



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

"Littératures francophones des Indépendances

Le Maghreb et l'Afrique noire.

Nedjma et Les soleils des Indépendances."

Verfasserin

Ines Kristin Huber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 347 353

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Französisch UF Spanisch

Betreuer:

Univ. - Prof. Dr. Jörg Türschmann

Table de matières

Remerciements _____	3
Introduction _____	5
1. Un petit aperçu de la littérature francophone d'Afrique _____	8
1.1. De la littérature orale à la littérature des Indépendances en Afrique noire _____	8
1.1.1. La tradition orale _____	8
1.1.2. Le début de la littérature africaine écrite en langue française. Les écrivains de la première génération _____	11
1.1.3. De la deuxième génération aux littératures des indépendances _____	15
1.2. La littérature francophone maghrébine dès les débuts jusqu'aux Indépendances _____	22
1.2.1. Les débuts de la littérature maghrébine de langue française _____	22
1.2.2. La révolution et la lutte indépendantiste dans l'écriture maghrébine _____	26
1.2.3. Après les Indépendances _____	31
2. La langue. Écrire dans la langue de l'Autre _____	33
2.1. Kourouma et la « malinkisation » du français _____	33
2.1.1. La malinkisation du français _____	35
2.1.2. L'oralité du texte _____	43
2.1.3. Une autre particularité : les titres donnés aux chapitres _____	47
2.1.4. La compréhension dans le <i>désordre</i> _____	48
2.2. Kateb Yacine ou Écrire dans la gueule du loup _____	49
2.2.1. La poésie _____	50
2.2.2. La symbolique et le mythique _____	52
2.2.3. Le style déroutant _____	56
2.2.4. «Arabisation» de la langue française _____	61
3. La thématique _____	63
3.1. Kourouma et la nécessité de témoigner _____	63
3.1.1. La critique des « soleils des Indépendances » _____	64
3.1.2. La critique des traditions _____	67
3.1.3. Le rôle de la magie, du destin et des animaux sacrés _____	70

3.2. Kateb et la quête de l'identité algérienne	75
3.2.1. Le passé ancien, le mythe et la tribu	76
3.2.2. Le passé « récent » et la dénonciation du colonialisme	79
3.2.3. L'histoire personnelle de Kateb ou l'histoire de sa génération	83
4. La voix narrative	86
4.1. Kourouma et le narrateur - griot	86
4.1.1. Le narrateur - griot	86
4.1.2. La parole donnée aux personnages	89
4.2. Kateb et la polyphonie	93
4.2.1. Le narrateur hétéro-diégétique	93
4.2.2. Le récit polyphonique	96
En guise de conclusion	101
Bibliographie	104
Appendice	110
Résumé en langue allemande	110
C.V.	112

Remerciements

Je veux remercier ici avant tout mes parents, puisque sans leur soutien je n'aurais jamais pu faire mes études. Ensuite, un grand merci au reste de mes chers et tendres pour leur compréhension et leur soutien. Et, finalement, je remercie particulièrement Professeur Jörg Türschmann de son assistance à ce travail.

Le français nous appartient.

Kateb Yacine

Introduction

Les littératures francophones en Afrique sont un héritage de la colonisation française, et cela implique qu'elles ne sont pas nées sans des conflits considérables.

«Qu'il s'agisse de la littérature maghrébine ou de celle d'Afrique Noire, ce sont toujours des espaces de «haute tension» où se cherchent et s'affirment des identités, où s'expriment des revendications authentiques.»¹

C'est, entre autres, cette relation conflictuelle des auteurs francophones africains avec leur langue d'écriture qui nous intéresse particulièrement. En effet, leur situation diffère totalement de celle des auteurs au Québec, par exemple. L'auteur francophone africain, lui, se place le plus souvent entre deux cultures, il est en quête d'identité et il se justifie souvent d'utiliser la langue du colon. Étant donné que les écritures d'expression française n'ont pas été étudiées indépendamment avant les années 1960, les auteurs ont surtout dû prouver leur particularité face à la littérature française. Aussi l'écrivain francophone africain tente-t-il ainsi souvent d'intégrer des éléments des deux cultures dans son œuvre, pour refléter sa propre réalité.

Depuis longtemps une question a alors occupé notre esprit: pourquoi un écrivain choisit-il la langue de l'Autre au lieu de sa langue maternelle pour s'exprimer? Pourquoi l'écrivain colonisé écrit-il dans la langue du colon, de l'«ennemi»? Pour quelles raisons, surtout, continue-t-il après que son pays a été libéré, a acquis l'indépendance? Ce sont ces questions qui nous ont amenées pas à pas vers le sujet de notre travail.

D'abord, il y a certainement le sentiment de devoir d'assimilation pour avoir une chance de se faire reconnaître par les Français. Aussi y a-t-il d'importantes raisons politiques (telle que la scolarisation en langue française dans les colonies) et économiques (le public francophone est plus nombreux que le lectorat autochtone à cause du taux élevé d'analphabétisme) - nous le verrons encore plus tard dans le travail. Il est quand même intéressant de remarquer que des auteurs, avant tout au Maghreb peu avant l'Indépendance - qui veulent prendre des distances avec la culture du colon et qui veulent démontrer que leur culture est autonome et différente de celle des Français - choisissent néanmoins la langue française pour exprimer ce désir de liberté. Après les Indépendances, ceux qui préfèrent le français comme langue d'écriture sont encore nombreux. Tout en se définissant comme soit Algérien, soit Ivoirien, et non pas comme Français, ils mettent leurs récits par écrit dans une langue autre que la leur. Pourtant, c'est exactement cela, c'est-à-dire l'affirmation que le français n'est pas leur langue, qui n'est

¹ Kazi-Tani 1995, p. 29

pas correcte. Comme la citation au début de notre travail, prononcée par Kateb Yacine, le montre, ces auteurs francophones perçoivent le français comme une partie intégrante d'eux-mêmes, comme quelque chose qui leur appartient. Même si la langue a été imposée par la force, elle fait maintenant partie de leur identité et elle sert de moyen d'expression, une façon de démontrer des réalités, des pensées. Vu que cette écriture dans la langue de l'Autre est souvent perçue comme une douleur, comme une trahison contre la culture d'origine des écrivains francophones - car elle les éloigne souvent de leur langue maternelle - la question primordiale que nous posons ici est la suivante: comment compensent des auteurs francophones le fait qu'ils n'écrivent pas dans leur langue maternelle? C'est-à-dire, comment intègrent-ils leur culture, leur langue maternelle et leur histoire dans le corpus textuel français?

Pour démontrer cette intégration de la culture autochtone africaine dans les récits en langue française, nous avons opté pour deux œuvres très connues. Il s'agit de: *Les soleils des Indépendances* de l'auteur ivoirien Ahmadou Kourouma et de *Nedjma* de l'Algérien Kateb Yacine. L'idée de prendre des auteurs africains de régions et de cultures très différentes nous a beaucoup attirée, puisque ces écrivains viennent d'un contexte différent et qui, en même temps, les uni inévitablement, les deux étant marqués par la colonisation et l'introduction par la force de la langue française. Les deux romans choisis jouent, en outre, un rôle important dans la littérature francophone maghrébine et subsaharienne, ils représentent en quelque sorte des textes fondateurs pour une nouvelle écriture autochtone. Tous les deux, beaucoup étudiés dans les universités du continent africain comme dans le reste du monde (surtout francophone), ils rompent avec les cadres littéraires classiques pour intégrer le mieux possible la culture algérienne et ivoirienne. Ensuite, les deux œuvres ont en commun qu'elles traitent de l'Indépendance. Alors que *Nedjma* peut être considérée comme la réclamation littéraire de la liberté, comme un plaidoyer impressionnant pour l'indépendance de l'Algérie et, de quelque sorte, comme une prédiction de cette dernière, *Les soleils des Indépendances* se déroule peu après l'acquisition des Indépendances et représente une critique de cette nouvelle ère. Ce roman démontre d'une manière plus directe et moins embellie la réalité africaine, et ainsi, les problèmes qui se posent encore au début des Indépendances.

Afin de répondre à la question que nous avons posée ci-dessus, nous allons diviser notre travail en quatre grandes parties. La première partie offrira un petit aperçu sur le développement de la littérature francophone maghrébine et subsaharienne, pour que l'on puisse mieux saisir le contexte des deux œuvres traitées plus tard en détail. Dans ce chapitre

nous allons parler de la littérature africaine francophone depuis son début jusqu'à l'époque de nos auteurs. Cependant, nous allons également évoquer rapidement la littérature traditionnelle de chacune des régions concernées. Ensuite, nous passerons aux parties se focalisant sur les œuvres *Nedjma* et *Les soleils des Indépendances*, examinant l'un après l'autre.

Tout d'abord, nous allons étudier comment les écrivains incluent leur culture à travers la langue qu'ils utilisent. Là nous allons, entre autres, voir comment la langue maternelle des auteurs est intégrée et quelles structures typiques de la tradition orale sont travaillées dans leurs récits. Puis, dans une seconde étape, nous parlerons des thèmes traités. Comment les auteurs évoquent-ils les sujets d'intérêt pour les personnes de leur pays? Nous allons dégager des sujets actuels de l'époque des écrivains, ainsi que l'histoire ancienne et les mythes qu'ils intègrent. Après, nous continuerons par l'aspect de la voix narrative, puisque ces deux œuvres représentent des particularités culturelles, différentes l'une de l'autre en ce qui concerne ce point. Enfin, nous ferons une conclusion des aspects les plus importants de notre travail. À cette conclusion suivra une bibliographie, ainsi qu'un court résumé en langue allemande et un court C.V., en allemand aussi, de l'auteur de ce travail.

