup> fait remarquer un déchirement chez le personnage lorsqu'elle se retrouve en « Terre promise ». Dans ses analyses, il constate que « Ken » semble être comme une femme « désespérément coincée dans l'étau des désirs les plus enfouis, parce que les plus réprimés par l'ordre social et, dès lors, rendus négatifs par le manque d'espace où éclater, où s'étaler au grand air. La rêverie est peut-être la bouée de sauvetage par quoi échapper aux limites pour accéder au règne du possible »<sup>561</sup>.

Ce propos révèle le caractère dualiste de la psychologie du personnage. Le fait de se sentir coincé entre ses fantasmes et le côté réprimé de ces derniers débouche sur dans premier temps vers un libre arbitre limité car elle est emprisonnée par le poids des traditions. Dans un second temps, en satisfaisant ses fantasmes et parce que « toute cette vie ne [lui] déplait pas pour autant »<sup>562</sup> en dépit du rappelle de conscience, le libre arbitre devient alors un élément qui permet au personnage d'agir librement à ce moment là.

Ken Bugul en mettant en scène un personnage qui ressent des émotions divergentes sur ses expériences donne au libre arbitre une double connotation : le fait que le personnage se livre à « ses désirs enfouis » crée non seulement une liberté de choix quand bien même ils sont jugés négatifs par la suite, mais aussi traduit deux visions du monde.

---

<sup>560</sup> Enseignant des littératures francophones d'Afrique et des Antilles à l'université de Laval. Il est auteur de plusieurs articles tels que *L'Afrique entre passé et présent* ou des poèmes tels que *Journal d'un errant* (2002.).

<sup>561</sup> Bisanswa (J.), *Les Méandres de la géométrie intime dans Le baobab fou de Ken Bugul : du fantasmatique à l'autobiographique* in, *Etudes littéraires*, Volume 43, numéro1, Laval, hiver 2012, p.21-44.

<sup>562</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.95.



Dans *La Pièce d'or*, le libre arbitre est traduit par Moïse. Ce personnage a prit la décision de repartir dans son village malgré le fait que ses parents espéraient en lui : Moïse décida un jour de retourner à Birlane [...] Bâ'Moïse était effondré du retour de son fils aîné à Birlane»<sup>563</sup>.

On verra qu'au fil du roman sa posture ne changera pas malgré la frustration ressentie par sa famille. Le libre arbitre devient dans ce cas libéré du jugement social.

Ceci dit, une autre figure de l'Afrique se dessine chez Ken Bugul notamment celle d'une Afrique affranchie de ses peurs et qui doit assumer ses positions. Cela peut être aussi une réévaluation de la culture de base.

De même, nous retrouvons la question du libre arbitre dans « la cendre des écrits »<sup>564</sup> de Waberi (A.A.) à travers le profil de « Malaïka » que dresse le narrateur.

Il faut dire que l'évolution du personnage est ponctuée par de multiple choix. Le premier est celui de choisir sa patrie : « le lieu de naissance n'est qu'un accident ; la patrie, on se la choisit avec son propre corps et son cœur. On l'aime toute sa vie ou on la quitte tout de suite. »<sup>565</sup>. Cette vérité générale reprise par le narrateur est une forme d'anticipation sur l'avenir du personnage.

En effet, vers la fin de l'intrigue Malaïka fait le choix de repartir vers sa terre d'accueil :

« Tu lui laisseras de l'argent nécessaire. Tu embrasseras une dernière fois ta mère. Tu la serreras longuement dans tes bras avant de reprendre la route. [...] De ta génitrice, tu

---

<sup>563</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.52.

<sup>564</sup> Waberi (A.A.), « Mappemonde et éclectisme : une écriture de la transgression », entretien avec Gbanou (S.), in *Ecrire l'Afrique aujourd'hui*, *op.cit.*, p.269.

<sup>565</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.25.





garderas le plus vif souvenir. Tu l'aideras mais tu te camperas à distance d'elle. Pour ton bien et pour le sien <sup>566</sup> ».

Cet extrait de texte qui traduit le second choix du personnage face sa relation avec « sa mère », vient révéler le libre arbitre. Le fait de décider sans contrainte de « reprendre la route » ou de « camper à distance » signifie que le libre arbitre s'émancipe de tout contrôle extérieur dans cet extrait de texte. Le choix de prendre son envol peut être considéré comme un désir d'autonomie et peut être associé au projet de l'auteur.

Cette analyse sur le libre arbitre nous emmène alors à l'observation de la dimension spirituelle dans les textes.

---

## 2-2. Le rapport à Dieu

Lors de *l'étude anthroponymique*<sup>567</sup>, nous avons constaté que les noms de certains personnages faisaient écho à une dimension spirituelle.

Dans *La Pièce d'or* par exemple le nom « Moïse » du point de vue Biblique signifie « sauvé des eaux »<sup>568</sup>. Par le choix divin sa mission a été celle de libérer le peuple d'Israël en captivité en Egypte. En tant que berger, Il a traversé le désert, la mer Rouge par la force de Dieu et a tenté de conduire le peuple sur *la Terre Promise*. Dans l'œuvre Moïse va également libérer le peuple du joug des « nouveaux

---

<sup>566</sup> *Idem*, p.229.

<sup>567</sup> Se référer au chapitre III de notre étude.

<sup>568</sup> Selon la légende biblique, Moïse, alors qu'il était encore un bébé, a été sauvé des eaux du Nil par la sœur du Pharaon d'Egypte, d'où le nom de Moïse.

occupants ». « La marche », « la force invisible », la soif de justice sont des caractéristiques similaires à ceux de Moïse évoqué par la Bible. Ce fort rapprochement vient alors mettre en évidence cette dimension spirituelle dans le roman.

De même, dans les œuvres de Waberi (A.A.) que nous étudions ici, les noms des personnages font écho aussi à des phénomènes religieux. C'est le cas de « Malaïka » et d'« Anab ». L'observation de ses deux noms *dans* les chapitres antérieurs, a révélé que Malaïka est « née avec une tête bien faite et qu'elle a la grâce des anges »<sup>569</sup>. Du point de vue référentiel on a noté que Malaïka veut dire « Ange » en Swahili et que l'ange est considéré comme un messager de Dieu. Il permet non seulement une connexion entre lui et les humains mais aussi une stabilité de ces derniers. Dans l'œuvre, le narrateur assigne à Malaïka des attributs similaire à ceux d'un ange. Il la traduit par exemple comme un être qui sait « redonner courage, ou une bouffée de joie »<sup>570</sup> à toute personne qui la côtoie. On la retrouvera au milieu de l'intrigue dans son « jardin entrain de remodeler le monde par la sculpture »<sup>571</sup>.

S'agissant du nom « Anab », dans l'œuvre elle est traduite comme « une femme-fruit »<sup>572</sup> qui a la capacité de « donner une vie plus allante à chaque personne entraperçue [elle] sèche gentiment les larmes amères qui ravinent le visage ». Tel un ange Anab impacte la vie des êtres qui l'entourent. Du point de vue référentiel ce

---

<sup>569</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.23.

<sup>570</sup> *Ibidem*, p.24.

<sup>571</sup> *Ibidem*, p.129.

<sup>572</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.168.

nom veut dire « Terre promise », une grappe de raisin. Ce nom comporte tout comme celui de Malaïka un trait de caractère spirituel.

Ainsi, le choix des noms des personnages aussi bien chez Waberi que chez Ken Bugul a une forte connotation spirituelle. En s'inspirant des faits religieux pour traduire l'existence humaine d'une part et en dotant des personnages « d'un vouloir et d'un pouvoir-faire » cela semble vouloir dire que pour Waberi (A.A.) et Ken Bugul la résurrection de l'Afrique passe dans une certaine mesure par son rapport à elle-même et à Dieu.

---

#### IV.2.3. L'éternel retour aux sources<sup>573</sup>

Le retour aux sources reste comme pouvait le constater Thorsten Schüller, une thématique assez présente dans le champ littéraire africain. Il affirme à ce propos que:

« Certains romanciers montrent qu'un auteur africain n'arrive pas à se libérer de sa terre d'origine et que les sujets, les formes et motifs liés à l'Afrique restent toujours la préoccupation centrale de ces auteurs africains, même quand ils vivent en Europe<sup>574</sup> ».

---

<sup>573</sup> Le retour aux sources tant prônée par les premières générations d'écrivains africains va prendre une autre connotation à partir de *L'Aventure ambiguë* de Sembene Ousmane. Cet ouvrage qui traite du conflit des cultures pose le problème de l'impossible coexistence entre la culture d'accueil et celle de référence. Le personnage tente de retourner aux sources mais à son arrivée il est tué par un fou. Cette mort révèle un doute sur l'espace de référence perçu jusque là comme lieu sûr et apaisant.

<sup>574</sup> Schüller (T.), *A la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano)*, Paris, édit. Karthala, 2011, 496p.

Dans un sens plus large, Waberi (A.A.) en évoquant « la fonction de l'écriture » dans une interview rejoindra ce point de vue :

« Personnellement, je voulais aussi placer mon territoire de poche, non seulement le petit Djibouti mais aussi toute la sous-région sur la mappemonde de la littérature universelle. D'où le choix des titres comme *Balbala* ou la topographie réaliste. C'est ambitieux certes vertigineux même, mais c'est un excitant très efficace contre le découragement et l'abattement <sup>575</sup> ».

En d'autres termes le lieu dans lequel ces auteurs s'expriment n'altère en rien le désir *d'Afrique*<sup>576</sup> chez ces derniers.

Ceci se vérifie lorsque nous parcourons les œuvres de Waberi (A.A.) et de Ken Bugul. Leurs textes montrent que La question du retour aux sources reste assez présente.

En analysant par exemple *Le Baobab fou* et *La pièce d'or*, on se rend compte que non seulement Ken Bugul réactualise le thème du retour aux sources dans ces deux romans mais aussi qu'elle y opère un dépassement. En effet, son statut d'exilé comme nous l'avons vu au début de notre étude influence largement ses productions. Ses personnages sont tous portés de manière physique ou psychologique vers leurs origines. Mais le retour vers le passé n'est plus définitif.

*La Pièce d'or* traduit justement cette absence de trajet univoque qui part du dehors vers le dedans.

Par le parcours de « Moïse » le retour aux sources prend une autre configuration. Dans l'œuvre, le personnage décide de repartir à Birlane non pas pour

---

<sup>575</sup> Waberi (A.A.), *Mappemonde et éclectisme : une écriture de la transgression*, interviewez par Gbanou (S.), in *Ecrire l'Afrique aujourd'hui*, op.cit., p.269.

<sup>576</sup> Mongo-Mboussa (B.), *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, Coll. Continents Noirs, 2002.

y rester mais plutôt parce que « Moïse avait besoin de recul [...] Moïse leur avait dit en partant qu'il avait besoin de retraite et qu'il ne fallait pas venir le voir. Il leur promis de revenir dès que l'heure sonnerait »<sup>577</sup>. A la fin de l'intrigue, le personnage va repartir à « Yakar » pour tenter de libérer le peuple. Ce va et vient entre le village et la ville crée un itinéraire à double sens et discontinue qui fait échos justement à cet éternel retour aux sources.

Dans *Le Baobab fou*, le retour aux sources est à la fois psychologique et physique. Ken Bugul, dans ses moments de solitudes repense à sa ville natale. Nous avons vu dans l'analyse du temps<sup>578</sup> que ce personnage par le souvenir évoquait son village le « Ndoucoumane » et cela lui permettait de retrouver des moments de sérénité. Dans ce contexte le retour aux sources a été au départ psychologique.

Mais, ce retour aux sources aux sources s'est fait aussi physiquement. A la fin de l'intrigue le personnage revient vers sa terre natale de manière définitive. Cependant ce retour est un échec puisque « le baobab est mort ». La mort peut signifier que le sujet doit « se tuer pour renaître »<sup>579</sup>. Ce qui signifie que le retour vers son village n'est plus qu'un moment de transition vers un autre univers, vers un autre monde, d'où l'éternel retour vers ses origines.

Ce processus est aussi mis en évidence dans les œuvres de Waberi (A.A.). Lorsque nous observons *Aux Etats-Unis d'Afrique* on se rend compte que le sujet évolue dans l'entre deux spatial. En quête de son identité, Malaïka va tenter un retour aux sources qui sera dans un premier temps psychologique :

---

<sup>577</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.52.

<sup>578</sup> Se référer au chapitre III de notre étude.

<sup>579</sup> Huannou (A.), « Se tuer pour renaître : la question identitaire chez Ken Bugul » in *Mémoire et culture*, sous la direction de Filteau (C.) & Beniamino (M.), *op.cit.*, p.213.



« Mère, je cours après l'odeur de ton sein, voilà ce tu te dis. Je cours après ton visage [...] Je franchirais les mers, les océans et les déserts s'il le faut. Je serais ton ombre, ta sueur, tes effluves. Je couvrirai tes os avec une motte de terre, une terre bénie par mes pas où j'allais-venais dans notre jardin <sup>580</sup> ».

Par la pensée le personnage se projette vers l'objet de sa quête notamment « l'odeur et le visage » de sa mère. L'usage du passé et du futur dans cet extrait permet au personnage non seulement de se remémorer ce moment où elle « allait – venait » mais aussi d'envisager l'avenir.

Dans un deuxième temps le retour sur sa terre natale se fait physiquement :

« Ma journée est faite, je pars pour l'Europe [...] Arrivée à Paris, au petit matin, dans un silence d'aquarium ». Le personnage passe de la pensée à l'action. Son « arrivée à Paris », marque de ce fait matérialisation son fantasme.

Mais, cette action n'est pas définitive. Ceci est mis en exergue par le titre même du dernier chapitre intitulé « Retour à Asmara » qui traduit la fin d'un voyage, la fin d'une quête. Le retour aux sources reste « une thérapie de l'âme »<sup>581</sup> pour le personnage. C'est un moyen qui permet au personnage de ressourcer pour mieux s'inscrire dans un univers évolutif.

Ainsi, le retour au pays natal qu'il soit psychologique ou physique reste discontinu aussi bien chez Ken Bugul que chez Waberi (A.A.). Les auteurs tentent de recréer un autre rapport entre l'Afrique et ses enfants. C'est un itinéraire qui est à considérer désormais dans un autre sens que celui du repli identitaire. Le va et vient des personnages de la terre d'accueil à la terre mère suggère un retour répétitif.

---

<sup>580</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.75.

<sup>581</sup> Magnier (B.), « Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique », in *Notre librairie*, vol. 81 (1985), p.151-155.



Au-delà du côté exorcisant<sup>582</sup> qu'on attribut à ce processus, le retour dans le passé est envisagé chez nos auteurs comme un moyen de prendre un nouveau départ, un procédé qui permet au sujet africain non pas de vivre en autarcie mais de mieux s'inscrire dans un monde en perpétuel mutation.

Hormis l'éternel retour aux sources il y a aussi la dimension sociopolitique.

- **Des nouveaux rapports socio-politiques**

Les auteurs en représentant des personnages au destin à priori tragique mais qui par la suite reprennent ce dernier en main, semblent proposer une autre image de cette Afrique qui, en accumulant des échecs sent son sort irréversible.

Souvenons nous que dans *La Pièce d'or* Ken Bugul évoque la désillusion des indépendances caractérisée par le totalitarisme, la mauvaise gouvernance, tel que le traduit cet extrait de texte :

« Que de ferveur, que de chaleur, que d'espoirs, les nouvelles générations n'avaient-elles pas mises dans les années soixante ! Elles étaient surexcitées, elles y croyaient. Oui, les choses pouvaient changer ! Et il fallait se battre pour ne pas laisser des opportunistes, des arrivistes, des cancre diriger le pays. Elles allaient changer l'histoire du pays. Hélas ! Les désillusions des années soixante les brisèrent à coups d'exil, de coups d'état, de bâillonnements et de cures de désintoxication. La machine infernale était en marche <sup>583</sup> ».