1. Un petit aperçu de la littérature francophone d’Afrique

1.1. De la littérature orale à la littérature des Indépendances en Afrique noire

Nous allons à présent donner un aperçu de la littérature francophone en langue française en Afrique noire. Pour faire cela, nous allons commencer par ce qui constitue l’une des bases pour cette littérature, à savoir: la tradition orale. Ensuite, nous continuerons par l’écriture de la première génération d’auteurs africains pour poursuivre notre sujet en parlant de la seconde génération des auteurs jusqu’à l’écriture des indépendances. À cette écriture appartient l’œuvre d’Ahmadou Kourouma, que nous étudierons en détail plus tard dans ce travail. Il résulte parfois difficile de classer les auteurs et leurs œuvres parmi des courants, cependant nous tenterons de démontrer les caractéristiques principales et l’évolution de la littérature francophone de l’Afrique noire.

1.1.1. La tradition orale

Pour parler de la littérature francophone de l’Afrique noire, il est toujours important de ne pas oublier ses racines africaines, la littérature orale, puisque c’est celle-ci qui a toujours été la source d’inspiration préférée des littératures autochtones.² Au début l’Occident a vu l’écriture écrite par les Africains comme une rupture avec la tradition orale, comme l’arrivée de l’Afrique noire dans la modernité. Cependant ils n’avaient pas compris que cette littérature n’est pas seulement le produit de l’influence coloniale européenne, mais qu’elle intègre aussi un grand part de sujets, de procédés littéraires et de l’imagination de la tradition précoloniale vieille de plusieurs millénaires. Pourtant, la tradition orale africaine n’est pas inconnue pour les Européens. Ils existent de nombreuses transcriptions et traductions de contes, légendes et proverbes qui ont été transmis de génération en génération. Celles-là ont été collectées principalement par des missionnaires, des voyageurs, ethnologues ou des administrateurs coloniaux depuis le XIX^e siècle. Aussi les collections de contes ont-elles déjà été publiées à partir de ce siècle, car il y a eu pendant cette époque un grand intérêt de la part des lettrés français pour la folklore, incluant celle de l’Afrique. La première étude qui traite, entre autres, la littérature orale africaine est très célèbre – c’est *De la littérature des nègres ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leur qualités morales et leur littérature, suivies de notices sur la vie et les ouvrages nègres qui se sont distingués dans les sciences, les lettres et les arts,*

² cf. Cornevin 1976, p. 102

écrite par l'abbé Henri Grégoire et parue en 1808 chez Marandan. Elle est suivie par deux recueils de fables, publiés par le gouverneur du Sénégal en 1828. Des œuvres semblables suivent et leur nombre augmente à la fin du siècle. Dès 1905 paraissent même chaque année un ou plusieurs recueils de contes.³ Vu que la collecte s'est poursuivie pendant tout le XX^e siècle, on a pu sauvegarder une grande partie du patrimoine culturel, même si le nombre des conteurs et griots continuait de diminuer. Plus tard, la collecte a été encore facilitée par l'usage du magnétophone pour enregistrer, mais aussi parce que de plus en plus de chercheurs africains eux-mêmes y ont participé. L'une des transcriptions les plus connues parmi les adaptations faites par des auteurs africains est *Légendes africaines* de l'ivoirien Bernard Dadié, parue en 1954.⁴ Cet écrivain souligne dans une communication au I^{er} Congrès des Écrivains et Artistes noirs de la Sorbonne en 1956 le « rôle de la légende dans la culture populaire des Noirs d'Afrique » :

« L'Afrique noire, faute d'écriture, a en effet cristallisé sa sagesse dans sa littérature orale. Et chaque conteur, chaînon ininterrompu d'un long passé, essaime chaque soir la sagesse des Anciens. Il la confie à ceux qui veulent en profiter et au vent qui l'emportera par le monde car la sagesse n'est pas un bien que l'on conserve pour soi seul. Et c'est se survivre que de dispenser sa sagesse. »⁵

Il faut évoquer que la critique littéraire, quant à elle, n'a pas tenu compte du travail de préservation de la tradition orale pendant longtemps. On commence à s'intéresser à ce patrimoine à partir des années 70 quand la critique devient plus afro-centriste et que l'on commence à saisir qu'il s'agit d'une source essentielle de la littérature francophone africaine. De nos jours, il y a de plus en plus d'études qui démontrent l'étroit rapport entre la tradition orale et la littérature écrite et qui séparent ainsi la littérature africaine et la critique de celle-ci de la contrainte française.⁶

Nous aimerions bien aborder rapidement un peu plus en détail cette ancienne tradition orale. D'abord il faut dire que la littérature orale est liée à la vie quotidienne, c'est-à-dire que tout le monde peut la transmettre à n'importe quel moment de la journée, cela ne va pas à l'encontre des activités quotidiennes, on peut, par exemple, raconter une histoire pendant le travail, pour endormir un bébé ou même entre les enfants quand ils jouent entre eux. Néanmoins, il existe des moments spéciaux pour la transmission de la poésie traditionnelle.⁷ Maurice Houis distingue entre deux moments différentes pour cette transmission – soit au sein de la famille,

³ cf. Ndiaye 2004, p. 64

⁴ *ibid.*, p. 65

⁵ *Présence africaine*, n°XIV-XV, juin-septembre 1957, p.165, cité d'après : Cornevin 1976, p. 40

⁶ cf. Ndiaye 2004, p. 65

⁷ cf. Chevrier 1976, p. 212-213

soit au sein d'une collectivité plus large, incluant aussi la présence symbolique des ancêtres « dont [leur] sensibilité éprouve l'impact dans le présent ». ⁸ Le deuxième moment (dans la collectivité) est normalement une phase de repos, généralement quand la nuit tombe et la tribu s'assemble devant un feu de bois. Il existe aussi une littérature orale appartenant à des circonstances spécifiques, telles des naissances, des funérailles, des rites d'initiation, la chasse, etc. Jaques Chevrier souligne aussi l'importance d'une bonne relation entre public et conteur ⁹, puisque ce dernier interagit constamment avec son public. Le conteur intègre toujours une certaine dimension théâtrale qui est généralement accompagnée par de la musique (des instruments comme le tam-tam ou le chant). De plus, le conteur peut faire des commentaires et souligner de façon didactique l'aspect sur lequel il veut attirer l'attention.

En ce qui concerne la personne du conteur, on peut distinguer également deux types. D'abord, il y a le simple conteur, celui-ci peut être celui qui a du talent. Il développe son expérience de conteur par la pratique. Ensuite, il y a le griot (ou la griotte), celui-là est un « professionnel de la parole », c'est-à-dire il a fait une formation chez un autre griot ou, s'il s'agit d'une tribu organisée en castes, chez son père ou un aîné de la caste des griots. L'enseignement des griots diverge selon la région et il est plus ou moins formel. Cela va alors du griot qui garde tout le savoir du royaume auquel il appartient à un simple conteur de village. D'ailleurs, le mot « griot » est un nom occidental, chaque langue africaine a sa propre désignation pour lui, en malinké, par exemple, c'est « djeli ». ¹⁰

Quant aux genres, la tradition orale en connaît plusieurs, une classification a été établie par Henri Cabaret, elle est reprise ensuite par Robert Cornevin. Il parle de quatre catégories de « paroles » des griots et conteurs qu'on trouve chez la majorité des peuples africains :

- 1) les mythes cosmogoniques ou totémiques
- 2) les légendes qui parlent des dieux, des êtres surnaturels ou des hommes
- 3) les épopées relatant la vie des fondateurs de dynastie ou des conquérants

Les deux dernières catégories sont des récits en vers ou en prose rythmée, alternant avec des strophes chantées.

- 4) les contes sur des personnages humains, d'animaux. Ceux-ci sont consacrés aux passions humaines et doivent illustrer les défauts des personnes. Les contes sont tellement diverses qu'il existe une classification par cycles, par types (contes fantaisistes, didactiques ou moraux, contes ou fables d'animaux locaux comme l'hyène ou la tortue, contes grivois et contes

⁸ cf. Houis 1971

⁹ cf. Chevrier 1976, p. 214-215

¹⁰ cf. Ndiaye 2004, p. 66-67

charades) ou par la structure.¹¹ Les genres les plus complexes sont l'épopée et la légende et leur présentation se fait en prose rythmée et en strophes adaptées à la respiration du griot. Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, c'étaient d'abord les Blancs qui ont commencé à transcrire les contes africains. C'est avec le temps que les écrivains africains se sont eux-aussi intéressés de plus en plus à la tradition, à la thématique ainsi qu'à la poétique. De même, le corpus de la littérature orale joue un rôle tout à fait considérable pour l'entrée en littérature des écrivains africains, avant tout pour ceux de la première génération. Toutefois, il serait faux de les désigner comme de simples héritiers des conteurs traditionnels. Les transcriptions des premiers auteurs africains, qui subissent l'importance de la tradition orale (entre autres Paul Hazoumé, Birago Diop et Bernard Dadié), sont plus que de simples transcriptions. Elles représentent des œuvres personnelles, avec une structure, des descriptions et de la psychologie des personnages plus élaborées que dans l'original (par ex. *les Contes d'Amadou Koumba* par Birago Diop). Ainsi les codes de la tradition orale sont (inévitavelmente) changés. Les écrivains africains poursuivent leurs tentatives de récupérer la tradition orale, ce qui est une véritable obsession qui se démontre dans les stratégies d'écriture s'étant complexifiées au cours du temps. Pour le dire simplement on peut affirmer que la connexion entre l'écriture et l'oralité se manifeste d'abord par la « pratique du collage », c'est-à-dire que l'on insert dans le corps du texte des parties caractéristiques de l'oralité (des proverbes, contes, fables,...) ou que l'on utilise un intermédiaire de l'oralité (donc soit un vieillard, un griot ou un conteur) qui est supposé reconstituer la parole originelle. En même temps le texte global reste adapté aux règles de la prose romanesque classique.¹²

Nous aimerions maintenant voir brièvement les premières écritures francophones d'Afrique noire.