Ce discours vindicatif assumé par un narrateur intradiégétique et ayant pour valeur la dénonciation de l'anomie peut être mis en relation avec le projet de Ken

---

<sup>582</sup> Kesteloot (L.), « La littérature négro-africaine face à l'Histoire », in *Afrique contemporaine* 1/2012 (n°241), p.42-53.

<sup>583</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p37.



Bugul qui par son style tente de montrer que l'existence de l'Afrique passe par une remise en question de l'organisation étatique.

Nous avons noté antérieurement que les personnages dans la quête d'un ailleurs meilleur se retrouvent dans des univers hostiles à leur épanouissement. Certains d'entre eux s'inscrivent dans la contestation et s'engagent à changer leur destin :

« Qu'avaient fait les nouveaux occupants du peuple ? Quel virus lui avaient-ils injecté dans le sang ? Comment le peuple n'avait-il pas réagi tout de suite dès les premières manifestations de la déliquescence des années soixante. Le peuple disait qu'il avait essayé, et que le goudron fut couvert de sang. Quand quelqu'un conseillait à Moïse de ne pas faire de politique, de ne pas s'occuper de ce qui se passait, de faire comme tout le monde, il tournait la tête et disait :

« Faut-il rester les bras croisés, les esprits croisés, les yeux croisés, la bouche croisée, comme le peuple, sur ce qui se passe dans le pays depuis les années soixante ?

Je ne veux pas me métamorphoser.

Je veux encore être moi-même <sup>584</sup> ».

Le fait que les personnages décident de lutter contre l'adversité malgré la misère, peut être perçu comme une volonté manifeste de l'auteur de proposer une solution endogène à l'existence d'une Afrique nouvelle.

L'essor de l'Afrique semble passer aussi par l'engagement et l'instruction de cette dernière. Dans *La Pièce d'or*<sup>585</sup>, Ken Bugul présente un personnage du nom de *Moïse*<sup>586</sup>, très brillant philosophe et engagé à la cause humaine :

---

<sup>584</sup> *Idem*, p.29.

<sup>585</sup> *Ibidem*.

<sup>586</sup> *Ibidem*.



« Moïse n'avait pas changé. Il avait des cheveux grisonnants, mais il était le même. Toujours ce visage sensuel et toujours le verbe convaincant, et toujours la préoccupation du sort du peuple. Il était devenu amer et souffrait atrocement devant le désastre. Après l'université, où il avait commencé à enseigner la philosophie. Il avait enseigné durant quelques mois dans un petit lycée régional, où il n'arrivait pas à toucher son salaire. [...] Moïse, qui n'en pouvait plus d'accepter d'être nourri, logé par d'anciens parents d'élèves qui n'avaient plus les moyens de faire continuer les études à leurs enfants, reprit à nouveau la parole. Il fut aussitôt recherché, poursuivi pour incitation à la révolte et radié alors qu'il n'avait jamais reçu de fiche de paye. Moïse avait été gardé à vue pour des soupçons infondés, battu, mais il était toujours là et, sa grande gueule, il ne la fermait pas. Ce qu'il voyait et entendait à Yakar l'inquiétait <sup>587</sup> ».

Le portrait socio-psychologique que dresse le narrateur sur Moïse dévoile ici la projection que se fait l'auteur sur cette Afrique espérée. Il peut être considéré comme le refus d'un silence coupable face à la déchéance humaine et le désir d'une Afrique qui prendrait forme à partir de la détermination et le renouvellement de l'intelligence des sujets africains.

De même, lorsque nous parcourons *Balbala*<sup>588</sup>, et *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>589</sup> de Waberi, on note un discours engageant sur la société africaine et son fonctionnement politique. L'auteur traduit une volonté de réhabilitation d'un continent. Ce dernier passe par un nouveau départ tel que le préconise les quatre protagonistes :

« La nation est un corps habitable, ouvert à tous et non une demeure close, un patio réservé au cercle du patriarcat. Nous voulons inaugurer un banquet de la parole où tout le monde serait convié, où chacun trouverait sa place avec ses mots et son passé bref (...) Nous voulons une parole déligotée, dirigée vers les autres, une parole qui soit lien, pont,

---

<sup>587</sup> *Ibidem*, p.50-51.

<sup>588</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, 187p.

<sup>589</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, 320p.

arborescence et prise de conscience à la fois. L'apprentissage de la fraternité passe par cette conquête, cette parole aux accents pluriels. Nous allons investir les coins troubles, les traces d'ombre de notre passé récent ou plus lointain. Cette terre est la seule qui soit à nous (...) Notre démarche requiert un engagement total <sup>590</sup> ».

Cet optimisme des sujets a pour objet de réfuter toute idée fataliste. Il rejoint dans une certaine mesure la vision de l'auteur. Pour Waberi (A.A.), il ne s'agit pas d'ignorer la réalité creuse qui hante cet espace, mais plutôt d'opérer de manière lucide un dépassement en s'inscrivant dans l'espoir en un avenir serein.

Hormis le refus du fatalisme nous relevons aussi la création d'une machine politique dynamique et adaptée aux besoins du peuple dont l'un des fondements serait l'interculturalité. Waberi propose à travers ce roman un échange culturel dans la mesure où pour lui l'Afrique ne saurait être en marge de l'ordre mondial :

« Ce que tu as compris pour la première fois grâce à ce voyage en terre de France, c'est qu'ici le politique prime toujours sur l'intime. Personne n'a une vision d'ensemble et on ne peut pas exiger d'eux qu'ils en aient une. La vie du groupe et du clan, ou du clocher est trop importante, elle étouffe le reste. Tout le monde est naturellement obnubilé par sa propre vie, son propre point de vue puis celui de son groupe. L'erreur constante que font les gens de chez nous, Maya, consiste à projeter sur les individus, les choix, les attitudes, les décisions et les orientations de notre gouvernement fédéral, de notre presse ou de nos églises toutes-puissantes [...] Mais ici, ce décalage devient proprement tragique. D'où des secours, des remèdes, des solutions d'urgence. A ton avis où se fait la jonction entre le privé et le politique, entre l'histoire et la grande Histoire ? Tu connais la réponse, Maya tu dis sans hésitation : dans l'art et dans la littérature. Donc le remède est là aussi : Dans l'art et dans la littérature [...] Si les gouvernements étrangers y compris le notre, veulent vraiment améliorer la situation en occident [...] Ils doivent œuvrer pour la circulation des histoires entre les peuples et les différentes cités <sup>591</sup> ».

---

<sup>590</sup> Waberi (A.A.), *Balbala, op.cit.* , p.88.

<sup>591</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique, op.cit.* pp.200-201.

L'inversion du contexte politique dans cet extrait de texte est une critique de la société africaine et en même temps un moyen par lequel l'auteur suggère une restructuration du continent africain.

L'équilibre politique africain passe aussi par la réinterprétation du panafricanisme qui se caractérise par une Afrique unie. L'idée générale qui apparaît ici est la volonté de composer ensemble. Mais comme pouvait le constater Marc-Louis Ropivia<sup>592</sup>, cette composition passe par un processus graduel qui prendra en compte les différentes réalités de chaque Etat.

C'est dans cette optique que l'on peut percevoir l'idée du panafricanisme dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*. En effet, Waberi par cette œuvre révèle son désir profond d'une Afrique immuable. Il représente un fonctionnement étatique assez particulier axé du point de vue formel sur le regroupement des Etats africains mais qui dans le fond signale de profondes difficultés dans la coexistence de ces derniers. D'où la recherche des remèdes pour un équilibre parfait.

En dehors du désir d'unification des Etats africains, nous relevons aussi la question de l'engagement et de l'espoir.

- **De l'espoir et de L'engagement**

Le sujet africain que semble suggérer les auteurs à l'étude ici serait également un être déterminé à changer de destin, prêt à écrire une nouvelle histoire. Lorsque nous avons analysé les actions des personnages dans *Balbala* on a noté qu'il y a des

---

<sup>592</sup> Ropivia (M-L), *Géopolitique de l'intégration en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Dans cette œuvre, l'auteur évoque le fédéralisme progressif : « Le fédéralisme africain est un processus par lequel s'organise la société africaine à l'intérieur du continent pour constituer de vastes ensembles régionaux, ces ensembles pouvant être soit des Etats, soit des organisations régionales ».



personnages actifs qui tentent de rétablir l'ordre et la justice au prix de leur vie. Nous avons répertorié quatre personnages principaux notamment *Wais*, *Dilleyta*, *Docteur Yonis*, *Anab*<sup>593</sup> qui vont opter pour la contestation de l'anomie qui hante leur pays. Nous avons relevé qu'ils ont « une tâche titanesque » :

« La nation à construire, l'Etat à édifier, l'unité à inventer, le drapeau à redessiner, les armoiries à concevoir, l'hymne à composer, la fratrie à bâtir, la matricule à redessiner, les enfants à instruire, les arts à mobiliser, les mères à rassurer, les étrangers à attirer, les dossiers à plaider, l'histoire à écrire, la mémoire à rafraîchir. Et vogue la vie. En avant pour les puits à creuser, les écoles et les hôpitaux à maçonner, les rues à tracer, les kilomètres de bitume à épancher, les réfugiés à renvoyer dans les pays voisins, les rancœurs à balayer, le passé à interpréter et l'avenir à rafistoler. En avant. La nation est là, qui attend le concours de tous ses fils et toutes ses filles. Les premières mesures de l'hymne, les paroles sont de Qoryareh et la musique de Qarshileh, résonnent ainsi : « Hinginee u sarakaa/ Aalankan haraad iyo/ Haydar u mudateen » [Debout ! Nous avons hissé le drapeau pour lequel vous avez eu soif et peiné...] La République de Djibouti : un état générique peuplé d'habitants d'origines et de races diverses, quatre langues et quatre couleurs fondatrices <sup>594</sup> ».

Cet extrait de texte traduit le déterminisme qu'incarnent les personnages dans l'œuvre. Ils sont tous animés d'une même pensée notamment celle de bâtir un monde nouveau. L'auteur en mettant en scène des personnages engagés à la cause humaine et dotés d'une croyance profonde en un avenir meilleur, suggérerait des sujets autonomes et libres, capable de se réapproprier leur destin qui semble décadent.

C'est ce même déterminisme que l'on retrouve aussi chez les personnages de Ken Bugul.

---

<sup>593</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p147.

<sup>594</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.112.



En effet, dans *La Pièce d'or*<sup>595</sup> qui est un pamphlet et un portrait sombre de l'Afrique des indépendances, l'auteure évoque sans détour la corruption, l'errance<sup>596</sup>, la dégradation des mœurs<sup>597</sup> et la misère :

« Moïse disait que dans ce pays, depuis plusieurs décennies, depuis les années soixante, les choses se dégradaient de plus en plus. Une dégradation morale, mentale, culturelle, religieuse, politique, économique. Une dégradation progressive qui à présent prenait des ampleurs catastrophiques. Les raisons de cette déchéance avaient été analysées, scrutées dans une sorte de complaisance et de malhonnêteté généralisée <sup>598</sup> ».

L'énumération fonctionne dans ce paragraphe comme une sorte de saturation péjorative de la description de l'environnement dans lequel évoluent les personnages : on note une gradation ascendante de la déchéance qui semble plonger ces derniers dans un cercle vicieux.

Cependant, tel que nous l'avons observé précédemment, le destin des personnages changera positivement à la clôture de l'intrigue : *Moïse* figure de l'héroïsme et de l'engagement infallible, viendra à bout de l'anomie qui a longtemps rendu captif son peuple.

Ainsi, en représentant des personnages marqués par la misère, la souffrance, l'errance mais qui malgré tout reste debout, l'auteure suggère une Afrique engagée et qui en dépit des obstacles garde l'espoir en avenir meilleur.

De plus, l'une des prescriptions aussi fondamentale que celle qui viennent d'être observées est le fait de garder espoir en avenir meilleur.

---

<sup>595</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*p.85.

<sup>596</sup> *Idem*, p112.

<sup>597</sup> *Ibidem*, p.127.

<sup>598</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*, p.200.



- **L'espoir en un avenir meilleur**

En observant les œuvres de notre corpus, nous avons noté que la fin des intrigues comportait des discours eschatologiques<sup>599</sup>. Ces discours peuvent être considérés non seulement comme des préfigurations sur l'avenir du continent mais aussi et surtout comme l'inscription de l'espoir chez nos auteurs. Pour preuve revenons de manière simultanée sur les deux extraits de textes qui marquent la fin de l'intrigue de *La Pièce d'or*<sup>600</sup> et celle de *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>601</sup>:

Extrait de texte1 : *La Pièce d'or*

« Quand tous les peuples seront rassemblés à Jérusalem.  
Là où tous les hommes naîtront et mourront égaux.  
Là où les portes du monde et du paradis seront juxtaposées.  
Là où toutes les créatures seront des élues. L'Alliance ne sera jamais rompue.  
Dans le Royaume, il n'y aura pas d'injustice » disait le prophète de la corniche, qui était apparu, se tenant droit, de l'autre côté de la Montagne Sacrée.  
Ceci fut dit et écrit. Un arc-en-ciel s'étira dans le ciel, et sa palette dégagea l'horizon dans la direction de Jérusalem<sup>602</sup> ».

Extrait de texte2 : *Aux Etats-Unis d'Afrique*

« Les images, les pensées et les mots se cristalliseront. Le grand poème apparaîtra, vif et virginal [...] A coup sûr, il y aura miracle. Il y aura amour et commerce des corps. Tu monteras

---

<sup>599</sup> Terme emprunté à la religion, le discours eschatologique est porté sur la fin du monde. Il sert de prédiction de l'apocalypse. Il annonce également un temps messianique, un temps de gloire.

<sup>600</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, 315p.

<sup>601</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, 233p.

<sup>602</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.313.

et descendras toute la gamme de l'amour, Maya. Il est parfois des lueurs qui percent le poids des nuages. L'instant se fera éternité. Les nuages, couronne d'ombre et pluies et bénédiction. A coup sûr, il y aura des danses et des danses. Et des clameurs de joie dans la vallée de la vie <sup>603</sup> ».

Dans ces deux extraits, les ingrédients qui annoncent la fin d'un monde semblent être réunis. La composition de « l'extrait 1 » la met en exergue : « Jérusalem, Paradis, l'Alliance, les élues, Royaume ». Il y a aussi la présence de l'étrangeté avec cet « arc-en-ciel qui apparaît dans le ciel » en guise de pacte.

Nous retrouvons la même configuration dans « l'extrait 2 ». On note la présence de l'étrangeté à travers « les images qui se cristalliseront », l'apparition du « grand poème », « les miracles » « l'éternité », « la vallée de la vie ».

De plus, le fait que la narration se fasse au futur inscrit les énoncés dans la prédiction des évènements à venir.

Mais, ce qu'il y a lieu de souligner ici c'est que le fait d'évoquer la fin des temps sur un ton euphorique traduit l'espoir en un avenir meilleur chez nos deux auteurs. La présence des « clameurs de joie » dans l'extrait de texte de Waberi et « l'arc-en-ciel » dans celui de Ken Bugul vient mettre en lumière leur croyance en la rédemption de l'Afrique.

Au regard de ce qui vient d'être analysé, Il convient de retenir que la triplicité de la représentation dans notre corpus a été un moyen par lequel les auteurs ont voulu réinventer un monde. Leur reconfiguration de l'Afrique s'est faite sur la base d'une problématisation de cette dernière. En adoptant une posture préemptive nos deux auteurs ont laissé transparaître à travers leurs écrits l'Afrique à laquelle ils aspirent en réalité.

---

<sup>603</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.233.



De cette analyse il ressort plusieurs caractéristiques aussi bien divergentes que convergentes sur cette Afrique nouvelle chez Waberi (A.A.) et chez Ken Bugul.

- **Les similitudes**

Parmi les caractéristiques convergentes nous avons :

- Le désir d'autonomie : Waberi (A.A.) et Ken Bugul en mettant en scène des personnages doté d'un vouloir et d'un pouvoir faire révèlent une Afrique affranchie de ses peurs et qui doit assumer ses positions aussi déroutantes soient elles. Cela peut être aussi une réévaluation de la culture de base.
- Le rapport à Dieu : le choix des noms des personnages aussi bien chez Waberi que chez Ken Bugul est lié à une forte connotation spirituelle. En s'inspirant des faits religieux pour traduire l'existence humaine cela semble vouloir dire que pour Waberi (A.A.) et Ken Bugul la résurrection de l'Afrique passe dans une certaine mesure par sa relation avec Dieu.
- L'éternel retour au pays natal : les auteurs tentent de recréer un autre rapport entre l'Afrique et ses enfants. C'est un itinéraire qui est à considérer désormais dans un autre sens que celui du replie identitaire. Le va-vient des personnages de la terre d'accueil à la terre mère suggère un retour répétitif.  
  
Au-delà du côté exorcisant<sup>604</sup> qu'on attribut à ce processus, le retour dans le passé est envisagé chez nos auteurs comme un moyen de prendre un nouveau départ, un procédé qui permet au sujet africain non pas de vivre en autarcie mais de mieux s'inscrire dans un monde en perpétuel mutation.
- L'engagement et l'espoir en un avenir meilleur : La fin des intrigues dans les romans de notre corpus témoignent de ce désir qu'ont les auteurs de voir

---

<sup>604</sup> Kesteloot (L.), « La littérature négro-africaine face à l'Histoire », in *Afrique contemporaine* 1/2012 (n°241), p.42-53.





naître une Afrique émancipée d'une posture fataliste ou résignée pour enfin s'inscrire dans l'interaction qu'impose le monde. De même le discours eschatologique de la fin des intrigues laisse penser que nos auteurs croient toujours en ce *pays à venir* malgré la figure que présente l'Afrique contemporaine aujourd'hui.

- Les divergences :

Dans cette triplicité de la représentation de l'Afrique, la signification qui peut y être assignée diffère d'un auteur à l'autre.

- A propos de l'altérité et de l'identité : chez Waberi (A.A.) l'Afrique doit d'abord se repenser, se redéfinir, se recentrer, s'auto-identifier pour mieux aborder l'Autre dans sa différence. Tandis que chez Ken Bugul, il s'agit de s'ouvrir au monde afin de mieux se connaître.
- S'agissant de l'unité africaine : Waberi par cette œuvre révèle son désir profond d'une Afrique immuable. Il représente un fonctionnement étatique assez particulier axé du point de vue formel sur le regroupement des États africains mais qui dans le fond signale de profondes difficultés dans la coexistence de ces derniers. D'où la recherche des remèdes pour un équilibre parfait.

Chez Ken Bugul l'unité se restreint au groupe, au clan dans les deux romans que nous avons étudié. Son regard est plus porté vers le remembrement d'une société avant de s'inscrire dans un contexte plus large. Mais cela n'altère en rien son désir d'une Afrique unie puisque dans *Rue Félix Faure*<sup>605</sup> œuvre publié un an avant *La Pièce d'or*, son écriture va de la nation au continent africain.

---

<sup>605</sup> Bugul (K.), *Rue Félix Faure*, Parsi, Serpent à Plumes, 2005.



De ces caractéristiques, deux idées se précisent notamment celle du rapport entre l'Afrique et elle-même et son rapport au monde. Ces différentes caractéristiques recensées ici bien qu'elles ne soient pas exhaustives mettent néanmoins en lumière la manière dont ils voudraient que leur continent soit tout en abordant des questions qui le dévoile tel qu'il est.

Il faut certainement souligner aussi que dans la cendre de leurs écrits se construit une philosophie africaine qui vient légèrement contrebalancer la philosophie moderne qui consiste de plus en plus à délaissé le « nous sommes donc je suis »<sup>606</sup> au profit du « je suis donc, nous sommes ». Il s'agit désormais de remettre le sujet au centre de l'existence humaine<sup>607</sup>.

Mais la triplicité de la représentation de l'Afrique dans les œuvres de nos auteurs peut également être perçu comme un clin d'œil à une certaine philosophie Nietschéenne qui évoque la notion de surhomme dont les contours sont à observer dans le point qui va suivre.

---

<sup>606</sup> Hountondji (P.J.), *Sur la « philosophie africaine »*, Paris, Maspero, 1976.

<sup>607</sup> Bisanswa (J.), *Le roman contemporain africain : Fiction sur la fiction du réalisme, op.cit., 2009.*



### IV.3. De la métamorphose des personnages à la construction des mondes

Tel que nous l'avions vu dans les trois premiers chapitres, les auteurs étudiés procèdent à une reconfiguration de l'Afrique. Cette dernière passe parfois par la représentation des personnages, qui au fil de l'intrigue subissent diverses métamorphoses.

En effet, dans *Balbala*<sup>608</sup>, *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>609</sup>, *La Pièce d'or*<sup>610</sup> et *Le Baobab fou*<sup>611</sup> on a relevé des personnages ayant des traits de caractère assez spécifiques. Ils passent de la passivité à l'action.

En observant par exemple le parcours de Bâ' Moïse et de Ken dans les romans de Ken Bugul, puis Malaïka et le peuple chez Waberi nous constatons que ces derniers ont des attributs évolutifs.

Aussi, ce phénomène peut être mis en relation avec les trois métamorphoses de l'esprit évoquées par Nietzsche dans son poème philosophique intitulé *Ainsi parla Zarathoustra*<sup>612</sup> publié entre 1883 et 1885.

Cette analyse vise à traduire la dimension plurielle de l'interprétation qui pourrait se faire sur représentation de l'Afrique d'un point de vue philosophique. Il s'agit de dévoiler le double sens philosophique de la triplicité de la représentation de l'Afrique dans les œuvres de Waberi (A.A.) et de Ken Bugul.

---

<sup>608</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*p.87.

<sup>609</sup> *Idem*, p.35.

<sup>610</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.8.

<sup>611</sup> Bugul (K.), *Le Baobab fou*, *op.cit.*

<sup>612</sup> Nietzsche (F.), *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p12.

### IV.3.1. Nietzsche et les trois métamorphoses de l'esprit

Les trois métamorphoses chez Nietzsche se traduisent par trois images notamment le chameau, le lion et l'enfant :

« 1) L'Homme au premier stade de son évolution, dispose d'un esprit identifiable à celui du chameau. Le chameau, c'est celui qui est docile, qui s'agenouille, qui obéit au maître qu'il vénère. Le chameau supporte le fardeau, il est dominé par le dragon, symbole des valeurs morales, sur les écailles duquel est écrit : "tu dois". Le chameau vit sous la domination des valeurs chrétiennes morales. Et le chameau de répondre : "Je veux", qui signifie "Je veux bien".

2) L'Homme au second stade de son évolution, dispose d'un esprit identifiable à celui du lion. Le lion rugit, il vitupère contre les valeurs traditionnelles qui lui ont été transmises. Il crie "je veux", autrement dit: "je ne veux plus". "Ni Dieu ni maître ! (4). Le lion se venge sur le témoin omniscient, qui voit tout. C'est un indiscret, un indécent. Qui condamne l'homme à une moralité d'esclave. Cette seconde métamorphose, marque l'avènement du nihilisme, du rejet des valeurs. Mais l'esprit-lion ne sait pas utiliser sa liberté pour du positif. Il est libre... dans un cimetière, celui des valeurs !

3) Au troisième stade de son évolution, auquel l'homme n'a pas encore accédé, l'homme disposera d'un esprit identifiable à celui d'un l'enfant. L'enfant est son propre chef, il invente le monde, et ses propres valeurs. Il a cessé d'obéir ou de se révolter. Il veut construire l'avenir. Il est, dit Nietzsche, le Surhomme, non pas celui qui écrase les autres, mais celui qui tend à être : son propre pilote. C'est lui le Seigneur, pas l'esclave <sup>613</sup> ».

Ce qui signifie que l'Homme au cours de sa vie subit plusieurs mutations psychologiques qui lui permettent d'atteindre la perfection. En parodiant ainsi l'évangile Nietzsche veut inciter l'Homme à abandonner toutes les valeurs préexistantes qui lui sont imposées par la société et à forger ses propres valeurs, dans le but de devenir un « surhomme ».

---

<sup>613</sup> Nietzsche (...), *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p.36.



Mais quels peuvent être les points de convergences entre ces trois éléments et le caractère des personnages dans les œuvres à l'étude ? En quoi est ce que ce parallélisme pourrait-il traduire cette Afrique dont les auteurs désirent concrètement ?

#### IV.3.2. La métamorphose des personnages dans les œuvres de Waberi

En observant simultanément les trois métamorphoses évoquées par Nietzsche et l'évolution des personnages dans les romans à l'étude, il semble qu'il y ait quelques similitudes.

En effet, lorsque nous avons analysé la catégorisation *des personnages*<sup>614</sup> on a noté dans *Balbala*<sup>615</sup>, une population qui croupissait dans la misère, la souffrance et les injustices sociales. L'image de domination ainsi révélée dans le profil du peuple peut avoir un lien avec la posture du *chameau* notamment celle de la soumission et de la résignation tel que le démontre ce discours du narrateur:

« Dans la minuscule République, on ramène chaque homme à son enclos d'origine, on lui remet en mains propre sa carte tribale, on en fait une marionnette articulée et capable de jouer, s'exclame Waïs en mimant un banjo imaginaire, la seule partition de son clan. Partout on recherche l'ennemi infiltré, paranoïa oblige. Partout ou presque, les hommes ont ici la maigreur et la gravité des figures de Giacometti. La technique de ce gouvernement est simple, explique Waïs à ses amis Dilleyta et Yonis. Chaque fois que le chef de l'Etat a besoin de consolider la communauté autour de lui, eh bien, il lui faut trouver des ennemis à l'extérieur, des empêcheurs-de-régner-tranquille. <sup>616</sup>. »

---

<sup>614</sup> Se référer au chapitre II de notre étude.

<sup>615</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.115.

<sup>616</sup> *Idem*, pp. 64-65.



La population de *Balbala* semble soumise à la volonté des autorités. Le fait que le narrateur la désigne par des périphrases péjoratives telles que « marionnette », ou qu'il parle de son environnement en terme « d'enclos » montre le degré de chosification que l'on assigne à cette dernière.

Puis on a des personnages actifs tels que Waïs et ses amis qui s'inscrivent dans « la métamorphose du lion ». Ils ont subi la maltraitance, les injustices et ont fini par se révolter :

« Ici, nous sommes quelques-uns, avec Waïs, Anab, Yonis, à avoir tenté de travailler pour la paix. Nous sommes ceux qu'une note confidentielle du Bureau du Renseignement a baptisés : « le groupe de tous les dangers ». [...] A force de tantôt amadouer la population tantôt l'affoler ou la traiter comme un enfant fautif, le pouvoir actuel et sa branche répressive revêtent l'emblème du père détestable parce que Fouettard. Face à lui une seule solution : la sécession. La nation est un corps, ouvert à tous et non une demeure close, un patio réservé au cercle du patriarche<sup>617</sup>. »

Ce discours idéologique assumé par Waïs et ses amis vient marquer la rupture avec les pratiques politiques de leur milieu. Ils sont clairement dans la contestation en vue d'un passage à l'acte notamment celui de la « sécession ». Cette prise de conscience et ce refus d'aliénation peut se rapprocher de la métamorphose du lion dont parle Nietzsche. Dans son œuvre, il montre que, l'homme en réalisant son statut d'esclave se sent comme dans l'urgence de changer radicalement sa vie, « tel un lion, il rugit, il vitupère contre les valeurs traditionnelles qui lui ont été transmises. Il crie "je veux", autrement dit: "je ne veux plus". "Ni Dieu ni maître ! »<sup>618</sup>

---

<sup>617</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.87.

<sup>618</sup> Nietzsche (S.), *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.* p.25.

De même dans nos analyses sur *la catégorisation des personnages* on a relevé aussi l'action de la femme notamment *Anab*<sup>619</sup>.

Après perdue au cours de cette lutte patriotique son frère Waïs et son ami Dilleyta, Anab dont la vie semble basculer à la fin du roman en un véritable cauchemar se sent comme investie d'une mission : la reconstruction de soi et de son peuple. Elle est traduite dans l'œuvre comme celle qui incarne la sagesse et un regard d'espoir, prêt à rebâtir son monde.

« Elle réussit avec ses mots, à panser les blessures et les plaies à vif. Le quatuor est décapité : Waïs agonise à Moulhoulé, Dilleyta est donné pour mort et le docteur Yonis ne serait pas mieux loti. Anab est la source d'où partent et où aboutissent toutes les alluvions de cette histoire de larmes et de sang <sup>620</sup> ».

Autrement dit, le profil *d'Anab* cadre avec celui de la métamorphose de l'enfant : L'enfant est celui qui décide d'être son propre maître tout en respectant l'autre dans sa différence. Il se met à son service non plus en tant qu'esclave mais plutôt en tant qu'humain complémentaire.

Il faut dire que ces trois métamorphoses sont également relevées dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*. Tel qu'énoncé dans les chapitres précédents certains personnages comme *Yacouba* et tous les immigrés caucasiens sont dans la résignation, ils développent un esprit fataliste et s'inscrivent également dans la posture du *chameau*.

Par ailleurs *Malaïka*<sup>621</sup> qui est le personnage principal de cette œuvre va adopter à la base le caractère du chameau notamment l'assimilation : le narrateur

---

<sup>619</sup> Waberi (A.A.), *Balbala*, *op.cit.*, p.167.

<sup>620</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.178.

<sup>621</sup> *Idem*, p. 211.

omniscient nous informe que cette dernière est sauvée de la guerre et de la famine par *Docteur papa*<sup>622</sup> médecin humaniste, qui l'emmènera en *Afrique*. Elle y apprend la langue, la culture et s'intègre totalement au fonctionnement de cet espace d'accueil :

« Tu serais dans la même situation que ces Normands, tu aurais fait la même chose : fuir. Mais la providence a décidé autrement pour toi. Ton chemin a croisé l'œil fiévreux de Docteur Papa qui a su réveiller la fibre maternelle de son épouse passablement hibernante. [...] Exilée à la racine, bannie dès l'origine, dépouillée de tous les oripeaux d'avant, tu seras accueillie à Asmara comme un sou neuf, comme le poussin au premier de son éclosion. Tu seras une jeune pousse prête à avaler les nouvelles règles, les nouveaux labels et les plus récents poinçons. Tu seras une autre et toi-même à la fois<sup>623</sup> ».

Ces différentes métaphores utilisées dans cet extrait de texte notamment « sou neuf, poussin, jeune pousse »<sup>624</sup>, viennent mettre en évidence l'état initial du personnage qui semble être disposé à être orienté. Cette posture est alors semblable à celle du *chameau* dans la mesure où l'une des caractéristiques de la métamorphose de ce dernier est la soumission et l'obéissance totale à un maître, dont l'image renvoie dans le roman à *Asmara*, pays d'accueil de *Malaïka*.