1.1.2. Le début de la littérature africaine écrite en langue française. Les écrivains de la première génération

Le commencement de l'écriture africaine ne fut pas sans obstacles. En effet, la première difficulté à affronter était déjà de se faire publier, puisque les imprimeries à l'époque étaient toutes aux mains de missionnaires et de l'administration coloniale, et ceux-ci refusaient de publier des auteurs africains. Cependant, quelques textes d'auteurs africains sont publiés dans des périodiques, telle *L'Éducation africaine* qui a été lancé en 1913. Ce sont des textes parlant

¹¹ cf. Cornevin 1976, p. 89, 92

¹² cf. Chevrier 2006, 175-176

des questions comme l'éducation ou la religion, mais aussi de plusieurs aspects de la culture et histoire africaines. Quant à la publication de textes littéraires dans ces journaux, celle-ci était peu fréquente.

Quelques écrivains africains parviennent à se faire publier en France à partir des années 20. La première maison d'édition qui se spécialise en littérature africaine s'appelle *Éditions africaines* et continue aujourd'hui encore à publier des auteurs africains. Elle fut fondée par Alioune Diop à Paris en 1947. Après les indépendances la situation s'améliore un peu en Afrique. Il y a des nouvelles imprimeries dans plusieurs nouvelles nations. La première maison d'édition sur terre africaine est fondée en 1964 par le *Centre de littérature évangélique* (CLÉ) en Cameroun et en 1971 les *Nouvelles éditions africaines* (NÉA) sont créés à Dakar. D'autres suivent dans tous les pays francophones d'Afrique. Cependant, la situation est loin d'être facile pour les écrivains africains, vu que les moyens des maisons d'édition africains ne sont pas les mêmes que ceux en France et qu'il y a souvent une grande restriction de liberté à cause de la censure des gouvernements à parti unique, ou soit, des dictatures. C'est la raison pour laquelle beaucoup d'auteurs continuent à se faire publier à l'étranger (France, Belgique ou le Québec). Ici, pourtant, ils doivent satisfaire les critères de sélection de manuscrits saisis pour le public français seulement, leur style individuel et le goût du public africain ne sont pas respectés.¹³

Une autre raison pour laquelle cela a duré relativement longtemps jusqu'à ce que les écrivains africains se fassent publier, c'est la question de la scolarité. Dans les colonies françaises de l'Afrique-Occidentale (l'A-OF, dont la Côte Ivoire) il n'y avait peu d'écoles (en 1898 il y avait neuf écoles primaires en 1898 dont huit étaient gérées par des missionnaires). La première école publique, fondée en 1861 avait pour objectif de former un petit nombre de fils de notables pour les assimiler à la culture française et ensuite les intégrer comme fonctionnaires coloniaux. La première école normale fondée en 1903 au Sénégal ne formait aussi qu'une élite pour l'administration des colonies. Pour illustrer encore la situation nous aimerions mentionner qu'en 1938 seulement un nombre de 71 000 enfants allaient à l'école dans l'A-OF. Le chemin de l'école des premiers auteurs africains a donc été long et difficile. Nonobstant, quelques auteurs commencent à se faire publier dès le XIX^e siècle. Un exemple serait le Soudanais Félix Darfour qui avait ses propres journaux, dont il était aussi le rédacteur principal, après avoir émigré en Haïti en 1818. Il était un défenseur de la race noire et peut être considéré comme avant-coureur de la négritude. En ce qui concerne le continent africain

¹³ cf. Ndiaye 2004, p. 70-71

lui-même, nous pouvons citer le Sénégalais Léopold Panet, qui est l'auteur d'un récit de voyage paru en 1850 dans la *Revue Coloniale*, et l'abbé Boilat qui publie en 1853 un ouvrage ethnologique de presque 500 pages. Or, les premières publications sont des récits de voyages publiés dans des journaux et des ouvrages ethnologiques. Ces premiers auteurs ont ouvert le chemin pour les écrivains du XX^e siècle, car la littérature en prose commence au début de ce siècle. Pour citer quelques exemples nous aimerions évoquer le Sénégalais Amadou Mapaté Diagne qui publie un récit de 28 pages en 1920, il s'appelle *Les trois volontés de Malic*. Un autre exemple serait le feuilleton paru dans *La Revue africaine littéraire et artistique* en 1926, écrit par Massyla Diop, Sénégalais lui aussi. Ensuite les romans *L'esclave* de l'instituteur togolais Félix Couchoro (1929) et *Karim* de Ousmane Soucé (1935). Ces premiers romans africains sont critiqués d'une manière assez sévère, il y a beaucoup de malentendus et de controverses à leur sujet, car la critique française pensait que les auteurs africains voulaient copier le roman réaliste français du XIX^e siècle et faisaient cela d'une façon plus ou moins bien. Ils n'ont pas pris en compte les influences de la culture africaine ancienne ou le propre style des auteurs.¹⁴ Il faut dire que le public qui s'intéressait aux premiers romans africains était le même qui lisait les romans coloniaux.¹⁵ Ces romans-là étaient faits par des voyageurs ou des administrateurs français qui avaient séjourné en Afrique (souvent ils n'y avaient même pas mis les pieds) et ils écrivaient une littérature remplie de clichés et de caricatures courants sur le nègre primitif, dénigré et la nature tropicale. Le personnage africain est ici mis au second plan et c'est la vie aventureuse du colon blanc parmi les « sauvages » qui est au centre de l'action. C'est à partir du début du XX^e siècle que cette image de l'Afrique dans le roman colonial commence à changer, grâce à un africanisme plus scientifique. Parmi ces africanistes, qui veulent faire connaître la grandeur et la diversité de la culture africaine sans les clichés et les mythes, se retrouvent Maurice Delafosse, V.F. Equilbec, Georges Hardy et, probablement celui dont l'œuvre est le plus remarquable, l'allemand Leo Frobenius qui a écrit *L'histoire de la civilisation africaine* en 1936.¹⁶ Il y a ensuite aussi des écrivains coloniaux qui veulent plutôt témoigner de la réalité africaine que d'offrir seulement de l'exotisme simple.¹⁷ Quand les Africains eux-mêmes commencent à publier de tels œuvres, le public français a cependant la tendance à les voir comme des reportages et non des créations littéraires.¹⁸ Un roman parmi ceux qu'il ne faut pas oublier, qui a fait scandale et qui, pourtant à la surprise générale, a

¹⁴ *ibid.*, p. 71-74

¹⁵ Kane 1982, p. 35-50

¹⁶ cf. Ndiaye 2004, p. 74-75

¹⁷ cf. Kane 1982, p. 47-48

¹⁸ cf. Ndiaye 2004, p. 75

même reçu le prix Goncourt, c'est *Batouala*, avec le sous-titre « Véritable roman nègre », écrit par le Guyanais René Maran en 1921. Selon Léopold Sédar Senghor il s'agit d'un roman décisif pour l'entrée de l'Afrique francophone dans l'âge du roman.¹⁹ Il dit à ce sujet : « Après *Batouala* on ne pourra plus faire vivre, travailler, aimer [...] des Nègres comme des Blancs... C'est René Maran qui le premier a exprimé l'âme noir avec un style nègre en français. »²⁰ Le prix qu'a reçu Maran, ainsi que le titre entier peuvent être expliqués par l'espoir du public d'acquiescer une vision intérieure de l'Afrique. Le roman montre non seulement la vie des colons, mais surtout celles des personnages africains et les abus de quelques représentants de l'administration coloniale. Toutefois, il produit des controverses, jugé par les uns offensant pour les Noirs et par les autres vexant pour les Blancs, il a même été interdit sur le continent africain et, de plus, selon plusieurs critiques il fait encore partie des romans coloniaux. Un autre aspect à tenir en compte, c'est que Maran n'est pas Africain, mais il a seulement occupé plusieurs postes de fonctionnaire en Afrique.²¹

Toutes les œuvres que nous avons mentionnées ci-dessus ont une forte connotation ethnographique et ont été créées par des auteurs ayant reçu la marque du système éducatif français (notamment d'une école en particulier : l'École normale William-Ponty). Leur écriture est, incluant quelques exceptions, classée par Senghor comme « littérature d'instituteurs ».²²

La réponse des premiers auteurs africains à l'attente du public d'écrire « plus vrai » est l'emploi de l'esthétique réaliste, mais aussi le recours à la tradition du récit des conteurs et griots. Le caractère réaliste dont parle la critique occidentale résulte donc des influences occidentales et africaines et n'est donc pas juste une imitation du style réaliste français du XIX^e siècle.²³ Une autre influence, c'est la médiation des auteurs coloniaux et des africanistes qui a eu pour conséquence qu'une large partie est consacrée aux explications et descriptions des mœurs et idéologies africaines. L'inspiration que les premiers écrivains africains tirent de leur propre culture peut être éprouvée dans plusieurs effets stylistiques, ainsi Kane estime que :