Par ailleurs ce sentiment d'être soi-même et une autre à la fois, pousse Malaïka à plonger dans une quête des origines :

« Peut-on tout oublier ? Qui a la force et le pouvoir de s'octroyer l'oubli comme remède comme baume au cœur ? Pas toi, Maya. Oublier n'est pas ton point fort, et en guise de justification, tu cites ce proverbe kabyle : « En me promenant dans la montagne j'ai aperçu un fauve. En m'approchant, j'ai vu que c'était un homme. En m'approchant encore, j'ai reconnu

---

<sup>622</sup> *Ibidem*, p.211.

<sup>623</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>624</sup> *Ibidem*.





mon frère. »Te taire, ce serait te dédire, te défigurer et te renier. Et cela, non plus, tu n'en as pas la force. Voilà pourquoi tu es venue. Pourquoi tu veux retrouver ta mère première. Revoir le pays de ton premier cri <sup>625</sup> ».

De la soumission, *Malaïka* passe au questionnement de soi. Cette situation la pousse à remettre tout en cause même sa propre existence et son identité. C'est le début d'un voyage physique et émotionnel dans sa terre natale. Il y a aussi la présence des questions oratoires telles que : «Peut-on tout oublier ? Qui a la force et le pouvoir de s'octroyer l'oubli comme remède comme baume au cœur ? »<sup>626</sup> . Elles signalent chez le personnage une prise de conscience activée par un vide profond qui ne peut être comblé qu'en optant une attitude autre que celle de l'assimilée.

De même, au cours de cette traversée, ayant pour cause à la base la quête des origines, le personnage jette un regard sombre sur son environnement par un discours dénonciateur et contestateur tels que le témoigne le propos suivant :

« Tu as quitté rapidement ce lieu sans noblesse où le temps avance goutte à goutte. Tu as pris un tacot d'âge pour le cœur de la ville. Géographie mouvante, mal assurée sur ses rails. Quartiers barricadés, faubourgs fantomatiques, ultime royaume de la neige mêlée à la gadoue. Rouille et béton. Est-ce l'œuvre d'un architecte épris de boisson ? Tu arrives, au bout d'une longue course, dans un petit hôtel de la place Vendôme où, tout autour, la misère s'allège d'être côtoyée, sans cesse partagée. Depuis ta fenêtre, au dernier étage — il n'y en a que quatre pour tout dire — tu balaies du regard la ligne grise et sinueuse de l'ardoise. Morne plaine, ceinte d'air humide, d'où scintille la flamme chancelante de quelques lumignons<sup>627</sup> ».

---

<sup>625</sup> *Ibidem*, p.209.

<sup>626</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.183-184.

<sup>627</sup> *Idem*, p. 209.



Cette traversée est un constat de l'anomie qui frappe son continent notamment *l'Europe*<sup>628</sup>. Le discours péjoratif assumé par un narrateur omniscient et qui traduit la pensée de Malaïka inscrit cette dernière dans ce que Nietzsche a appelé la métamorphose du lion. Ce lion qui rompt avec la posture de l'assimilé et qui éprouve un besoin profond de liberté.

Au retour de cette quête Malaïka ne sera plus la même : elle aura désormais une autre vision de la vie et va tenter d'envisager une vie meilleur pour autrui. C'est dans ce contexte que nous pouvons appeler cette troisième posture du personnage « la métamorphose de l'enfant »<sup>629</sup>. Rappelons que cette dernière traduit un regard neuf sur le monde :

« Au troisième stade de son évolution, auquel l'homme n'a pas encore accédé, l'homme disposera d'un esprit identifiable à celui de l'enfant. L'enfant est son propre chef, il invente le monde, et ses propres valeurs. Il a cessé d'obéir ou de se révolter. Il veut. Il veut construire l'avenir. Il est, dit Nietzsche, le Surhomme, non pas celui qui écrase les autres, mais celui qui tend à être : son propre pilote. C'est lui le Seigneur. Pas l'esclave <sup>630</sup> ».

En faisant un rapprochement entre les manifestations de la « métamorphose de l'enfant »<sup>631</sup> chez Nietzsche et l'attitude de *Malaïka* après son retour aux sources, on note plusieurs éléments convergents. Pour preuve analysons à nouveau l'extrait qui évoque l'état psychologique de *Malaïka* à ce moment là :

« Te voilà de retour, par un matin à l'éternelle couleur d'aurore, une aurore fille de l'horizon. Tu m'as l'air apaisée et réconciliée avec toi-même. Evidemment, tu n'en diras rien, comme

---

<sup>628</sup> *Ibidem*, p.87.

<sup>629</sup> Nietzsche (F.), *Ainsi parlait Zathoustra*, *op.cit.*, p.36.

<sup>630</sup> Waberi (A.A.), *Aux Etats-Unis d'Afrique*, *op.cit.*, p.35.

<sup>631</sup> *Idem*, p.37.

d'habitude. Tu ne pouvais plus continuer à tutoyer ce trou noir collé à tes basques. Tu as vu et as foulé au pied le lieu qui t'a vu naître. De ta génitrice tu garderas le plus vif souvenir. Tu l'aideras mais tu te camperas à distance d'elle. Pour ton bien et pour le sien. A présent, tu as recouvré la paix. Tu peux vivre à nouveaux. Rêver à nouveau, créer à nouveau. Apporter un réconfort aux plus démunis des Caucasiens, fleurir la tombe du brave Yacouba <sup>632</sup> ».

Ce discours assumé par un narrateur omniscient, dévoile la nouvelle disposition mentale de Maya. L'usage des indices temporels évoquant le futur et l'anaphorisation de l'expression « à nouveau », dévoile un autre point de départ, et ce désir de reconstruire le monde. Cette posture de Malaïka serait de ce fait semblable à la métamorphose de l'enfant qui a arrêté de se soumettre ou de contester et qui veut désormais bâtir un monde nouveau, et être son propre maître.

Au vue de ce qui précède, on peut dire que chez Waberi, l'idée de métamorphose est assez récurrente. Les traits de caractère des personnages ne sont pas catégoriels car, ils sont en perpétuelles mutations. Ils sont soumis, puis se révoltent, à la fin ils tentent de composer un monde par leur propre subjectivité. Ils aboutissent finalement à une posture autonome qui consiste à passer d'un état de servitude à un celui d'une liberté pure et innocente.

---

<sup>632</sup> *Ibidem*, p. 229-231.

### IV.3.3. La métamorphose des personnages chez Ken Bugul

De même dans *La Pièce d'or*,<sup>633</sup> Ken Bugul va mettre en scène des personnages au profil mouvant. Tel que nous l'avons observé dans *La catégorisation des personnages*<sup>634</sup>, certains d'entre eux ont des attributs évolutifs. Bâ' Moïse par exemple est présenté au début comme un être sans aucune personnalité :

« Dans certaines discussions, il feintait, hésitait et disait que finalement il s'en remettait à la décision des autres. Ba' Moïse avait toujours été un homme qui s'arrangeait. Il n'avait pas ses idées. Il faisait siennes les idées des autres. Pour lui c'était une manière de s'en tirer sans trop de dégâts. Oui, c'était cela. Il n'aimait pas les problèmes, il n'aimait pas les histoires disait-il.

« Ce n'est pas grave !

Cela ne fait rien !

Je suis d'accord avec vous !<sup>635</sup> ».

Il découle de cet extrait, que le personnage est dans un compromis perpétuel. Il n'assume jamais ses actes et son jugement est assez influençable.

Ce trait de caractère renvoie de ce fait à la posture du *chameau* : « le chameau, c'est celui qui est docile, qui s'agenouille, qui obéit au maître qu'il vénère. Le chameau supporte le fardeau, il est dominé par le dragon, symbole des valeurs morales »<sup>636</sup>. Le fait que *Bâ' Moïse*<sup>637</sup> refuse d'assumer ses décisions ou de ne pas

---

<sup>633</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, 315 p.

<sup>634</sup> Confère chapitre II de notre analyse.

<sup>635</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.57.

<sup>636</sup> Nietzsche (F.), *Ainsi Parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 35.

<sup>637</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p. 25.

prendre position face au désastre qui menace son village l'inscrit ainsi dans la première métamorphose développée par Nietzsche<sup>638</sup>.

Toutefois, nous avons également relevé qu'au fil de l'intrigue, d'autres attributs sont donnés au personnage : *Bâ' Moïse* est désormais un être conscient d'un manque profond et de la nécessité de prendre une décision radicale sur sa vie. Pour preuve observons une fois de plus son monologue intérieur lorsqu'il prend la résolution de quêter un ailleurs meilleur.

« Le matin de son départ, très tôt, Bâ' Moïse était sorti dans l'obscurité. Il était parti comme s'il fuyait. Il était parti aussi comme un lion, lui le faux lion, se disait-il à lui-même. Il devait aller se battre à Yakar pour la survie de sa famille, même si c'était au prix de sa propre vie. Il ne savait pas ce qu'il disait, mais il le sentait au plus profond de lui-même <sup>639</sup> ».

L'usage d'un psychorécit assumé par un narrateur interne vient traduire non seulement les pensées du personnage mais également la détermination de ce dernier à vouloir changer radicalement son destin. La comparaison faite entre le lion et Bâ'Moïse révèle justement le lien entre la métamorphose du lion évoquée par Nietzsche et les traits de caractères que l'auteur l'assigne. Tout comme le lion nietzschéen, Bâ'Moïse sort de son état de léthargie pour enfin passer à l'action. Il va changer de décor vital en empruntant le chemin de l'exode rural.

Puis à la fin de l'intrigue nous retrouvons un homme brisé par la vie. En effet, en allant à *Yaka*<sup>640</sup> Bâ 'Moïse tombe dans l'errance et la désillusion d'une vie stable. Il découvre avec horreur la déchéance humaine :

---

<sup>638</sup> Nietzsche (F.), *Ainsi Parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 36.

<sup>639</sup> Bugul (K.), *La Pièce d'or*, *op.cit.*, p.119.

<sup>640</sup> *Idem*.



« Des générations entières condamnées à la déperdition scolaire, au chômage, à l'émigration, à l'errance. Ces jeunes gens ne survivaient qu'à travers leurs rêves sans fin. Des rêves sur un pont surplombant une autoroute datant de l'ancienne occupation <sup>641</sup> ».

Comme nous l'avions observé dans les analyses antérieures, son séjour à *Yakar* ne sera qu'un amas de désolations et de souffrance qui lui feront perdre, sa femme et sa dignité. Mais la particularité du parcours des personnages dans *La Pièce d'or*<sup>642</sup> est que tout au long de l'intrigue il a été parsemé d'épreuves qui semblaient les précipiter vers l'irréversible : Mais contre toute attente l'intrigue s'achève sur une note d'espoir :

« La foule reprit en cœur des chants. Le soleil scintillait, et la moitié de la pièce d'or brillait de feux intenses. Une lumière s'abattit sur la foule et illumina les mesures et les décharges tout autour. [...] Moïse s'approcha de son père, dont les sanglots se mêlaient aux cries de joie d'une foule qui osait regarder le soleil en face, dans la direction de Jérusalem <sup>643</sup> ».

Cette image qui se lit sous une note euphorique, pourrait symboliser ce que Nietzsche a appelé « la métamorphose de l'enfant » dont la posture consiste non seulement à inventer son monde et ses valeurs, mais aussi à construire l'avenir.

Nous retrouvons le même principe dans *Le Baobab fou*. Précédemment on a noté que Ken va au départ s'identifier au groupe en respectant les codes traditionnels. Puis en quittant son pays pour la Belgique elle va s'extérioriser en assumant ses fantasmes refoulés. Après toutes ces expériences Ken va décider dans un sursaut de conscience, de faire un retour aux sources afin de recréer un monde intérieur autre que celui de la perversion.

---

<sup>641</sup> *Ibidem*, p.198.

<sup>642</sup> *Ibidem*.

<sup>643</sup> *Ibidem*, p.98.



Au sortir ce point qui a eu pour titre « les métamorphoses des personnages », nous retenons que ces derniers chez Waberi et Ken Bugul sont soumis à diverses métamorphoses par les actions et les choix qu'ils assument tout au long de l'intrigue. Aussi en mettant ces diverses métamorphoses en relation avec celles évoquées par Nietzsche dans son œuvre intitulée *Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>644</sup> nous constatons qu'elles correspondent aux trois étapes de la vie de l'homme à savoir : le chameau, le lion et l'enfant.

Par l'analyse des différentes métamorphoses des sujets nous avons pu faire le lien entre le profil mouvant des personnages et les trois métamorphoses de l'esprit évoquées par Nietzsche. Il ressort que les différentes mutations constatées dans les œuvres viennent traduire les trois figures de l'Afrique évoquées dans les chapitres précédents. En nous appuyant sur la pensée philosophique de Nietzsche on constate que, l'Afrique telle qu'elle est représentée dans notre corpus renvoie à une Afrique qui porte un regard neuf sur son devenir. C'est cette Afrique qui est passée de la lamentation perpétuelle à l'espoir en un avenir meilleur. Rejetant la victimisation perpétuelle elle veut désormais se positionner dans le monde en tant qu'être agissant. On a l'impression que la triplicité de la représentation dans les œuvres étudiées fait échos dans une certaine mesure à la notion de Surhomme évoquée par Nietzsche.

---

<sup>644</sup> Nietzsche (F.), *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, 415p.

## Conclusion partielle

Cette étude a eu pour but l'observation du statut véridictionnel de la représentation dans notre corpus. Il ressort que la reconfiguration de l'Afrique aussi bien chez Waberi (A.A.) que chez Ken Bugul a une portée littéraire, anthropologique et philosophique

Du point de vue littéraire, il convient de retenir que la manière dont les œuvres ont mises en exergue l'Afrique a débouché sur l'observation des possibles littéraires. Il s'est agit de voir comment les romans étudiés pouvaient être considérés comme des espaces de questionnement cette Afrique contemporaine, de la transfigurer par des jeux narratifs et discursifs ou même de l'inscrire dans un avenir.

S'agissant de la dimension anthropologique des œuvres, il convient de retenir que la triplicité de la représentation dans notre corpus a été un moyen par lequel les auteurs ont voulu réinventer l'Afrique. Leur reconfiguration de l'Afrique s'est faite sur la base d'une problématisation de cette dernière. Il s'est agit d'écrire à partir des failles et de répondre aux questions que ce procédé a pu soulever. En adoptant une posture préemptive nos deux auteurs ont laissé transparaître à travers leurs écrits l'Afrique à laquelle ils aspirent en réalité.

De cette analyse il ressort plusieurs caractéristiques aussi bien divergentes que convergentes sur cette Afrique nouvelle chez Waberi (A.A.) et chez Ken Bugul.

- **Les similitudes**

Parmi les caractéristiques convergentes nous avons :

- Le désir d'autonomie : Waberi (A.A.) et Ken Bugul en mettant en scène des personnages doté d'un vouloir et d'un pouvoir faire révèlent une Afrique affranchie de ses peurs et qui doit assumer ses positions aussi déroutantes soient elles. Cela peut être aussi une réévaluation de la culture de base.





- Le rapport à Dieu : le choix des noms des personnages aussi bien chez Waberi que chez Ken Bugul a une forte connotation spirituelle. En s'inspirant des faits religieux pour traduire l'existence humaine cela semble vouloir dire que pour Waberi (A.A.) et Ken Bugul la résurrection de l'Afrique passe dans une certaine mesure par sa relation avec Dieu.
- L'éternel retour au pays natal : les auteurs tentent de recréer un autre rapport entre l'Afrique et ses enfants. C'est un itinéraire qui est à considérer désormais dans un autre sens que celui du replie identitaire. Le va et vient des personnages de la terre d'accueil à la terre mère suggère un retour répétitif. Au-delà du côté exorcisant<sup>645</sup> qu'on attribut à ce processus, le retour dans le passé est envisagé chez nos auteurs comme un moyen de prendre un nouveau départ, un procédé qui permet au sujet africain non pas de vivre en autarcie mais de mieux s'inscrire dans un monde en perpétuel mutation.
- L'engagement et l'espoir en un avenir meilleur : La fin des intrigues dans les romans de notre corpus témoignent de ce désir qu'ont les auteurs de voir naître une Afrique émancipée d'une posture fataliste, résignée pour enfin s'inscrire dans l'interaction qu'impose le monde. De même le discours eschatologique de la fin des intrigues laisse penser que nos auteurs croient toujours en ce *pays à venir* malgré la figure que présente l'Afrique contemporaine aujourd'hui.

- **Les divergences :**

Dans cette triplicité de la représentation de l'Afrique, la portée qui peut être assignée diffère aussi d'un auteur à l'autre.

---

<sup>645</sup> Kesteloot (L.), « La littérature négro-africaine face à l'Histoire », in *Afrique contemporaine* 1/2012 (n°241), p.42-53.



- A propos de l'altérité et l'identité : chez Waberi (A.A.) l'Afrique doit d'abord se repenser, se redéfinir, se recentrer, s'auto-identifier pour mieux aborder l'Autre dans sa différence. Tandis que chez Ken Bugul, il s'agit de s'ouvrir au monde afin de mieux se connaître.
- S'agissant de l'unité africaine : Waberi par cette œuvre révèle son désir profond d'une Afrique immuable. Il représente un fonctionnement étatique assez particulier axé du point de vue formel sur le regroupement des Etats africains mais qui dans le fond signale de profondes difficultés dans la coexistence de ces derniers. D'où la recherche des remèdes pour un équilibre parfait.

Chez Ken Bugul l'unité se restreint au groupe, au clan dans les deux romans<sup>646</sup> que nous étudions ici. Son regard est plus porté vers le remembrement d'une société avant de s'inscrire dans un contexte plus large. Mais cela n'altère en rien son désir d'une Afrique unie puisque dans *Rue Félix Faure*<sup>647</sup> roman publié un an avant *La Pièce d'or*, son écriture ira de la nation au continent africain.

Bien qu'elles ne soient pas exhaustives, ces caractéristiques mettent néanmoins en lumière la manière dont les auteurs désirent que leur continent soit tout en abordant des questions qui le dévoile tel qu'il est.

Par l'analyse des différentes métamorphoses des sujets nous avons pu faire le lien entre leurs profils mouvants et les trois métamorphoses de l'esprit évoquées par Nietzsche.

---

<sup>646</sup> Il faut dire que le désir d'unité au sens plus large n'est pas mis en exergue dans ses deux œuvres notamment *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or*.

<sup>647</sup> Bugul (K.), *Rue Félix Faure*, Paris, Serpent à Plumes, 2005.



Il ressort que les différentes mutations constatées dans les œuvres viennent traduire les trois figures de l'Afrique évoquées dans les chapitres précédents. En nous appuyant sur la pensée philosophique de Nietzsche on constate que, l'Afrique telle qu'elle est représentée dans notre corpus renvoie à une Afrique qui porte un regard neuf sur son devenir. C'est cette Afrique qui est passée de la lamentation perpétuelle à l'espoir en un avenir meilleur. Rejetant la victimisation perpétuelle elle veut désormais se positionner dans le monde en tant qu'être agissant. On a l'impression que la triplicité de la représentation dans les œuvres étudiées fait échos dans une certaine mesure à la notion de Surhomme évoquée par Nietzsche.

## CONCLUSION GENERALE

Notre étude qui reste résolument tournée vers les littératures francophones a pour titre : Afrique réelle et Afrique rêvée dans les romans francophones subsahariens contemporains. L'exemple de : *Balbalá, Aux Etats-Unis d'Afrique* de Waberi (A.A.) et *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or* de Ken Bugul.

Le tout de cette recherche était de voir comment le processus de reconfiguration de l'Afrique s'opérait dans les œuvres susmentionnées de Waberi (A.A.) et de Ken Bugul.

Pour mener à bien cette étude nous avons utilisé une double méthodologie alliant poétique textuelle et sémiotique interprétative.

S'agissant de la poétique textuelle, nous avons choisi celle de Gérard Genette. Selon lui :

« L'objet n'est pas le texte, considéré dans sa singularité [...], mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte [...], c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier<sup>648</sup> ».

C'est en tenant compte de ces différentes caractéristiques propres à chacun des textes soumis à notre étude que nous avons vérifié comment le passage à double sens d'une Afrique réelle à une Afrique rêvée s'articulait et comment ce passage a débouché sur un autre univers interactif qui autorisait la connexion des deux autres.

---

<sup>648</sup> Genette (G.), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.7.

Quant à la sémiotique, cette méthode à la fois descriptive et interprétative — née des travaux de Greimas et Courtés<sup>649</sup> et enrichie ces dernières années par des sémioticiens tels que Louis Hébert<sup>650</sup>, Fontanille<sup>651</sup> et Zilberberg<sup>652</sup>, a également trouvé un intérêt particulier dans notre travail. Son usage nous a permis d'analyser le rôle des actants et le genre morphologique auquel ils étaient liés. Nous avons par exemple appliqué le schéma narratif canonique, théorie sémioticienne qui met l'accent sur les différents liens qui peuvent exister entre l'action des personnages et la sanction qui découlerait de cette dernière. Nous avons utilisé aussi le carré sémiotique afin de relever le double rôle attribué à l'espace aux personnages et au temps dans les œuvres étudiées.

De même, pour observer les différentes figures associées à l'univers réel et rêvé, nous nous sommes basées sur l'analyse thymique. C'est une théorie qui s'articule autour de la description de l'humeur en général et qui se traduit par le rapport entre euphorie/dysphorie et phorie. Cette analyse nous a permis d'observer sur la base du sujet évaluateur, du temps et de l'espace, le fonctionnement des trois univers d'une part et de voir comment le passage d'un univers réel à un univers rêvé s'articulait dans les œuvres.

De plus le fait que la triplicité de la représentation de l'Afrique dans les œuvres soulevait aussi des questions d'ordre philosophique et anthropologique, ceci nous a

---

<sup>649</sup> Greimas (A.J), & Courtés (J.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2*, Paris, Hachette Université.

<sup>650</sup> Fontanille (J.), *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

<sup>651</sup> Hébert (L.), *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion, 2003.

<sup>652</sup> Zilberberg (C.), *Éléments de sémiotique tensive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges. 2003.



également orienté vers l'observation de la portée de la représentation de cet espace dans ces deux domaines.

De cette recherche dont le but était de voir comment d'un point de vue esthétique Waberi (A.A.) et Ken Bugul se reconfiguraient l'Afrique dans notre corpus, il ressort que notre travail s'est étendu sur quatre chapitres :

Le premier chapitre a eu pour titre : « vers une reconfiguration des textes ». De cette analyse on retient que dans leur désir de reconstruire le référent, Waberi (A.A.) et Ken Bugul procèdent à une reconfiguration de leurs textes. Ce procédé a été mis en évidence par le périphrase, les genres littéraire et la structure des textes.

En observant le périphrase nous nous sommes rendu compte que les titres tout comme les intertitres tissaient un lien direct ou indirect avec les énoncés et qu'ils étaient symboliques. Par l'analyse de la symbolique des titres et des intertitres, nous avons pu déceler des liens entre ces derniers et l'Afrique réelle, rêvée et ambivalente.

De même, en analysant le mythe, l'utopie et la dystopie, nous avons vu que ces différents genres littéraires étaient tout aussi significatifs par leurs différentes caractéristiques dans les romans. L'observation de la dystopie a révélé son double sens. Elle a été une écriture du mal qui débouchait sur la représentation d'une Afrique rêvée chez Ken Bugul tandis que chez Waberi (A.A.) elle était un but. Car derrière la représentation d'un espace idéal dans le roman s'est également dessiné un espace anémique. Ce jeu narratif nous a permis de déduire un lien entre ce genre et l'Afrique réelle.

La structure des textes quant à elle a subi aussi quelques manipulations. On a noté une discontinuité narrative. Les intrigues se sont révélées juxtaposées et enchevêtrées. Ceci a conduit à observer l'interconnexion de la vie des personnages.



Par l'étude de la configuration des textes nous constatons que pour repenser l'Afrique Waberi (A.A.) et Ken Bugul procèdent à une véritable manipulation de leurs textes.

Le deuxième chapitre a consisté à observer la dimension actantielle des œuvres de notre corpus. Nous avons vu que le rôle et le destin des actants étaient liés à leur appartenance morphologique.

De même, leurs attributs étaient catégoriels pour certains et fixes pour d'autres. De ce fait nous avons observé leurs parcours à travers un schéma canonique. Ceci nous a permis de les catégoriser selon :

- Leur appartenance générique.

Nous avons noté des actants masculins, féminins et neutres. On a vu que chez Waberi A.A.), l'évolution des actants féminins était différente de celle du genre masculin et neutre. Leur rapport à l'objet était dans une dichotomie constante. Le premier genre précité avait un destin stable tandis que le second genre avait un destin tragique. Quant au neutre, son destin était ambivalent. Mais, ce procédé n'a pas permis de retrouver le même résultat chez Bugul. Dans ses deux romans, le genre masculin connaît un parcours et un destin abouti tandis que le genre féminin s'inscrit sous le signe de la mort de la déchéance irréversible. En les analysant en fonction de:

- Leurs attributs dans les romans.

On a relevé des actants actifs, passifs et ambivalents. Les actants actifs étaient traduits comme ceux là même qui s'inscrivaient dans la quête obsessionnelle de l'objet jusqu'à le posséder. Alors que les actants passifs étaient orientés vers une posture contraire. Les actants actifs/passifs étaient dans une instabilité des actions dans les œuvres.

- Leur position dans un carré sémiotique.



A travers ce dernier, nous avons pu déceler d'autres classes d'actants dérivés des actants actifs, passifs et qui étaient aussi significatifs.

Aussi, cette triplicité de la représentation des actants a débouché sur la mise en exergue des trois figures de l'Afrique susmentionnées.

Quant au troisième chapitre, il a consisté à une approche thymique des figures de l'Afrique. Par cette analyse nous avons pu observer le fonctionnement des trois mondes. Cette approche a révélé les différents rapports qu'ils entretenaient. De l'évaluation du sujet de l'espace et du temps dans ces différents univers, il ressort trois types de rapports entre ces mondes.

Le premier rapport est celui de l'opposition. L'Afrique rêvée et l'Afrique réelle sont par leur fonctionnement deux univers indépendants et singulier à la base. Nous l'avons constaté par les évaluations de type dysphorie/euphorie faites par le sujet évaluateur.

Le deuxième rapport correspond à la contradiction. Le fait d'avoir un monde (composé des sujets évaluateurs, un espace et un temps) avec une organisation instable pouvant interférer dans l'évolution ou le fonctionnement de l'autre monde nous autorise à observer leur contradiction. C'est le cas des espaces jugés dysphoriques et qui empêchent l'épanouissement des sujets. La Ville de « Yakar » par exemple rend « Bâ' Moïse errant et mendiant ».

Le troisième rapport que nous décelons ici c'est celui de la complémentarité. Le passage à double sens des sujets d'un monde à un autre a permis aussi de voir comment les mondes se relayaient d'une part et la manière dont cette interconnexion entre ces deux mondes débouchait sur le troisième univers qui était considéré comme interactif d'autre part.

La suite de cette étude nous a permis dans le quatrième chapitre de constater la portée littéraire, philosophique et anthologique de cette triplicité de la représentation.





Il était question d'observer le statut véridictionnel de la représentation dans notre corpus. Il ressort que la reconfiguration de l'Afrique aussi bien chez Waberi (A.A.) que chez Ken Bugul a une portée littéraire, anthropologique et philosophique.

D'un point de vue littéraire, il convient de retenir que la manière dont les œuvres ont mises en exergue l'Afrique nous a conduits vers, l'observation des possibles littéraires. Il s'est agit de voir comment les romans étudiés pouvaient être considérés comme des espaces de questionnement cette Afrique contemporaine, comment il pouvait devenir des espaces de sa rédemption ou même pouvant l'inscrire dans un avenir.

S'agissant de la dimension anthropologique des œuvres, nous retenons que la triplicité de la représentation dans notre corpus a été un moyen par lequel les auteurs ont voulu réinventer l'Afrique. Leur reconfiguration de l'Afrique s'est faite sur la base d'une problématisation de cette dernière. Il s'est agit d'écrire à partir des failles et de l'espoir afin de répondre aux questions que ce procédé a pu soulever. En adoptant une posture préemptive nos deux auteurs ont laissé transparaître à travers leurs écrits l'Afrique à laquelle ils aspirent en réalité.

De cette analyse il ressort plusieurs caractéristiques aussi bien divergentes que convergentes sur cette Afrique nouvelle chez Waberi (A.A.) et chez Ken Bugul.

- Les similitudes

Parmi les caractéristiques convergentes nous avons :

- Le désir d'autonomie : Waberi (A.A.) et Ken Bugul en mettant en scène des personnages dotés d'un vouloir et d'un pouvoir-faire révèlent une Afrique affranchie de ses peurs. Cela peut être aussi une réévaluation de la culture de base.
- Le rapport à Dieu : le choix des noms des personnages aussi bien chez Waberi que chez Ken Bugul a une forte connotation spirituelle. En s'inspirant



des faits religieux pour traduire l'existence humaine cela semble vouloir dire que pour Waberi (A.A.) et Ken Bugul la résurrection de l'Afrique passe dans une certaine mesure par sa relation avec Dieu.

- L'éternel retour au pays natal : les auteurs tentent de recréer un autre rapport entre l'Afrique et ses enfants. C'est un itinéraire qui est à considérer désormais dans un autre sens que celui du replie identitaire. Le va-et-vient des personnages de la terre d'accueil à la terre mère suggère un retour répétitif. Au-delà du côté exorcisant<sup>653</sup> qu'on attribut à ce processus, le retour dans le passé est envisagé chez nos auteurs comme un moyen de prendre un nouveau départ, un procédé qui permet au sujet africain non pas de vivre en autarcie mais de mieux s'inscrire dans un monde en perpétuel mutation.
- L'engagement et l'espoir en un avenir meilleur : La fin des intrigues dans les romans de notre corpus témoignent de ce désir qu'ont les auteurs de voir naître une Afrique émancipée d'une posture fataliste, résignée pour enfin s'inscrire dans l'interaction qu'impose le monde.

De même, le discours eschatologique de la fin des intrigues laisse penser que nos auteurs croient toujours en ce *pays à venir* malgré la figure que présente l'Afrique contemporaine aujourd'hui.

- Les divergences :

La portée qui peut être assignée à cette triplicité de la représentation de l'Afrique diffère aussi d'un auteur à l'autre.

- A propos de l'altérité et l'identité : chez Waberi (A.A.) l'Afrique doit d'abord se repenser, se redéfinir, se recentrer, s'auto-identifier pour mieux aborder l'Autre

---

<sup>653</sup> Kesteloot (L.), « La littérature négro-africaine face à l'Histoire », in *Afrique contemporaine* 1/2012 (n°241), p.42-53.



dans sa différence. Tandis que chez Ken Bugul, il s'agit de s'ouvrir au monde afin de mieux se connaître.