« Au risque d'interrompre abusivement le fil de l'action ou de la faire piétiner, l'un recourt au mélange des genres, l'autre, pour faire ressortir le passivisme, l'attachement à leurs traditions des protagonistes, n'hésite pas à reproduire un discours traditionnel lent, répétitif, alourdi de références à l'histoire, à la légende et à la mythologie. »

¹⁹ cf. Chevrier 2006, p. 35

²⁰ Hommage à René Maran, n° spécial de *Présence africaine*, 1965 ; cité dans Chevrier 2006, p. 35

²¹ cf. Ndiaye 2004, p. 75

²² cf. Chevrier 2006, p. 38

²³ cf. Ndiaye 2004, p. 76

Le caractère réaliste de ces littératures (même si cela n'exclue pas certaines parties poétiques, symboliques ou ésotériques) est dû au fait qu'avec la littérature orale on voulait principalement transmettre des traditions et cela requiert inévitablement le réalisme.²⁴ Selon Ndiaye il s'agit d'un « nouveau réalisme » qui abandonne « l'exotisme superficiel ».²⁵ Le fait que les écrivains africains restent liés à ce réalisme alors que les Français vont du nouveau roman au postmodernisme peut s'expliquer par l'ancrage de ce type spécial de réalisme dans la tradition littéraire africaine.²⁶ Aussi, l'engagement sociopolitique des écrivains africains peut-il être vu comme une continuation de la pratique didactique des griots, qui, eux aussi, n'étaient pas de simples animateurs.²⁷

Nous nous consacrons dans ce travail aux *romans* africains, cependant nous aimerions bien évoquer rapidement les représentants principaux de la poésie africaine, car ce sont eux – principalement Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire – qui ont proclamé avec force le mouvement de la négritude. Dans leurs poèmes ils expriment « une créativité où convergent indignation, exaltation, sensibilité humaine et nostalgie ». Aussi montrent-ils leurs relations avec l'héritage de la tradition. Senghor, par exemple, utilise des instruments typiques (comme des tam-tams) pour accompagner ses poèmes. Le ton des poèmes des premiers poètes africains (c'est surtout le cas chez Senghor) change d'un accent conciliant, célébrant la vie africaine, la liberté et aussi le métissage culturel à un ton désillusionné, exprimant le chagrin et la méfiance qu'ont déclenché les guerres et les morts de leurs amis. Les poètes de la deuxième génération (des années 50 aux années 70) expriment une désillusion encore plus forte, ils devancent les inquiétudes de la négritude et ils sont frustrés par la réalité postcoloniale.²⁸

1.1.3. De la deuxième génération aux littératures des indépendances

Après cette très courte digression dans le monde des poètes, nous retournons au roman. Séwanou Dabla écrit dans son œuvre *Nouvelles Écritures Africaines* que malgré la jeunesse du roman africain francophone et son incontestable vitalité, il y a chez les premiers auteurs africains une thématique limitée qu'il rassemble dans trois problématiques. D'abord la

²⁴ cf. Kane 1982, p. 59, 61

²⁵ cf. Ndiaye 2004, p. 76

²⁶ cf. Kane 1982, p. 62

²⁷ cf. Ndiaye 2004, p. 76

²⁸ cf. *ibid.* p. 77-82

restauration de l'Afrique traditionnelle, ancienne. Ensuite, la protestation des thèses coloniales qui renient la culture africaine. Et pour finir, la révolte contre le colonialisme, implicitement ou explicitement. Quant au style, il constate une très grande influence du style européen (notamment de Balzac ou Zola), même s'il fait remarquer l'originalité d'un Sembène Ousmane ou Cheikh Hamidou Kane, ou l'intégration humoristique des traditions et de l'oralité dans la manière d'un Ferdinand Oyono ou de Mongo Béti (nous les évoquerons encore ci-dessous). Alors que Dabla parle d'une crise du roman africain, qui s'exprime dans la répétition des sujets et du style ou dans le silence de quelques auteurs²⁹, Ndiaye souligne l'importance du roman, qui devient le genre majeur après la Deuxième Guerre mondiale. Succédant à la poésie (qui suscitait plus d'attention pendant quelque temps) et s'inspirant de son exemple, il s'engage plus dans la sociopolitique anticolonialiste. Selon elle, le roman africain prend deux directions. Il y a des auteurs (ceux qui agissent entre 1945 et 1965 sont appelés les écrivains de la deuxième génération) dénonçant l'oppression des colons et appellent à la révolte, et ceux qui espèrent rétablir les traditions et vertus africaines. Les deux orientations peuvent aussi se trouver dans un même texte.³⁰

Chevrier, lui, écrit dans *Littératures francophones de l'Afrique* noire que la littérature des années cinquante-soixante avait une résonance plutôt positive dans la critique occidentale. Elle ne se distinguait cependant pas considérablement, selon lui, de la «longue tradition métropolitaine de littérature» dont les représentants principaux sont Robert Delafosse ou André Gide. En fait, les auteurs pensaient par ces œuvres démontrer la variété et la richesse des cultures africaines, à la mode d'un «reportage ethnographique».

Les auteurs noirs ont pour cette raison, c'est-à-dire pour se distinguer finalement de la tradition métropolitaine, commencé à présenter une représentation idyllique et parfois magnifiée des sociétés de l'ère précoloniale. «La protestation anti-coloniale s'est ainsi trouvée associée à une exaltation du passé et du retour aux sources qui ne cachait pas son ambition panafricaine.»³¹ Quand dans les années soixante les indépendances sont finalement acquises, la perception harmonieuse de l'Afrique unie change à cause des affrontements suite à la balkanisation du continent, et la représentation idéalisée du passé africain est remplacée par, nous l'avons déjà évoqué, une désillusion qui se manifeste dans une littérature plus éloignée du courant de la négritude, ayant souvent la tendance à glorifier l'Afrique traditionnelle. Cette

²⁹ cf. Dabla 1986, p. 11-15

³⁰ cf. Ndiaye p. 90-91

³¹ Chevrier 2006, p. 75

désillusion se manifeste, avant tout, dans les récits de l'intelligentsia qui exprime sa coupure avec le pouvoir. Par elle, les injustices et problèmes postcoloniaux sont dévoilés.

Parmi les auteurs les plus connus de la deuxième génération se trouvent le Béninois Olympe Bhêly-Quenum dont les personnages essaient d'unir l'esprit rationaliste et matérialiste moderne et les croyances traditionnelles. L'œuvre n'idéalise ni l'un, ni l'autre, mais met en valeur les attitudes aidant à l'évolution sociale. Un deuxième exemple est le Camerounais Mongo Béti, auteur de *Ville cruelle*, paru en 1954. Il écrit (mais avec de l'humour) contre les inégalités sociales dues au colonialisme et, plus tard, aux dictatures. Pour continuer, il ne faut pas omettre son compatriote, Ferdinand Oyono, qui a créé *Une vie de boy*, publié en 1956. Dans ce roman l'auteur contribue à la « démystification de l'univers du Blanc », mais il ne cache pas non plus sa critique envers des pratiques traditionnelles africaines. Le prochain écrivain que nous aimerions mentionner est l'Ivoirien Aké Loba (*Kocoumba, l'étudiant noir*, paru en 1960). Dans ses romans il glisse des techniques des contes populaires et utilise l'héritage de l'oralité pour se diriger à un public africain. Nous ne devons pas oublier non plus un autre Ivoirien, Bernard Dadié. Il a créé une grande œuvre, étant en même temps poète, romancier et dramaturge. Membre-fondateur de la revue *Présence africaine*, il fait aussi partie du mouvement de la négritude et élucide par l'ironie et l'humour subtile les absurdités du discours colonial. Parmi les écrivains africains de l'après-guerre que l'on remarque le plus, se trouve aussi Camara Laye. Pour son premier roman *L'enfant noir*, paru en 1953, il a reçu le prix international du roman français. Cette œuvre donne une image très paradisiaque de l'Afrique, c'est la raison pour laquelle la critique le juge comme idéalisant et cachant les côtés obscurs de la colonisation. Un autre écrivain qui se distingue est le Malien Seydou Badian. Dans ses œuvres il pointe du doigt les difficultés de l'Afrique à l'époque des indépendances où elle est tirée entre le modernisme et la tradition. Il pose la question d'Identité, c'est-à-dire de comment est-il possible de garder la tradition tout en s'ouvrant au progrès. Son *Sous l'orage* est devenu un classique de la littérature africaine. Chez le Sénégalais Cheikh Hamidou Kane la problématique dominante est cependant de confronter la pensée occidentale à celle de l'islam, comme dans *L'aventure ambiguë*, paru en 1961. Son confrère, Abdoulaye Sadj, met en garde face aux risques de l'acculturation et aux mirages de l'occident. Pour continuer, il faut citer l'écrivain Ousmane Sembène qui est aussi un cinéaste. Il écrit contre toutes les formes d'oppression, d'esclavagisme au colonialisme, de la société traditionnelle aux nouvelles dictatures. Son écriture simple et intense à la fois, utilise des techniques

dramatiques du griot et celles du cinéma, des descriptions explicites et du didactisme ainsi que des développements psychologiques.³²