- S'agissant de l'unité africaine : Waberi par cette œuvre révèle son désir profond d'une Afrique immuable. Il représente un fonctionnement étatique assez particulier axé du point de vue formel sur le regroupement des États africains mais qui dans le fond signale de profondes difficultés dans la coexistence de ces derniers. D'où la recherche des remèdes pour un équilibre parfait.

Chez Ken Bugul l'unité se restreint au groupe, au clan dans les deux romans<sup>654</sup> que nous étudions ici. Son regard est plus porté vers le remembrement d'une société avant de s'inscrire dans un contexte plus large. Mais cela n'altère en rien son désir d'une Afrique unie puisque dans *Rue Félix Faure*<sup>655</sup> roman publié un an avant *La Pièce d'or*, son écriture ira de la nation au continent africain.

Bien qu'elles ne soient pas exhaustives, ces caractéristiques nous ont permises néanmoins de mettre en lumière la manière dont les auteurs désirent que leur continent soit tout en abordant des questions qui le dévoile tel qu'il est.

Par l'analyse des différentes métamorphoses des sujets-personnages nous avons pu faire le lien entre leurs profils mouvants et les trois métamorphoses de l'esprit évoquées par Nietzsche.

Il ressort que les différentes mutations opérées par les sujets-personnages dans les œuvres viennent traduire les trois figures de l'Afrique évoquées dans les

---

<sup>654</sup> Il faut dire que le désir d'unité au sens plus large n'est pas mis en exergue dans ses deux œuvres notamment *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or*.

<sup>655</sup> Ken Bugul, *Rue Félix Faure*, Paris, Serpent à Plumes, 2005.



chapitres précédents. En nous appuyant sur la pensée philosophique de Nietzsche on constate que, l'Afrique telle qu'elle est représentée dans notre corpus renvoie à une Afrique qui porte un regard neuf sur son devenir. C'est cette Afrique qui est passée de la lamentation perpétuelle à l'espoir en un avenir meilleur. Rejetant la victimisation elle veut désormais se positionner dans le monde en tant qu'être agissant. On a l'impression que la triplicité de la représentation dans les œuvres étudiées fait échos dans une certaine mesure à la notion de Surhomme évoquée par Nietzsche.

De tout ce qui précède, il convient de retenir que Waberi (A.A.) et Ken Bugul en tant que romanciers contemporains restent mobilisés, à travers ces romans étudiés, dans la quête d'une Afrique alternative. La cendre de leurs écrits montre qu'au delà du contexte littéraire auquel ils appartiennent et que « quoi qu'ils écrivent leur africanité apparaîtra »<sup>656</sup>. Mais, cette africanité n'apparaît plus simplement pour dire une réalité creuse. Bien au contraire elle se fait désormais dans un double sens qui consiste à "penser et panser" l'Afrique par des techniques formelles, narratives et discussives "hors normes". A ce propos Henri Lopes pouvait dire :

« Je veux être un écrivain tout court mais je ne peux pour autant me passer de dire l'Afrique. Je ne la dis plus comme mes aînés de la Négritude car nul n'est écrivain s'il ne déchiffre pas d'autres terres [...] Le chant de ceux-ci m'a inspiré mais si je dois refaire leur chemin c'est pour les étudier, comprendre le secret des tours de passe-passe par lesquels ils enchantent. Mon voyage débute là où le leur s'est arrêté. Ils m'ont transmis une flamme, il s'agit pour moi de la porter plus haut sinon plus loin avant que des plus jeunes ne saisissent le relais <sup>657</sup> ».

---

<sup>656</sup> Kwahulé (K.), cité par Diop (P.S), *Ecriture et émigration : les auteurs francophones, subsahariens*. [http://www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4\\_diop.htm](http://www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4_diop.htm), consulté en ligne le 09/05/2016.

<sup>657</sup> Lopes (H.), « Ecrire l'Afrique aujourd'hui », in *Ecrire l'Afrique aujourd'hui*, Palabre, Vol. VIII, Numéro spécial, 2007-2008, p.9.



Autrement dit la représentation de l'Afrique se fait désormais dans une posture « à double sens »<sup>658</sup>.

Toutefois, cette reconfiguration de l'Afrique et les propositions évoquées par nos auteurs de manière implicite ou explicite dans ces romans soulèvent néanmoins quelques questions.

Il serait certainement légitime de se demander si les solutions préconisées par nos deux auteurs à travers leurs plumes sont d'un point de vue sociopolitique ou économique recevables. Est-ce que la rédemption de l'Afrique passe réellement par toutes ces prescriptions. Suffit-il de respecter cette forme de posologie pour que le monde africain se réorganise ? Cette vision du monde ne relève-t-elle pas d'une simple utopie au sens de l'inatteignable?

---

<sup>658</sup> *Idem*, p.7.

### 1. Corpus de base

#### ❖ ABDOURAHMAN ALI Waberi

- *Aux Etats-Unis d'Afrique*, Paris, JC Lattès, 2006.
- *Balbala*, [1997], Paris Gallimard, 2002.

#### ❖ BUGUL Ken

- *Le Baobab fou* [1982], Paris, Présence Africaine, 2003.
- *La Pièce d'or*, Paris, UBU, 2006.

### 2. Corpus général des auteurs : romans articles et ouvrages collectifs

#### ❖ ABDOURAHMAN ALI Waberi

##### ▪ Romans

- *L'œil nomade : voyage à travers le pays Djibouti*, Djibouti/Paris, CCFAR/L'Harmattan, 1997.
- *Moisson de crânes*, Paris, Serpent à plumes, 2000, rééd. Gallimard, 2002.
- *Rift, routes, rails*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Transit*, Paris, Gallimard, 2003.
- *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*, Monaco, Serpent à plumes, Le Rocher, 2004.

- *Aux États-Unis d'Afrique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2006.
  - *Passage des larmes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2009.
  - *La Divine Chanson*, Paris, Zulma, 2015.
- **Poésie**
    - *Les Nomades, mes frères vont boire à la Grande Ourse*, Sarreguemines, Pierron, 2000. rééd. Montréal, Mémoire d'encrier, 2013.
- **Articles**
    - ABDOURAHMAN ALI Waberi, *Les enfants de la balle. Nouvelles d'Afrique, nouvelles de foot*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2010, 217 p.
    - ABDOURAHMAN ALI Waberi « Ethiopie, retour et détour », in *Africultures* 2003/1 n° 54
    - ABDOURAHMAN ALI Waberi, « Diaspora et terrorisme dans la Corne de l'Afrique », in *Africultures* 2003/3 n° 56.
    - ABDOURAHMAN ALI Waberi, « Ecran prophylactique et violence politique en Gambie : l'opération *Clean the Nation* à Banjul », in *Africultures* 2004/2 (n°59).
  - **Ouvrages collectifs**
    - BANCEL Nicolas, *Culture post-coloniale 1961-2006 : Traces et mémoires*, Paris, édit. Autrement, 2011.
    - LE BRIS Michel, *Nouvelles voix d'Afrique*, Paris, Hoëbeke, 2002
    - LE BRIS Michel, *Pour une littérature-monde*, Paris, édi. Jean Rouaud , Gallimard, NRF, 2007.



- LE BRIS Michel, MABANCKOU Alain, *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013.

#### ❖ **BUGUL Ken**

- *Cacophonie*, Paris, Présence Africaine, 2014.
- *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- *De l'autre côté du regard*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003.
- *La Folie et la mort*, Paris, Présence Africaine.
- *Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008.
- *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1999.

Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire 1999/ Sélectionné parmi les 100 meilleurs livres africains du siècle. Traductions: Riwan o el camino de Arena (Espagne)/ Castoldi Baldini Dalai: La ventottesima Moglie (Italie)/ Traduction en serbe.

- *Rue Félix-Faure*, Paris, Editions Hoëbeke, 2005.

#### ▪ **Nouvelles**

- « Les Maîtres de la parole » in *Nouvelles du Sénégal*, Paris, Magellan & Cie Editions, 2010. pp. 109-126.
- « Ports d'Afrique, Portes d'Afrique! », in *Ports d'Afrique, Portes d'Afrique*. Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2002, pp.17-24.





▪ **Articles**

« *Ecrire Aujourd'hui : questions, enjeux, défis : réflexions sur l'écriture* », Paris Notre librairie, N°142, octobre-novembre 2000, pp.6-11.

**3. Ouvrages, articles et entretiens sur les auteurs**

❖ **ABDOURAHMAN ALI Waberi**

- BRINKER Virginie, « *Balbala*, hymne à la résistance », in *La Plume francophone*, Dossier N°12, 2007.
- CAZENAVE Odile, « Paroles engagées, Paroles engageantes », in *Africultures* 2004/2 (n° 59).
- CHITOU Marie-Françoise, « Ecrire l'Afrique aujourd'hui » : ouverture et pluralité (*Balbala* d'Abdourahman A. Waberi), in *Ecrire l'Afrique aujourd'hui*, p197.
- Garcia Mar & Delmeule Jean-Christophe, *Abdourahman A. Waberi ou L'écriture révoltée*, UL3., collection "Travaux et recherches", 2014. En ligne le 03 septembre 2014 :  
  
<http://commandes.recherche.univ-lille3.fr/publications/ul3/426-ul3-abdourahman-a-waberi-ou-l-ecriture-revoltee.html>
- MESLET Sandrine, « Le miracle de l'écriture ou une poétique de la sécheresse », in *La Plume francophone*, Dossier N°12, 2007.



- PRABHU Anjali, « *Aux Etats-Unis d'Afrique*, de Abdourahman Ali Waberi : narration dialogique ou dialectique ? » in *Œuvres et critiques*, vol. 36, n° 2 (115 p.) [Document : 14 p.], [Notes: ref. et notes dissem.], pp. 79-92 [14 page(s) (article)], 2011.
- SADAI Celia, « Nouvelles utopies africaines A.A. Waberi-*Aux Etats-Unis d'Afrique*, Sylvestre Amoussou – *Africa Paradis* », in *La Plume francophone*, Dossier N° 12, 2007.
- SELOM Gbanou, « Mappemonde et éclectisme : une écriture de la transgression. Entretien avec Waberi (A.A.) », in *Ecrire l'Afrique aujourd'hui*, pp.269-276, 2009.
- SOUMARE Zakaria, « Texte et Intertextualité. Une étude de *Moisson de crânes, textes pour le Rwanda* » in *La Plume francophone*, Dossier N°12, 2013.

#### ❖ BUGUL Ken

- AHIHOU Christian, *Ken Bugul. La langue littéraire*, L'Harmattan, Paris, 2013, 156 p.
- BISANSWA Justin, *Les Méandres de la géométrie intime dans Le baobab fou de Ken Bugul : du fantasmatique à l'autobiographique* in, *Etudes littéraires*, Volume 43, numéro1, Laval, hiver 2012, p.21-44.
- BOATENG Faustine, *At the Crossroads: Adolescence in the Novels of Mariama Bâ, Aminata Sow Fall, Ken Bugul and Khadi Fall*, Howard University, septembre 1995.



- BOURGET Carine & ASSIBA Irène d'Almeida, « Entretien avec Ken Bugul », *French Review – Champaign*, 2003, vol. 77, part 2, p. 352-363.
- COLI AYO Abiéto, « Autobiography or Autojustification: Reading Ken Bugul's "Le Baobab fou" », *The Literary Griot*, 1988, n° 11.2, p. 56-69\*(en) S. Edwin, « African Muslim Communities in Diaspora: The Quest for a Muslim Space in Ken Bugul's "Le Baobab fou" », *Research in African Literatures*, 2004, vol. 35, part 4, p. 75-90
- DE LARQUIE Jeanne-Sarah, *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, Africa Research & Publications, 2009, 388 p.
- DIAZ NARBONA Immaculada, « Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul: critique féministe, critique africaniste », *Études françaises* (Montréal), 2001, vol. 37, n° 2, p. 115-132.
- HERVIEU-WANE Fabrice « Ken Bugul. Liberté, elle écrit son nom », dans *Dakar l'insoumise*, Éditions Autrement, Paris, 2008, p. 18-23.
- HUANNOU, Adrien, « Se tuer pour renaître : la question identitaire dans les romans de Ken Bugul », dans *Mémoire et Culture : Actes du Colloque International de Limoges*, Limoges, Pulim, 2006, p. 213-223.
- KAPKO, Mahougnon, *Créations burlesques et déconstruction chez Ken Bugul*, Cotonou, Éditions des Diasporas, 2001, 76 p.
- MAGNIER Bernard, « Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique », dans *Notre librairie*, vol. 81 (1985), p.151-155.
- MAZAURIC Cathérine, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French Studies*, 2006, vol. 74-75, pp. 237-252.



- MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Ken Bugul ; De l'autobiographie à la satire sociopolitique », dans *Notre librairie : Revue des Littératures du Sud*, vol. 146 (décembre 2011), p. 26-28.
- MIELLY Michelle, « Filling the Continental Split: Ken Bugul's *Le Baobab fou* and Sylvia Molloy's *En Brève carcel* », *Comparative Literature*, 2000, n° 54.1, p. 42-57.
- MONGO-MBOUSSA Boniface, « La passion de la liberté : Entretien avec Ken Bugul », dans *Notre Librairie*, vol. 142 (octobre 2000), p. 104-106.
- MUDIMBE-BOYI, « The poetics of exile and errancy in "Le Baobab fou" by Ken Bugul and "Ti Jean L'Horizon" by Simone Schwarz-Bart: Poetics of the archipelago: transatlantic passages », *Yale French Studies*, 1993, n° 83, p. 196-212.
- SAGARRA Catalina, « Le point de vue interstitiel comme espace de subversion dubitative. *Riwan ou le chemin de sable* de Ken Bugul » [En ligne] (consulté le 22 décembre 2012), *Dalhousie French Studies*, vol. 74/75, *Identité et altérité dans les littératures francophones* (spring-summer 2006), p. 215-236 : <http://www.jstor.org/stable/40837726>. (Consulté le 10/05/2016).
- STRINGER Susan, « Innovation in Ken Bugul's "Le Baobab Fou" », *Cincinnati Romance Review*, 1991, n° 10, p. 200-207.

#### ▪ Filmographie

- *Ken Bugul*, court métrage de Seynabou Sarr, 2000, 13'



- Interview dans *La Grande Librairie à Dakar*, émission spéciale de la Semaine de la langue française, diffusée sur France 5 le 19 mars 2009.

#### 4. Autres romans, poésies, articles

##### ❖ Romans

- BÂ Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar-Abidjan, NEA, 1980.
- BEBEY Francis, *Le Fils d'Aghata Modio*, Paris, édit. CLE, 1983.
- BHÉLY-QUENUM Olympe, *Chant du lac*, Paris, Présence africaine, 1965.
- BEYALA Calixthe, *Le Petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.
- BIYAOULA Daniel *L'Impasse*, Paris, Présence Africaine, 1996.
- CHEIK HAMIDOU Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- FATOU DIOME *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2005.
- KOSSI Effoui, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008.
- KANGNI Alem, *Coca cola jazz*, Paris, Dapper, 2002.
- KOUROUMA Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
- LABOU TANSI Sony, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1985.
- LOPES Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Seuil, 1982.
- MABANCKOU Alain, *Mémoire de porc-épique*, Paris, Seuil, 2006.
- MUDIMBE Yves-Valentin, *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973.