Un renouveau évident dans la littérature africaine représente, par ailleurs, le début de l'écriture des femmes. Parmi tous les auteurs évoqués, il n'y a pas de femme, et il est légitime de se demander pourquoi cela est le cas. Ndiaye explique que cette absence est due à plusieurs facteurs. D'abord, parce que dans la société africaine, les tâches domestiques étaient attribuées exclusivement aux femmes et il ne leur restait pas suffisamment de temps pour écrire. Encore plus significatif est le fait que les femmes avaient eu encore plus difficilement accès à l'éducation que les hommes. Les écoles pour femmes qui existaient étaient rares et, de plus, elles avaient pour objectif de former des bonnes ménagères et croyantes. Ce n'est qu'après la Deuxième Guerre mondiale que les filles auront accès à l'éducation secondaire et postsecondaire. Un problème qui reste, est la difficulté encore plus grande pour elles de se faire éditer. Cependant, avec les griottes, la femme était traditionnellement très présente dans la littérature orale, elle prenait activement part à la création et à la transmission de textes oraux. Les femmes commencèrent donc dans les années 70 à vraiment prendre la parole (même s'il y avait quelques rares prédécesseuses). La première écrivaine qui publie son roman *Ngondo* en 1958, s'appelle Marie-Claire Matip. Elle est suivie par la Camerounaise Thérèse Kuoh-Moukouri avec *Rencontres essentielles*. En 1975 Aoua Keita publie un roman autobiographique racontant le chemin encore extraordinaire d'une femme qui, après avoir eu accès à l'école, fait une formation de sage-femme. À partir de cette année-là, les véritables carrières littéraires de femmes commencent.³³ Nous n'allons malheureusement pas approfondir ce sujet, car les écrivaines de l'Afrique noire écrivent après la période que nous étudions dans ce travail.

Dans l'œuvre déjà citée de Dabla, l'auteur écrit quant aux courants dans la littérature africaine, qu'il est difficile de les distinguer, même si les écrivains de la deuxième génération changent leur centre d'intérêt, les thématiques et l'esthétique des romans au fil du temps. Il est très fréquent, par exemple, de trouver un ouvrage qui se concentre sur la colonisation à côté d'un autre qui évoque des changements de la société traditionnelle ou d'un récit qui continue la tradition des romans autobiographiques. Quant à l'esthétique, il y a des renouvellements tels le symbolisme ou le fantastique (comme c'est le cas dans *Le Regard du roi* de Camara Laye) ou la psychologisation des personnages, plus profonde qu'avant et l'évolution de la

³² cf. *ibid.*, p. 91-95

³³ cf. *ibid.*, p. 96-97

technique narrative qui progresse d'un seul récit linéaire à plusieurs récits autonomes dans un même texte (par ex. dans *Un piège sans fin* de Bhêly-Quénum).³⁴ Chevrier classe les deux derniers romans comme des romans d'angoisse, où prédomine l'inhumanité et où les personnages sont livrés aux angoisses et à un cours tragique de la vie.³⁵

Un roman intéressant dont Dabla parle aussi, c'est *Tante Bella* de J. Owano, qui ouvre par un prologue montrant le milieu bourgeois de Yaoundé et l'histoire commence seulement quand un personnage se met à lire un livre qui a pour titre *Tante Bella*. Le sujet principal de ce roman, d'ailleurs, est la situation de la femme en Afrique. Mais les vrais créateurs de nouveautés à souligner sont, selon Dabla, trois auteurs: Charles Nokan, qui se concentre sur « la composition et au prosaïsme », le Malien Yambo Ouologuem, qui à contre-courant de la négritude, condamne durement plusieurs d'idées reçues et remet en question la mythologie du passé légendaire africain (dans *Devoir de violence*), et Ahmadou Kourouma (avec l'œuvre intensément discutée *Les soleils des Indépendances*)³⁶, l'auteur qui nous intéresse principalement et dont nous allons parler plus en détail dans ce travail. Chevrier, lui aussi, souligne que c'est l'année 1968 qui marque le véritable renouvellement dans la littérature d'Afrique noire, grâce à la parution des deux derniers romans que nous venons de citer. Ils «révolutionnent la prose romanesque et en préfigurent les tendances maîtresses pour les dix années à venir»³⁷. Ou encore:

«Cette production postcoloniale va notamment être conduite à s'interroger sur le rapport de l'homme africain avec une conception traditionnelle du monde qui ne fait plus l'unanimité, mais surtout elle s'emploie à dresser le bilan de faillite d'un continent en proie aux maladies infantiles de l'indépendance, comme des dérives politiciennes de ces nouveaux maîtres.»³⁸

Regardons maintenant de plus près Ahmadou Kourouma, auteur ivoirien né en 1927 en Côte d'Ivoire et mort en 2003 à Lyon, qui a révolutionné le roman africain. Avec sa première œuvre *Les soleils des Indépendances* parue en 1970 aux Éditions du Seuil (le roman est cependant publié deux ans plus tôt au Canada), désignée par J. Chevrier comme « un roman de désenchantement »³⁹, Ahmadou Kourouma marque un tournant dans la littérature de l'Afrique noire – non seulement en raison de sa thématique qui se concentre sur les mauvaises actions des nouveaux régimes des indépendances plutôt qu'aux malheurs pendant le colonialisme - mais aussi grâce à son style, son emploi novateur de la langue française.⁴⁰

³⁴ cf. Dabla 1986, p. 26-27

³⁵ cf. Chevrier 1974, p. 154-156

³⁶ cf. Dabla 1986, p. 27-28, 45

³⁷ Chevrier 2006, p. 76

³⁸ *ibid.*

³⁹ cf. Chevrier 1970, p. 156

⁴⁰ cf. Ndiaye 2004, p. 101

Comme l'auteur n'avait pas été connu avant, la publication de *Les soleils des Indépendances* en France, alors celle-ci n'a pas été un grand événement. Cependant, Kourouma a vite connu un grand succès et a reçu de nombreux prix pour ses livres, y compris le prix Renaudot. Aujourd'hui il compte parmi les classiques des romans africains. L'œuvre romanesque de Kourouma, qui est par ailleurs mathématicien de formation, est relativement petite, contenant seulement cinq livres. Son deuxième roman *Monné, outrages et défis* (le mot africain *monné* est ici expliqué par les mots suivants: outrages et défis) ne paraît qu'en 1990. L'histoire que raconte ce roman se déroule pendant la période coloniale. Suit *En attendant le vote des bêtes sauvages* qui paraît en 1998 et qui traite des dictateurs africains sévissant durant la période de la guerre froide. Finalement, *Allah n'est pas obligé*, roman publié en 2000 et qui raconte l'histoire d'un enfant soldat, Birahima, dans les combats sanglants entre les tribus de Sierra Léone et Liberia. Le cinquième roman est une publication posthume de 2004, il s'intitule *Quand on refuse on dit non*. L'histoire de ce récit évoque à nouveau l'ancien enfant soldat Birahima et parle des problèmes en Côte Ivoire. Tous ses livres ont une chose en commun: ils traitent de l'Histoire qui a marquée l'Afrique noire. Kourouma a toujours été intéressé par l'Histoire, par l'actualité politique et il tenait à rendre compte de la réalité dans sa création littéraire.⁴¹

Revenons à son premier roman, *Les soleils des Indépendances*, l'œuvre qui a rendu célèbre d'un coup Kourouma et dont l'analyse occupera une grande partie de notre travail. Ce roman est si important, parce qu'il est un des premiers récits à faire la critique de l'époque après les indépendances. Le roman dévoile les maux et les problèmes de l'Afrique qui n'ont pas cessé miraculeusement après la colonisation. C'est le «temps du malaise» que décrit notre auteur, sentiment que prédomine dans la littérature produite peu après les indépendances, comme l'exprime Chevrier. Ce dernier souligne le destin sombre des personnages dans ces romans qui ont des difficultés à vivre dans le monde moderne, d'entrer dans la nouvelle époque. Le personnage principal, dans le premier roman de Kourouma, est un homme appelé Fama, dernier descendant de la dynastie des Doumboya. Il aurait hérité le Togobala, il aurait été chef de la tribu au temps précolonial, mais dans la nouvelle ère il est réduit à la mendicité dans la capitale de la Côte des Ebènes. Il ne comprend pas que son nom n'a plus de valeur et il refuse de s'adapter. Kourouma est alors l'un des premiers auteurs à exprimer ce sentiment de malaise⁴², ainsi que, comme c'était le cas ci-dessus, la désillusion suite aux indépendances. Notre auteur, «le «guerrier chasseur» malinké fit [...] gicler une souffrance africaine qui

⁴¹ cf. Chevrier, in: Djian 2010, pp. 6, 10, 12

⁴² cf. Chevrier 2006, pp. 80-81

jusque-là n'avait jamais atteint la conscience alambiquée des Européens. Pas plus que celle des Africains.»⁴³

Il avait alors une grande influence sur plusieurs auteurs africains. Quand ils parlent des racines africaines traditionnelles, cela ne doit donc plus obligatoirement être conforme à une sorte de glorification de celles-ci. Le héros d'«Afrika ba'a» de Rémy Médo Mvomo (roman qui est paru en 1969) affirme que la tradition bloque le chemin conduisant vers la modernité. Et Sembène Ousmane dénonce la superstition dans une nouvelle parue en 1971. Naturellement, il y a également ceux qui s'opposent à la nouvelle tendance, tel Ahmadou Hampaté Bâ, dont la chute du héros de son roman *L'étrange destin de Wagrïn* (1973) est causée par la perte de son fétiche. L'œuvre de Hampaté Bâ constitue en général un plaidoyer pour les civilisations africaines traditionnelles.⁴⁴

Selon Chevrier, cependant, il prédomine dans la littérature des indépendances le sentiment de «stagnation au sein d'une société bloquée», des personnages décrits comme des anti-héros, marginalisés de la société, ne pouvant pas s'adapter aux nouvelles conditions de vie et n'ayant pas d'avenir - leur seule solution étant la mort, sociale, comme l'exil, ou réelle. L'espoir et la confiance à l'Histoire ne sont pratiquement plus donnés.⁴⁵

Nous pouvons donc conclure ce chapitre en disant que la littérature francophone de l'Afrique noire évolue d'une écriture ethnographique, dépeignant les mœurs des Africains pour le Français principalement, et fortement influencée par l'Occident, pendant la colonisation, à une littérature plus critique envers les colons, glorifiant un peu le passé traditionnel et la culture africaine dans le courant de la négritude. Plus tard elle recherche la liberté, pour, après les indépendances, devenir plus sombre, désillusionnée et surtout pour critiquer, à parts égales, les traditions anciennes et l'ère nouvelle, qui est loin de constituer une nouvelle idylle.