- MONENEMBO Tierno, *Un rêve utile*, Paris, Seuil, 1986.
- MONENEMBO Tierno, *Les crapaud-brousses*, Paris, Seuil, 1979.
- OTTE Jean-Pierre, *Les Aubes sauvages*, Paris, Seghers, 1994.
- SAMI Tchack, *La Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.
- SASSINE Williams, *L'Homme de sable*, Paris, Présence africaine, 1979.
- SENHOR Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris, Le Seuil, 1945.
- SOW FALL Aminata, *Douceurs du bercail*, Côte d'Ivoire, Nouvelles Editions Ivoiriennes (NEI), 1998.
- NGAL Georges, *L'Errance*, Paris, Présence Africaine, Cameroun, Éditions CLE, 1979.
- WEREWERE Liking, *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, coll. Encres noires, 1993.

#### ❖ Articles

- BERGSON (H.), « Le Possible et le réel » in *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, p.109.
- BREGEZ Daniel, *L'explication du texte littéraire*, Paris, Nathan 2000, p.21.
- CHIARA Nannicini, « *Les Jahrestage* d'Uwe Johnson : la discontinuité narrative au service de l'Histoire », TRANS- [En ligne], | 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 27 avril 2016.  
<http://trans.revues.org/503>.



- KAZI-TANI, *Utopies positives et négatives dans le roman africain*, In *Littérature africaines, littératures francophones et utopies*, Paris, Actions, 2006, p.41.
- MONGO Beti, *Afrique noire, Littérature rose*, Paris, Editions Présence Africaine, N°I- II, avril-juillet 1955, p.137-138.
- MUCCHIELLI Laurent, *Les Utopies de la renaissance*, Actes du colloque international de Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1961, p.15.
- SEWANOU DABLA Jean-Jacques, « Ecrire l'Afrique : Du nommé à l'innommable », in *Ecrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Editions Dominique Guéniot, janvier 2008, p.135.
- PAPA SAMBA Diop, *Ecriture et émigration: les auteurs francophones subsahariens*. [http://www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4\\_diop.htm](http://www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4_diop.htm) (consulté le 27/04/2016).

## 5. Œuvres théoriques et critiques

- BACKTINE Mikhaïl, *Dialogisme et polyphonie*, Paris Seuil 1984.
- BARONI Raphaël, *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.
- BISANSWA Justin & KASEREKA Kavwahirehi éd., *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éditions Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2011.
- BISANSWA Justin, *Roman africain contemporain : fictions sur la fiction de la modernité du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009.



- BORDAS Eric, *Balzac discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presse-universitaire du Mirail, 2013.
- CHEMAIN Roger, *L'Imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- CHEVRIER Jacques, *Littératures francophone d'Afrique noire*, Paris, Les écritures du Sud, collections dirigée par J-F et Th. Galibert, 2006.
- COURTÉS Joseph, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- FILTEAU Claude & BENIAMINO Michel, *Mémoire et culture. Actes du colloque international de Limoges*, Limoges, Pulim, 01-02 Décembre.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- FOUCAULT Michel, *Le Corps utopiques, les hétérotopies*, Paris Nouvelles Editions Lignes, 2009.
- GENETTE Gérard *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982.
- GREIMAS Algirdas Julien & FONTANILLE Jacques, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
- GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-la Haye, Mouton, 1973.
- GÖROG-KARADY (V.), *Noirs et Blancs: leur image dans la littérature orale africaine*, Paris, SELAF, 1976.





- HEBERT Louis, *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- HEBERT Louis, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, introduction à la sémiotique appliquée*. Limoges, Pulim, 2009, 282p.
- HOEK Leo, *La Marque du titre. Sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1982.
- KESTELOOT Lilyan, « La littérature négro-africaine face à l'Histoire », in *Afrique contemporaine* 1/2012 (n°241), p.42-53.
- LECERCLE (J-J) & SHURSTERMAN, *L'Emprise des signes. Débats sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002.
- MEYER Michel, *Questionnement et historicité*, Paris, PUF, 2000.
- MITERRAND Henri, *Les titres des romans de Guy De Cars in Sociocritique*, Paris, Ed.Nathan, 1979.
- MOUDILENO Lydie, *Littératures africaines francophones des 1980-1990.*, Dakar, CODESRIA, 2003.
- NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- NGANDU NKASHAMA Pius, *Littérature africaine*, Paris, Saint-Paul, 1979. 125p.
- NGANDU NKASHAMA Pius, *Enseigner les littératures africaines, aux origines de la négritude*, tome 1, L'Harmattan, 2000.
- NGANANG Patrice, *Manifeste pour une littérature, Pour une écriture préemptive*, Homnisphères, 2007.



- N'GORAN (K.D.), *Le Champ littéraire africain, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- PARAVY Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris L'Harmattan, 1999.
- PAPA SAMBA Diop & PARAVY (F.), *Littératures africaines Littératures francophones & utopies*, Paris, Action, 2006.
- SCHÜLER, *A la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano)*, Paris, édit. Karthala, 2011.
- ZILBERBERG Claude, *Éléments de sémiotique tensive*, Presses universitaires de Limoges. 2003.

## 6. Autres ouvrages cités

- DOUDOU Thiam, *Fédéralisme africain*, Paris, Présence Africaine, 1972.
- DURKHEIM Emile, *Le suicide*, Paris, Alcan, 1897.
- BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris PUF, 2008.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- FELWINE Sarr, *Afrotopia*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2016, 160p.
- FREUD Sigmund, *Interprétation des rêves*, Paris, rééd.PUF, 1999.
- GUSDORF Gerardus, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.



- HOUNTONDJI, Paulin, *Combat pour le sens ; un itinéraire africain*, Cotonou, Éditions du Flamboyant, 1997.
- LACAN Jacques, *Séminaire sur l'identification*, Paris, éditions du Piranha, 1981.
- LEEUW, *L'Homme primitif et la religion*, trad. Française. Alcan. 1940. p.131-134.
- N'GUETTIA KOUASSI René, *L'Afrique un géant qui refuse de naître*, Paris, L'Harmattan, 2015, 265p.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. En français par Maurice Betz, Paris, Gallimard, 1947.
- ROBIN, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p.38.
- THOMAS More, *L'utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*, Traduit par Marie DELCOURT, Paris, Flammarion, 1987.
- TOWA Marcien, *L'idée d'une philosophie négro-africaine*, Yaoundé, Clé, 1979, coll. "Point de vue"118 p.

## 7. Usuels

- BENIAMINO Michel & GAUVIN Lise, *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges Universitaires de Limoges, Coll. « francophonie », 2005, p. 83.
- DORON Roland et PAROT Françoise, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, 1998.



- *Dictionnaire Le Petit Robert*, 2016.
- GREIMAS Algirdas Julien, & COURTÉS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2*, Paris, Hachette Université. 1993.

## 8. Thèses consultées

- BREZAULT Eloïse, *Les nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone au tournant du siècle (1990-2000)*. Thèse de Doctorat, Littérature générale et comparée, Université de Paris3, 2005.
- MOJI Polo, *Réimaginer la nation : nationalisme africain, engagement sociopolitique et autoreprésentation chez les romancières subsahariennes*, Thèse de Doctorat, Littérature française et comparée, Université de Paris3, 2011.
- SONGOSSAYE Mathurin, *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*. Thèse de Doctorat, Littérature générale et comparée, Université de Limoges, 2005.

## 9. Sources internet

- <https://fr.wikipedia.org>
- <http://www.africultures.com>
- <http://www.babelio.com>
- <http://la-plume-francophone.over-blog.com>.



## A

Actant passif.....	106, 107
Actants .....	27, 38, 83, 106, 107, 108, 111, 112, 115, 119, 122, 125, 126, 127, 131, 132, 136, 137, 138, 139, 142, 144, 146, 147, 148, 231, 232, 252, 300, 302, 303
Actants actifs.....	106, 127, 132, 137, 139, 148, 302, 303
Action..	20, 27, 67, 80, 103, 106, 107, 109, 110, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 136, 143, 163, 175, 180, 201, 237, 242, 245, 269, 282, 286, 292, 300
Afrique alternative.....	8, 9, 21, 307
Afrique ambivalente.....	21, 77, 107, 126, 137, 149, 216, 217, 223, 225, 226, 242, 247
Afrique contemporaine.....	9
Afrique réelle ...	16, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 32, 37, 51, 59, 60, 77, 95, 96, 97, 105, 126, 137, 138, 149, 151, 152, 167, 176, 187, 193, 194, 197, 203, 204, 207, 216, 230, 234, 242, 299, 301, 303
Afrique rêvée ...	16, 20, 25, 26, 27, 32, 37, 51, 52, 59, 77, 84, 85, 86, 96, 97, 105, 126, 137, 149, 193, 194, 202, 203, 213, 216, 230, 234, 299, 301, 303
Afro pessimisme .....	15
Altérite .....	254
Ambivalence.....	35
Anachronie.....	190
Analepse .....	188, 189, 191, 193, 203, 204, 207, 208, 229
Analyse thymique .....	27, 149, 150, 230, 300

Anaphorisation.....	290
Anomie	19, 23, 42, 43, 153, 155, 158, 160, 161, 162, 191, 270, 275, 276, 289
Anthropologique .....	25
Antithèse.....	134
Attributs catégoriels .....	252
Attributs non catégoriels.....	217, 219, 232
Autonomie .....	295

## C

Caricature.....	10
Carré sémiotique .....	27, 139, 300
Catégorisation... ..	107, 108, 112, 127, 136, 137, 146, 173, 179, 284, 286, 291
Champ des possibles .....	234
Champ littéraire .....	22, 30, 266
Chaos.....	9, 37, 59, 73, 74, 211, 249, 250
Chronologie.....	10
Coexistence .....	216
Compétence.....	108, 109, 114, 115, 117, 121, 123
Complémentarité .....	17, 27, 37, 103, 139, 142, 143, 146, 147, 150, 230, 255, 303
Configuration... ..	25, 39, 42, 50, 52, 91, 98, 119, 132, 193, 206, 211, 215, 216, 226, 249, 267, 278, 302

Contradiction ..... 37, 131, 139, 142, 147, 150, 230, 303

Convergences ..... 32

Création esthétique ..... 35

---

## D

Démythification ..... 11, 30

Description... 27, 50, 76, 84, 87, 89, 94, 95, 96, 116, 123,  
128, 131, 132, 154, 162, 173, 176, 177, 180, 183, 184,  
189, 191, 192, 198, 200, 201, 204, 205, 216, 229, 237,  
242, 243, 276, 300

Désenchantement ..... 131, 144, 213

Désillusion ..... 29

Désir d'Afrique..... 37

Dialogue..... 11, 25, 180, 206, 238, 250, 258

Dichotomie..... 29, 51, 119, 148, 207, 215, 302

Différence ..... 29

Dimension plurielle ..... 282

Dimension prophétique..... 199, 242, 243, 244, 245

Dimension rédemptrice..... 234, 248, 249

Discontinuité narrative ..... 40, 97, 99, 105, 301, 317

Discours 10, 15, 26, 33, 35, 36, 42, 49, 50, 51, 66, 92, 93,  
94, 109, 119, 126, 128, 130, 131, 135, 152, 154, 166,  
168, 173, 179, 187, 209, 210, 238, 242, 243, 244, 245,  
246, 258, 259, 270, 272, 277, 280, 284, 285, 288, 289,  
290, 296, 299, 305, 319

Discours indirect ..... 128

Divergences..... 32

Dualité ..... 14, 52, 76, 77, 94, 219

Dysphorie..... 27, 149, 155, 171, 185, 230, 300, 303

Dysphorie esthétique ..... 171

Dystopie..... 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 105, 240, 301

---

## E

Enchevêtrement ..... 97, 98, 101, 102, 103, 104

Engagement..... 12, 35, 36, 74, 135, 201, 204, 235, 271,  
273, 274, 276, 279, 296, 305, 323

Enonciatif..... 30

Énumération..... 47, 159, 174, 210, 228, 239, 276

Errance 22, 29, 95, 96, 97, 100, 119, 120, 153, 162, 163,  
164, 166, 167, 176, 182, 183, 184, 186, 190, 197, 206,  
240, 241, 255, 276, 292, 293

Errance identitaire ..... 22

Espace.. 10, 11, 12, 13, 17, 27, 29, 30, 33, 36, 38, 42, 43,  
44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 59, 60, 62, 63, 64,  
72, 73, 74, 83, 88, 94, 105, 121, 123, 134, 137, 168,  
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,  
180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 193, 209, 210, 211,  
212, 213, 214, 215, 216, 223, 224, 225, 226, 230, 231,  
238, 239, 241, 242, 243, 246, 247, 248, 249, 251, 254,  
258, 262, 266, 273, 287, 300, 301, 303, 315

Espaces clos..... 169, 172, 173, 174, 176, 177, 181, 209,  
211, 213, 223, 225, 247, 248

Espaces interactifs ..... 223

Espaces ouverts 169, 172, 173, 176, 177, 181, 186, 213,  
223, 248

Espoir ..... 11, 13, 14, 15, 29, 31, 34, 56, 57, 59, 114, 115,  
135, 136, 182, 202, 206, 240, 245, 246, 273, 274, 276,  
277, 278, 279, 286, 293, 294, 296, 298, 305, 307

Esthétique .... 11, 16, 20, 24, 31, 33, 34, 41, 78, 171, 185,  
301

Euphorie ..... 8, 27, 121, 149, 171, 221, 230, 300, 303

Évaluation..... 27, 38, 109, 149, 150, 152, 155, 156, 157,  
158, 163, 167, 176, 187, 191, 193, 194, 199, 204, 211,

214, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 303  
Exil ..... 22, 31, 164, 270

---

## F

Fantasmes .....13, 20, 29, 226, 262, 293  
Fictionnel..... 45, 59, 71  
Figures ..... 27, 32, 35, 36, 38, 54, 68, 148, 150, 208, 216, 255, 284, 294, 298, 300, 303, 306, 323  
Foyer relais ..... 25, 193

---

## G

Générique ..... 127  
Genre morphologique .....27, 108, 112, 115, 126, 300  
Genres littéraires ..... 26

---

## H

Hétérotopique..... 64  
Homodiégétique..... 152, 154, 158  
Homogénéité ..... 23  
Homologation ..... 27  
Humeur ..... 27, 151, 169, 196, 300  
Hypothèse substantielle..... 232, 252

---

## I

Identité..... 8  
Illusion ..... 9, 233, 240  
Imaginaire ..... 10

Immanent..... 260

Indépendances ..... 29

Indifférence ..... 10, 13, 31, 140, 150, 162, 166, 167, 190

Intensité ..... 150, 154, 156, 157, 158, 171, 173, 176, 178, 185, 191, 192, 197, 199, 200, 220, 224, 226, 228

Interactifs .....25, 37, 223

Interaction..... 27, 82, 101, 280, 296, 305

Interconnectée ..... 24

Interconnexion 25, 38, 77, 102, 104, 105, 197, 216, 223, 230, 234, 301, 303

Intertitres.....40, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 105, 301

Intradiégétique... 123, 159, 161, 164, 178, 187, 200, 270

Intrigue .....15, 29, 52, 56, 58, 64, 65, 72, 83, 84, 97, 117, 121, 132, 139, 144, 147, 168, 172, 177, 189, 202, 205, 211, 217, 218, 221, 222, 225, 226, 228, 237, 238, 243, 245, 247, 248, 250, 255, 257, 263, 265, 268, 276, 277, 282, 292, 293, 294

Isotopie ..... 45, 50, 94, 124, 159, 161, 163, 180

Itinéraire..... 9, 63, 65, 166, 237, 268, 269, 279, 296, 305, 322

---

## L

L'ailleurs.....22, 95, 119, 242

L'exil ..... 31, 257

Le merveilleux..... 82, 83

Le possible ..... 233

Le retour aux sources .....266, 268, 269

Les divergences .....280, 296, 305

Libre arbitre .....	260, 261, 262, 263, 264
Littéraire .....	9
Littérarité .....	26, 33