⁴³ Djian 2010, p. 19

⁴⁴ cf. Chevrier 2006, p. 77

⁴⁵ cf. *ibid.*, pp. 81-83; 86

1.2. La littérature francophone maghrébine dès les débuts jusqu'aux Indépendances

Dans un second temps, nous allons maintenant présenter rapidement le développement de la littérature maghrébine de langue française dès les débuts jusqu'aux indépendances. Pour réaliser cela, nous allons regarder d'abord de plus près la littérature maghrébine des Français, littérature coloniale, pour ensuite démontrer comment la littérature maghrébine va se distinguer de plus en plus de cette littérature des colons. Nous mettrons cependant plus d'accent sur l'Algérie, puisque l'auteur que nous allons traiter plus en détail dans ce travail est Algérien de naissance. Dans cette présentation, nous nous appuyerons sur la classification établie par Jean Déjeux dans *Littérature maghrébine de langue française*. Il distingue entre quatre étapes: la littérature maghrébine produite avant 1945, celle autour des années 50, à partir de 1956 et, finalement, après 1962, ou soit, après l'acquisition des indépendances.⁴⁶ Commençons alors par la littérature coloniale et les timides commencements des écrivains algériens.

1.2.1. Les débuts de la littérature maghrébine de langue française

Avant de commencer par les débuts de la littérature en langue française écrite par les autochtones du Maghreb, nous aimerions bien évoquer qu'en Afrique du Nord il y avait une tradition considérable de littérature écrite en arabe ou, aussi, en berbère, contrairement à l'Afrique subsaharienne, où il n'y avait «que» la littérature orale. Pour citer un exemple, l'un des premiers écrivains connus s'appelle Sidi Boumedienne Chr'aïb (1100-1168), il a produit des grandes œuvres en arabe. Beaucoup plus tard, il faut évoquer l'œuvre considérable, des écrits mystiques, de l'émir Abd-el-Kader, qui a été un personnage de grande importance dans la résistance algérienne durant la conquête française.⁴⁷ Cette digression nous permet de voir que ce n'étaient pas les Français, les colonisateurs, qui ont importé la littérature écrite, mais qu'il y avait déjà une immense richesse dans la littérature écrite au Maghreb.

Ceci dit, nous allons maintenant présenter la littérature maghrébine de langue française. Comme nous l'avons déjà mentionnée ci-dessus, la première étape que l'on peut constater, est celle d'avant 1945. Pendant cette période, il y a très peu d'écrivains maghrébins à écrire dans la langue du colon. Ce sont les Français qui écrivent, et il est raisonnable de parler de cette

⁴⁶ cf. Déjeux 1980, p. 19

⁴⁷ cf. Ndiaye 2004, p. 198, 201

littérature pour mieux comprendre ensuite le caractère et les différences de la jeune littérature francophone produite par les Algériens eux-mêmes.

Cette littérature créée par les Français en Algérie se caractérise d'abord par la relation qu'ils ont avec le pays. Entre 1830 et 1900 ils perçoivent l'Algérie comme une terre conquise et cette image est rendue par les récits et mémoires de militaires et généraux. Le pays représente pour le colonisateur également un moyen pour éprouver des sensations inconnues, les écrivains-voyageurs trouvent en Algérie une «nouvelle Italie», ou soit, «un nouvel Orient». Dans l'ensemble, la littérature qu'ils produisent est plutôt exotique et remplie de clichés.⁴⁸

De 1900 à 1935, la perception de l'Algérie change à celle du territoire français. Ainsi la thématique altère aussi, et cela avec la parution d'une œuvre de Louis Bertrand en 1899. Cet écrivain cherche ses «racines latines» en Algérie, il entreprend un «pèlerinage au pays des Ancêtres», mais néglige pourtant les populations indigènes qu'il perçoit comme des «ennemis». Dans la littérature de cette époque l'Algérien est présent, mais il reste en arrière-plan dans l'histoire. Il y avait, certainement, aussi André Gide ou Isabelle Eberhardt, mais eux aussi étaient à la quête de matière pour leur écriture.

Une personne qui contribue à l'évolution de cette littérature se nomme Robert Randau (son vrai nom est Robert Arnaud). Il est le premier écrivain français à être enraciné en Algérie et plaide pour une autonomie esthétique du pays. Comprenant la même demande, le Manifeste des dits Algérienistes est publié en 1920. Cette année-là est fondée aussi la *Société des Écrivains de l'Afrique du Nord* à Tunis. Même si à cette époque des revues sont créées (*Afrique* et *La Kahena*), ainsi que le Grand prix littéraire de l'Algérie, le nombre d'écrivains autochtones reste faible. Les revues acceptent les Maghrébins, cependant seulement à condition qu'ils soient «assimilés». C'est probablement l'une des raisons pour laquelle le courant algérieniste fut critiqué par des Maghrébins, qui étaient d'avis que ceux qui étaient en relation avec la France et écrivaient en français étaient, par conséquent, des écrivains français. À partir des années 1935, les écrivains traitent plutôt de l'Algérie méditerranéenne, mais il y a aussi ceux qui font revivre le passé ou qui parlent de quelques milieux populaires. L'écrivain Gabriel Audisio utilise l'expression *l'École d'Alger* pour parler de cette génération d'écrivains et Albert Camus reprend ce concept, mais en le nommant «École nord-africaine des Lettres», maintenant des Algériens se joignent au courant. À cette époque Audisio dit encore qu'il n'y a jamais eu une littérature maghrébine autochtone de langue française qui

⁴⁸ cf. Déjeux 1980, pp. 13,14

aurait été originelle. Plus tard, à cause de l'Histoire, les positions seraient politiquement différentes et il y aura une distinction entre les algérianistes et les écrivains algériens.⁴⁹

Examinons maintenant de plus près la littérature maghrébine écrite par les Maghrébins en langue française. Comme nous l'avons déjà dit, Déjeux distingue ici entre quatre différents étapes, la première étant celle de la littérature avant 1945. Là encore les écrivains maghrébins étaient alors très peu nombreux. En Algérie les premières œuvres à être découvertes sont des essais politiques et sociaux, étant la conséquence des événements politiques, telles des révoltes, la guerre de 1914-1918 ou la naissance du nationalisme algérien. Dans ces essais, les écrivains démontraient leurs opinions sur «la question indigène». Des petits journaux ou brochures luttait soit pour les exigences nationalistes, soit pour l'œuvre française et son intégration.⁵⁰

De 1920 à 1945 il y a une douzaine d'écrivains qui se font connaître. Pour nommer quelques uns, nous aimerions citer Tahar Essafi pour la Tunisie et Chaïd Ben Cherif (*Ahmed Ben Mostapha, gommier*, 1920) , Abdelkader Hadj-Hamou (*Zohra, la femme du mineur*, 1925) ou les frères Zenati (avec *Bou el Nouar, le jeune Algérien*, 1945) pour l'Algérie. Ce sont des œuvres souvent moralisantes et elles comportent aussi souvent des descriptions ethnographiques à la mode de l'écrivain-colonisateur.⁵¹ Les auteurs de ces romans s'adressent aux Français. Cela s'explique par une raison en particulier, à savoir par le fait que le taux d'analphabétisme dans la population maghrébine était encore très élevé avant les indépendances.⁵² Même si les écrivains critiquent parfois d'une manière discrète les influences nuisibles de la colonisation, ils soulignent surtout les côtés positifs de la France. Ils représentent plutôt la vision du colonisateur que celle qui devait leur être propre.

Nous allons mentionner ici le fait que dans l'anthologie *Notre Afrique*, publié en 1925 et préfacée par Louis Bertrand, seulement un auteur des 40 écrivains présentés est maghrébin (il s'agit de Hadj-Hamou). Les écrivains maghrébins de cette époque voulaient avant tout démontrer qu'ils, étant allés à l'école, étaient capables d'écrire dans le style des Français, sans produire trop de fautes linguistiques, c'est peut-être pourquoi leur innovation littéraire a tellement tardé. En ce qui concerne la poésie, il y a cependant un grand poète qui attire notre attention. Il s'agit là de Jean Amrouche (*Cendres*, publié en 1934 ou *Étoile secrète*, paru en 1937, ainsi que la traduction des *Chants berbères de Kabylie*, paru en 1939).

⁴⁹ cf. Déjeux 1980, pp. 14-17

⁵⁰ cf. *ibid.*, p. 18-19

⁵¹ cf. *ibid.* 1980, p. 20

⁵² cf. Arnaud 1978, p. 35

Il faut dire, en outre, que les Algériens ont mis du temps à comprendre que l'assimilation de la culture pourrait leur être bénéfique. Ils commencent à se faire entendre et utilisent la nouvelle langue d'abord dans le domaine social et politique pour ensuite passer au domaine de l'imagination et de la littérature. La langue française est alors devenue pour eux le «moyen d'investigation du passé, de conquête du savoir et de libération».⁵³

Sur ce point, il faut peut-être éclairer, avant de poursuivre notre discours, pourquoi les Algériens ont, durant si longtemps, rejeté tout ce qui provenait de la culture française. D'abord, naturellement, parce que ce peuple, qui a déjà enduré de nombreuses conquêtes (des Phéniciens, Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Portugais, Espagnols et Turcs, et, pour finir la conquête française) et a connu tant d'influences de différents peuples et langues, a subi un énorme traumatisme par la conquête brutale des Français en 1830. En plus, les colonisateurs voulaient imposer leur domination «par la propagation du français et de la langue française»⁵⁴. C'est donc par mépris que les Algériens s'opposaient à la culture française. Mais, c'est aussi par peur de perdre leur religion. Quand les Français offraient la formation scolaire gratuite gérée par l'État, les Algériens étaient plus que sceptiques, car ils ne connaissaient que des écoles menées par des personnes privées et, en plus, ils étaient habitués à que l'enseignement et la religion venaient ensemble. En Algérie apprendre était obligatoirement lié à l'apprentissage du Coran. Les élèves apprenaient dans les médersas à lire, écrire et à réciter le livre sacré par cœur. Pour cela la plupart des parents n'envoyait pas leurs enfants à l'école française. Il faut ajouter que beaucoup de médersas furent fermées, fait qui contribua à la méfiance des Algériens. Avant la colonisation, il faut le dire, le taux de scolarisation avait été haut.⁵⁵ À la suite, les Français ont changé leur système éducatif, puisqu'ils avaient besoin «d'indigènes» pour l'administration. Ainsi, ils ont rouvert des médersas, cependant sous la condition que la langue française y soit introduite. Aussi, la scolarité devint obligatoire en 1881, mais elle ne pouvait pas être imposée partout. Le taux de scolarité restait bas, parce que les Algériens ne voyaient pas de sens à envoyer leurs enfants à l'école française, puisqu'ils ne pouvaient pas espérer de promotion sociale non plus. Ils risquaient alors avant tout de perdre leurs valeurs traditionnelles. La situation a changé quand après la Première Guerre mondiale (les Algériens ont dû y servir) des milliers ont émigré vers la France pour y travailler en tant qu'ouvriers. Ils se rendaient compte des avantages de

⁵³ Déjeux 1980, p. 21

⁵⁴ Benrabah 1999, p. 47

⁵⁵ cf. ibid. 1999, pp. 47-48

l'enseignement, des postes bien rémunérés qui pouvaient être obtenus. Cela les a donc fait exiger, à leur retour, un enseignement pour leurs enfants, afin de leur permettre une meilleure vie. Le travail des Algériens dans les usines en France leur a également appris à défendre leurs droits dans des syndicats et à développer le sentiment d'appartenance nationale - en quelque sorte c'est donc par les Français, et involontairement quant à ces derniers, qu'est né le nationalisme algérien. C'est à Paris, d'ailleurs, que se forme le premier parti nationaliste algérien (nommé *L'étoile nord-africaine* - l'ENA) et dirigé par Messali Hadj.⁵⁶

1.2.2. La révolution et la lutte indépendantiste dans l'écriture maghrébine

Revenons alors au renouvellement de la littérature algérienne. C'est donc à partir de 1945, au climat de l'après-guerre, que la littérature francophone des Algériens connaît un véritable changement, ou soit que la véritable littérature algérienne naît. Comme nous l'avons vu, cette littérature vient au monde dans une atmosphère d'ambiguïté. La littérature algérienne a jusque là été jugée par les Français comme par les Algériens de deux manières opposées. Une partie de ces derniers pensait, par le complexe d'infériorité qui leur a été inculqué pendant la longue période d'oppression, que des écrivains algériens ne seraient pas capable d'écrire avec la même qualité que les Français. L'autre part de leurs compatriotes ont reproché aux écrivains d'écrire dans la langue du colon (la plupart cependant, à cause de la scolarisation en langue française ne pouvait pas écrire en arabe classique). Des livres, ayant du succès en France, ne pouvaient pas, selon eux, être représentatifs pour leur désir d'acquérir l'indépendance. Les Français, eux, n'étaient pas non plus d'avis unanime en ce qui concerne la littérature francophone algérienne. Quelques uns jugeaient les écrivains algériens d'entrée de jeu comme incapable de produire de la bonne littérature. D'autres étaient très contents de l'«heureuse» assimilation, attribuant une valeur à l'élargissement des Lettres françaises.⁵⁷

Après 1945, en tout cas, le ton qu'emploient les auteurs algériens change, ils prennent de plus en plus conscience politique. Contrairement à la génération précédente celle-ci se fait remarquer. Elle a du succès à raison de son engagement politique, mais aussi par la perfection dont elle fait usage de la langue française. Ce qui joue également un rôle, c'est qu'elle est publiée en France. Les auteurs, comme l'ont fait leurs aïeules, acquièrent la langue de l'Autre, leurs écrits changent la langue française, ils alternent le contenu et la forme.⁵⁸ Les événements

⁵⁶ cf. Benrabah 1999, pp. 50, 52, 54-56

⁵⁷ cf. Déjeux 1980, p. 11-12

⁵⁸ cf. Benrabah 1999, p. 60

historiques, surtout la brutalité de la part des Français suite aux émeutes des Algériens le 8 mai 1945, l'après-guerre, la pauvreté à la campagne et les exigences plus précises des partis nationalistes suscitent la réaction de beaucoup de lettrés et jeunes militants. De nouvelles revues littéraires sont fondées (comme *Fontaine* en 1939, *Arche* en 1944 par Jean Amrouche ou *Soleil* en 1950 où Jean Sénac fait partie du comité de rédaction), abandonnant maintenant le conformisme algérien. L'activité littéraire se voit aussi dans des conférences et cercles littéraires. Là, il y a aussi les conférences des *Cercles des Amitiés franco-musulmans* où les Algériens et les Français algériens participent ensemble, discutant de littérature et de culture.⁵⁹

Cependant les écrivains algériens veulent se distinguer des auteurs français de l'Algérie, comme Albert Camus ou Gabriel Audisio. Ces derniers, même s'ils sont attachés au pays algérien, ne se sont jamais sentis algériens, appartenant à une nation algérienne, ils poursuivent plutôt une vocation parisienne.⁶⁰ Jean Sénac écrit alors: «écrivain algérien, [est] tout écrivain ayant définitivement opté pour la nation algérienne.»⁶¹

Pour les écrivains algériens de cette nouvelle littérature émergente Paris n'a donc plus vraiment d'intérêt, parmi eux se trouvent, pour en citer quelques uns: Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohamed Dib, Kateb Yacine et Malak Haddad. Plusieurs d'entre eux viennent de milieux modestes.⁶²

Le premier roman de Mouloud Feraoun est intitulé *Le fils du pauvre* et est publié en 1950. Mohamed Dib, lui, parle de la pauvreté de plusieurs familles vivant dans une seule maison dans *La Grande Maison*, paru en 1952. Les auteurs souhaitent dans ces écrits expliquer, porter témoignage et rendre compréhensible la société maghrébine. Ils dévoilent alors dans leurs textes l'exploitation suite à la colonisation, ainsi que la grande misère sévissant dans leur peuple.⁶³ Il faut également évoquer *La Colline oubliée* de Mammeri, publié en 1952, *La Terre et le Sang* de Feraoun et *La Statue de sel*, écrit par Albert Memmi qui, lui, est Tunisien, et *Le Passé Simple* de Driss Chraïbi, écrivain marocain.⁶⁴ Ils démontrent le conflit du peuple algérien avec la culture des Français, par suite de la brutalité et les injustices coloniales.