---

## M

Manipulation .....	109
Métamorphoses .....	232, 282, 283, 284, 286, 294, 297, 306
Métaphores .....	45, 287
Métonymie .....	54, 55
Monde réel .....	90, 193, 211
Mythe .....	79, 80, 83, 84, 85, 86, 97, 105, 244, 245, 301

---

## N

Narrateur .....	43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 63, 64, 65, 66, 70, 72, 73, 74, 75, 80, 82, 89, 92, 93, 100, 103, 104, 116, 118, 119, 123, 128, 130, 131, 134, 151, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 169, 172, 175, 176, 178, 179, 182, 188, 189, 190, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 211, 214, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 229, 238, 242, 243, 244, 247, 255, 256, 263, 265, 270, 272, 284, 285, 286, 289, 290, 292
Narrateur intradiégétique .....	46, 49
Narrateur omniscient .....	290
Narratif .....	27, 61, 64, 79, 98, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 115, 120, 124, 139, 149, 205, 254, 300, 301
Narration .....	34, 39, 44, 54, 63, 64, 67, 92, 93, 99, 102, 104, 116, 128, 132, 159, 161, 163, 164, 170, 172, 175, 188, 189, 203, 205, 278, 313
Niveau narratif .....	107

---

## O

Objet .....	111
Objet évalué .....	149, 150, 151, 168, 193, 202
Œuvres .....	10, 11, 14, 15, 17, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 47, 52, 53, 63, 66, 70, 75, 78, 97, 98, 102, 106, 107, 127, 132, 137, 148, 158, 164, 169, 188, 193, 194, 208, 209, 213, 223, 232, 234, 235, 242, 251, 252, 255, 265, 267, 268, 277, 281, 282, 284, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 302, 304, 306
Omniscient .....	64, 70, 93, 116, 118, 157, 163, 172, 175, 195, 197, 222, 224, 229, 244, 255, 283, 287, 289
Opposition .....	20, 37, 47, 91, 139, 142, 143, 147, 150, 204, 216, 230, 303
Optimisme .....	15, 206, 273

---

## P

Pacte .....	246
Passage .....	38
Perception .....	27, 80, 128, 155, 172, 173, 209, 223, 239
Performance .....	109
Périphrases .....	163, 176, 224, 238, 285
Péritexte .....	38, 40, 78, 99, 105, 301
Personnages .....	11, 14, 15, 19, 20, 27, 28, 29, 54, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 69, 74, 75, 77, 81, 83, 84, 88, 90, 95, 96, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 152, 153, 156, 157, 158, 162, 163, 169, 172, 174, 179, 180, 182, 188, 190, 191, 197, 202, 205, 209, 214, 219, 225, 232, 235, 241, 242, 249, 250, 252, 253, 256, 257, 261, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 279, 282, 284, 285, 286, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 300, 301, 304, 305
Personnification .....	54, 55





Philosophique	25, 32, 231, 232, 282, 294, 295, 298, 300, 303, 304, 307
Poétique	22, 25, 26, 33, 254, 299, 312
Poétique textuelle	25
Polémique	22
Polyphonique	11, 15, 180
Posture préemptive	14, 253, 278, 295, 304
Problématisation	11, 14, 23, 31, 232, 238, 252, 278, 295, 304
Problématologie	231, 234, 235
Programme narratif	108, 111
Programmes narratifs	101, 108, 111, 118
Prolepses	187, 203, 204, 208
Prophétie	198, 199, 203, 205, 206, 231, 242
Psychorécit	46, 241, 292

---

## Q

Questionnement	11, 40, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 288, 295, 304
Questionnement de soi	236
Questionnement du monde	240
Quête	22, 29, 53, 54, 56, 57, 60, 64, 65, 70, 71, 76, 95, 96, 100, 107, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 131, 137, 142, 148, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 177, 193, 197, 202, 218, 221, 222, 232, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 253, 255, 258, 269, 271, 287, 288, 289, 302, 307

---

## R

Rapport	27
---------	----

Rapport à soi	8
Réalisme	14
Réalité	12, 18, 46, 48, 51, 58, 59, 71, 72, 79, 87, 90, 91, 123, 124, 178, 221, 233, 240, 243, 246, 252, 253, 273, 278, 295, 304, 307
Reconfiguration	14, 15, 24, 25, 31, 32, 33, 36, 39, 40, 42, 49, 73, 105, 210, 246, 253, 256, 260, 278, 282, 295, 299, 301, 304, 308
Rédemption	231, 246, 247, 248, 250, 251, 278, 308
Réel	11, 18, 19, 21, 27, 32, 37, 38, 78, 79, 80, 94, 152, 168, 187, 209, 212, 217, 223, 233, 234, 239, 245, 246, 248, 249, 300, 320
Réévaluation	30, 35, 36, 263, 279, 295, 304
Référence	25
Référentiel	45, 265
Réhabilitation	114, 121, 165, 206, 248, 272
Réorganisation	25, 31, 39, 88
Repenser	12
Réponses alternatives	232, 252, 253
Représentation	37
Retour aux sources	232
Rêve	11, 12, 20, 87, 91, 94, 129, 131, 183, 216, 221, 223, 317
Roman contemporain	9, 30, 32, 33, 97, 153, 266, 281, 321
Romanciers contemporains	24, 307
Romans francophones	16, 17, 33, 299



---

## S

Sacralité.....	82
Sanction.....	27, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 124, 300
Satire.....	235
Schéma narratif canonique.....	27, 108, 109, 115, 300
Schéma tensif.....	27
Segments narratifs.....	99, 101, 102, 104
Sémiotique.....	25, 26, 27, 107, 108, 109, 110, 111, 138, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 168, 171, 188, 218, 299, 300, 302, 319, 320, 321
Similitudes.....	279, 284, 295, 304
Singularité.....	26, 27, 32, 66, 236, 255, 257, 259, 299
Spatio-temporel.....	14, 27, 151, 257
Subjectivité.....	180, 257, 290
Sujet.....	111
Sujet africain.....	8, 257, 260, 270, 274, 279, 296, 305
Sujet évaluateur.....	149, 150, 152, 176, 193, 194, 203, 223, 227, 228, 230, 246, 300, 303
Sujet évaluateur-.....	150
Sujet rédempteur.....	249
Sujet-personnage.....	150, 151, 152, 157, 162, 166, 183, 184, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 226, 229
Sujets-personnages.....	37
Symboles.....	39, 40, 41, 58, 71

---

## T

Temps.....	10, 22, 23, 27, 29, 30, 33, 37, 38, 56, 59, 67, 68, 72, 76, 77, 87, 88, 90, 92, 96, 112, 115, 116, 131, 150, 151, 154, 156, 157, 163, 164, 168, 171, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 216, 217, 222, 227, 228, 229, 230, 231, 237, 240, 243, 246, 255, 257, 260, 262, 268, 269, 274, 277, 278, 288, 300, 303, 314, 318
Thématique.....	33, 34, 41, 42, 43, 52, 78, 132, 195, 266
Titres.....	39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 70, 71, 77, 105, 211, 267, 301, 320
Toponymie.....	45, 49, 51
Tragique.....	29, 56, 82, 83, 100, 113, 114, 115, 124, 125, 126, 148, 155, 162, 173, 270, 273, 302
Transcendant.....	260
Transpatiale.....	258, 259
Triplicité.....	137, 148, 231, 233, 234, 246, 251, 278, 280, 281, 282, 294, 295, 296, 298, 300, 303, 304, 305, 307
Troisième univers.....	15, 25, 38, 230, 303

---

## U

Uchronie.....	90
Unité sémantique.....	25
Univers.....	14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 32, 37, 38, 45, 59, 63, 73, 76, 77, 83, 92, 94, 96, 108, 115, 126, 129, 132, 142, 148, 149, 150, 151, 156, 169, 187, 193, 194, 197, 202, 203, 204, 209, 210, 211, 216, 217, 219, 221, 223, 225, 226, 229, 230, 232, 237, 246, 252, 268, 269, 271, 299, 300, 303
Utopie.....	86, 87, 88, 90, 91, 94, 97, 105, 242, 243, 301, 308, 322

## TABLE DES MATIERES

Remerciements .....	4
Droits d'auteur .....	5
Sommaire .....	6
INTRODUCTION GENERALE .....	8
1. Choix du sujet de recherche .....	8
2. Elucidation terminologique .....	16
3. Justification du corpus et des auteurs .....	21
4. Hypothèses et problématique de recherche .....	24
5. Cadre méthodologique et théorique .....	25
6. Résumé du corpus.....	28
7. Etat de la question de recherche.....	30
8. Structure de la recherche .....	38
CHAPITRE I. VERS UNE RECONFIGURATION DES TEXTES .....	39
I.1. Pour une analyse du périphrase : titres et intertitres.....	40
I.1.1. Titres et symboles .....	41
I.1.2. Intertitres et symboles .....	60
I.2. Le brouillage des genres dans les textes de Waberi et de Ken Bugul.....	78
I.2.1 Mythes et mise évidence des mondes .....	79
I.2.2 Subversion à travers l'utopie .....	87
I.2.3 La dystopie comme but ou moyen .....	91
I.3. La discontinuité narrative : juxtaposition et enchevêtrement .....	97
I.3.1. De la juxtaposition des intrigues : les segments narratifs .....	99



I.3.2. De l'enchevêtrement des intrigues à l'enchevêtrement des destins .....	101
Conclusion partielle .....	105
CHAPITRE II. LA DIMENSION ACTANTIELLE DES ŒUVRES.....	106
II.1. Pour une catégorisation des actants à travers le genre morphologique .....	108
II.1.1. La catégorisation des actants dans les romans de Waberi (A.A.) .....	112
II.1.2. Genre et destin des actants chez Ken Bugul .....	119
II.2. La catégorisation des actants à travers leurs rôles .....	127
II.2.1. Les actants chez Ken Bugul : passifs, actifs et actifs/passifs .....	127
II.2.2. De la triplicité de la dimension actantielle dans les romans de Waberi .....	132
II.3. Le rôle des actants à travers un carré sémiotique .....	139
II.3.1. Application du carre sémiotique dans <i>Aux Etats-Unis d'Afrique</i> .....	139
II.3.2. Application du carre sémiotique dans <i>La Pièce d'or</i> et <i>Le Baobab fou</i> de Ken Bugul.....	144
Conclusion partielle .....	148
CHAPITRE III. APPROCHE THYMIQUE DES DIFFERENTES CONFIGURATIONS DE L'AFRIQUE	
.....	149
III.1. L'Afrique réelle à travers les composantes thymiques .....	151
III.1.1. Le sujet évaluateur et l'Afrique réelle .....	152
III.1. 2. L'espace comme objet évalué .....	168
III.1.3. L'œuvre du temps .....	187
III.2. L'Afrique rêvée ou l'univers relais .....	193
III.2.1 Le sujet évaluateur dans l'Afrique rêvée .....	194
III.2.2 Pour une analyse du temps comme objet évalué .....	202
III.2.3 L'espace relais.....	209



III.3. L'Afrique ambivalente ou la coexistence des mondes .....	216
III.3.1 des sujets aux attributs non catégoriels .....	217
III.3.2. Des espaces interactifs .....	223
III.3.3. L'évocation du temps.....	227
Conclusion partielle .....	230
CHAPITRE IV. DU STATUT VERIDICITIONNEL DE LA REPRESENTATION DE L'AFRIQUE.....	231
IV.1. Le roman comme lieu des possibles.....	233
IV.1.1. Le roman comme lieu de questionnement.....	234
IV.1.2. La dimension prophétique dans l'espace romanesque .....	242
IV.1.3. Le roman, un univers de rédemption .....	246
IV.2. Des réponses alternatives pour une Afrique nouvelle .....	252
IV.2.1. De l'altérité et de l'identité .....	254
IV.2.2.Des questions d'ordre immanent et transcendant .....	260
IV.2.3. L'éternel retour aux sources .....	266
IV.3. De la métamorphose des personnages à la construction des mondes .....	282
IV.3.1. Nietzsche et les trois métamorphoses de l'esprit .....	283
IV.3.2. La métamorphose des personnages dans les œuvres de Waberi .....	284
IV.3.3. La métamorphose des personnages chez Ken Bugul.....	291
Conclusion partielle .....	295
CONCLUSION GENERALE .....	299
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	309
INDEX DU VOCABULAIRE LITTERAIRE .....	324
TABLE DES MATIERES .....	330



**Afrique réelle et Afrique rêvée dans les romans francophones subsahariens contemporains.**  
L'exemple de : "Balbala" et "Aux Etats-Unis d'Afrique" de Waberi (A.A.), "Le Baobab fou" et  
"La Pièce d'or" de Ken Bugul

---

Notre étude qui reste résolument tournée vers les littératures francophones a pour titre : Afrique réelle et Afrique rêvée dans les romans francophones subsahariens contemporains. L'exemple de : *Balbala, Aux Etats-Unis d'Afrique* de Waberi (A.A.) et *Le Baobab fou* et *La Pièce d'or* de Ken Bugul. Le tout de cette recherche consiste à observer le processus de reconfiguration de l'Afrique dans les œuvres susmentionnées. Il ne s'agit pas simplement d'analyser l'Afrique réelle, rêvée ou ambivalente. Il s'agit plus difficilement d'observer les procédés textuels par lesquels, le passage d'une Afrique réelle à une Afrique rêvée s'opère et, comment ce va et vient d'un univers à un autre débouche sur un troisième espace qui peut être perçu comme l'Afrique alternative dont aspire en réalité nos auteurs. De plus ces œuvres deviennent de véritables lieux d'une problématisation allant de la mise en évidence des travers de la société à la proposition des solutions préemptives sur le fonctionnement du continent. Pour mener cette étude nous avons utilisé une double méthodologie dont la poétique textuelle de Gérard Genette et la sémiotique interprétative revisitée par Louis Hébert. De ces analyses nous retenons que, dans ces œuvres les auteurs expriment une Afrique alternative. Ils la traduisent telle qu'elle est mais aussi telle qu'ils voudraient qu'elle soit. Mais cette vision du monde n'est-elle pas une simple utopie qui relève de l'ordre de l'inatteignable

---

Mots-clés : Francophone–Afrique réelle–Afrique rêvée–Et

**Real Africa and Africa dreamt in contemporary Sub-Saharan novels.**

The example of: *Balbala* and *Aux Etats-Unis d'Afrique* written by Waberi (A.A.);  
*Le Baobab fou* and *La Pièce d'or* written by Ken Bugul

---

Our study which is focused on the French literature is titled: "Real Africa and Africa dreamt in contemporary Sub-Saharan novels." The example of: "Balbala and *Aux Etats-Unis d'Afrique* written by Waberi (A.A.); *Le Baobab fou* and *La Pièce d'or* written by Ken Bugul. The importance of this research consists in observing the process of Africa's reconfiguration in the works mentioned above. It is not only about analyzing the real, dreamt, or ambivalent Africa, it is about observing textual methods for which the passage from a real Africa to a dreamt Africa is possible and, how this back and forth of a universe that is lead in a third space can be perceived as alternative Africa that the authors of these texts aspire. Furthermore, these texts become the diagnostic tools of the failings of the society and equally help to provide preemptive solutions on the operation of the continent. To conduct this study, we used a double methodology such as the textual poetic of Gerard Genette and the interpretative semiotic revisited by Louis Hebert. At the end of ours analyses we keep in mind that in these texts the authors express an alternative Africa. They present it as she is, and also the way they would like it to be. But such vision of the world isn't it a simple utopia which falls under the unattainable?

Keywords : Francophone–Real Africa— Africa dreamt–And