⁵⁹ cf. Déjeux 1980, p. 22

⁶⁰ cf. Benrabah 1999, p. 60

⁶¹ Sénac, Jean: *Le Soleil sous les armes*, Rodez: Subervie, 1957, p. 20, cité in: Déjeux 1980, p. 25

⁶² cf. Benrabah 1999, p. 61

⁶³ cf. ibid. 1999, p. 61

⁶⁴ cf. Déjeux 1980, p. 24

Ce chapitre a montré alors, que la littérature des écrivains (les plus représentatifs) de l'Algérie se distingue clairement de la littérature produite par les Français vivant en terre algérienne. Cela notamment à partir de la prise de conscience politique et la naissance de la littérature de combat, suite à la lutte politique de plus en plus sanglante. Voici comment Kateb Yacine illustre son propre éveil de conscience: «C'est en 1945 à Sétif, que mon humanisme fut affronté pour la première fois au plus atroces des spectacles [...] Là se cimenta mon nationalisme.»⁶⁵

Ainsi, on peut dire que la thématique change considérablement, de même que la représentation de l'Algérie. Déjeux explique que le climat algérien est toujours traité, mais sans plonger dans l'exotisme, tout au contraire - le soleil devient ainsi arbitraire, représentant d'un côté la tranquillité, la chaleur de la caverne ancestrale ou l'hédonisme méditerranéen, de l'autre côté il symbolise la chaleur avec une connotation négative, le tempérament violent, la passion et la défense de l'honneur.⁶⁶

Quant à la thématique, Déjeux distingue deux priorités. Il s'agit là des aspects traditionnels et des aspects nouveaux du Maghreb. Commençons par le premier aspect. La représentation de la tradition ne cesse pas de jouer un rôle après 1945. Les auteurs mentionnent avec plaisir les coutumes, le terroir et la vie quotidienne enfin de démontrer la continuité de la tradition, le fait qu'elle a pu être préservée, «grâce à l'enracinement dans un terroir». Un exemple pour un tel roman serait *La Terre et le Sang*, déjà mentionné, de Feraoun. Les nouveaux aspects dans cette littérature apparaissent sous le signe de l'interrogation et l'affrontement, plutôt que de la description et du respect. Les écrivains parlent de l'acculturation, de la guerre de libération, des injustices de la colonisation, des ouvriers algériens en France, de la révolte contre le père, etc. Ils mettent par écrit l'angoisse, le non-conformisme, l'exil et le déracinement. Le message de leurs récits est, clairement, qu'il faut un changement.⁶⁷ Déjeux le formule par une métaphore: «À l'image du cercle s'enchaissant le passé s'oppose celle de l'étoile; c'est l'éclatement de l'univers d'hier.»⁶⁸

La poésie joue aussi un rôle essentiel en Algérie - Kateb Yacine classe le poète comme étant l'artiste le plus important pour la révolution - beaucoup d'écrivains étant également des poètes. Dans ce domaine le thème central est aussi celui de la résistance. Après 1955, la poésie se focalise sur la liberté, l'homme nouveau et les ancêtres.⁶⁹

⁶⁵ Kateb, cité in: Benrabah 1999, p. 62

⁶⁶ Déjeux 1980, p. 34-35

⁶⁷ cf. ibid. 1980, p. 36

⁶⁸ ibid.

⁶⁹ cf. ibid. 1980, p. 36

Albert Memmi écrit quant à la nouvelle génération d'auteurs maghrébins:

«Pour la première fois, l'Afrique du Nord se voit enfin assumée. Acceptée, revendiquée ou discutée, elle cesse d'être un simple décor [...] Ces nouveaux auteurs sont aux prises avec leur pays comme avec l'essentiel d'eux-mêmes. Autochtones [...] Colonisés, il leur a suffi de s'exprimer, non pour témoigner sur la colonisation, mais pour révéler l'univers intérieur et extérieur du colonisé [...] Ce n'est évidemment pas un hasard si cette première génération d'écrivains maghrébins, définitivement nommée la génération de 1952, éclot à la veille de l'indépendance du Maghreb. C'est qu'il fallait oser enfin de s'en prendre à sa propre vie, à celle de ses concitoyens, aux relations avec le Colonisateur.»⁷⁰

Les Algériens commencent donc à se percevoir différemment. À cause du déracinement suite à la colonisation, ils cherchent leur identité, et écrivent alors sur leurs racines, leur quête de soi, le sentiment de déracinement et de l'exil dans la langue française. Parce que, pour beaucoup d'entre eux, le fait qu'il écrivent dans la langue du colonisateur correspond avec un sentiment de perte de sa propre culture.⁷¹ En ce qui concerne ce retour au passé ancien, l'auteur algérien Kateb Yacine est probablement le précurseur de ses collègues. Chez lui, la quête de l'identité ne se fait pas seulement au niveau individuel, mais au niveau de la société algérienne. Il tente de retrouver et de démontrer les racines de son peuple pour fonder une identité commune, identité qui leur a été prise par la colonisation. Par Kateb, on ne considère plus l'Histoire seulement comme les luttes politiques du dernier demi-siècle, mais on inclut le passé précolonial et même mythique. Chez Kateb ce passé est incorporé par les Ancêtres, récurrent à travers toute son œuvre. Ces-derniers incarnent l'esprit de résistance, contrairement aux pères, qui, eux, sont les «vaincus de la conquête coloniale, soumis à l'occupant, humiliés et corrompus». C'est pourquoi les Ancêtres sont présentés comme féroces, sinistres et sont indignés à cause de la trahison de leurs descendants.⁷²

Le changement que nous venons de mentionner concerne cependant plutôt la thématique. Le renouvellement formelle, lui, se fait après 1956. Avant, la forme des œuvres restait très similaire à celle des écrivains métropolitains. C'est avec la parution en 1956 de *Nedjma* de Kateb Yacine (né en 1929 à Constantine et mort en 1990 à Grenoble), que la forme a été renouvelée. Selon Noiray, *Nedjma* marque une rupture et un commencement en même temps. Il juge qu'il n'y a jusque là jamais eu de production littéraire semblable, non pas seulement au Maghreb, mais aussi dans la littérature française en général. D'ailleurs, il affirme que sans *Nedjma*, «ni Mohammed Khaïr-Eddine, ni Rachid Boudjedra, ni Abdelkader Khatibi, ni Tahar

⁷⁰ Memmi, Albert: *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, Paris: Présence africaine, 1964, pp. 14-15, cité dans: Déjeux 1980, p. 24

⁷¹ cf. Benrabah 1991, p. 64

⁷² cf. Noiray 1996, p. 132

Ben Jelloun, entre bien d'autres, n'auraient sans doute écrit de la même façon.»⁷³ Quant à Bonn, il écrit que «Kateb a été le premier à oser, sur tous les plans, la rupture et la révolte dans lesquelles il a toujours vécu et écrit.»⁷⁴ *Nedjma* est alors le roman qui a «fait entrer dans la modernité la littérature maghrébine francophone»⁷⁵. Aussi est-il le roman maghrébin le plus abandonnement commenté et critiqué.

L'individualité de l'œuvre de Kateb consiste aussi en le fait que tous ses écrits, entre eux *Nedjma*, *Le Cercle de Représailles* (1959), *Le Polygone étoilé* (1966) ou alors *Nedjma, ou le poème, ou le couteau* (1948), forment une œuvre gigantesque, un texte qui est continuellement repris, retravaillé. Il s'agit de pièces de théâtre, comme des romans ou des poèmes.⁷⁶ Kateb, lui-même affirme-t-il en 1967 dans la revue *Jeune Afrique*:

«Je crois bien que je suis l'homme d'un seul livre. À l'origine, c'était un poème qui s'est transformé en romans et en pièces de théâtre, mais c'est toujours la même œuvre que je laisserai comme je l'ai commencée, c'est-à-dire à la fois à l'état de ruines et à l'état de chantier»⁷⁷.

Revenons à l'année 1956. À partir de là, l'engagement politique va alors se manifester encore plus qu'avant. Il n'y avait pas de génération de 1954, l'année où la lutte indépendantiste s'est mise en marche. La littérature devient une arme de combat et les œuvres deviennent de plus en plus révolutionnaires. Pour la politique indépendantiste sont requises des œuvres théâtrales, des poésies et écrits afin de magnifier le combat pour l'indépendance. Les écrivains, entre eux Mohammed Dib, soulignent la valeur de créations littéraires maghrébines en tant qu'outil pour le combat. Particulièrement la poésie qui se veut révolutionnaire. Jean Sénac publie *Le Soleil sous les armes* en 1957 et Henri Kréa *La Révolution et la Poésie sont une seule et même chose*.

Les romans ne cessent de se faire publier, les éditeurs français ayant trouvé une source financière dont ils se servent. Toutes les maisons d'édition veulent alors *leur propre* Algérien.⁷⁸ Malek Haddad, auteur algérien, jugeant l'écrivain algérien comme le produit de l'Histoire, dit en ce qui concerne cette situation: «Nous sommes des tristes bénéficiaires d'une actualité bouleversée et bouleversante.»⁷⁹

⁷³ *ibid.* 1996, p. 139

⁷⁴ Bonn 2009(c), p. 177

⁷⁵ Bougerra et Bougerra 2010, p. 46

⁷⁶ cf. Noiray 1996, p. 139

⁷⁷ Kateb Yacine, in: *Jeune Afrique*, 1967(source en ligne 9)

⁷⁸ cf. Déjeux 1980, pp. 25-27

⁷⁹ Haddad, Malek: *Écoute et je t'appelle*, essai, Paris: Maspero, 1961, p. 11, cité in: Déjeux 1980, p. 28

1.2.3. Après les Indépendances

Après l'acquisition des indépendances, la démonstration d'euphorie dans la littérature ne tarde pas d'être suivie par le désenchantement, l'amertume, situation similaire alors qu'en Afrique noire. La littérature de combat cède la place à une écriture qui a maintenant d'autres objectifs que de révéler les injustices de la colonisation à l'Autre, de l'inciter à se solidariser de quelque sorte avec lui.⁸⁰

Kateb Yacine, pour sa part, demeure un esprit critique après l'indépendance, même si lui aussi a eu un moment d'euphorie. Il appelle ses collègues à rester de «vrai poètes», comme lui, l'«éternel perturbateur». Notre auteur commence à écrire des pièces de théâtre et les fait représenter également en arabe dialectal, pour pouvoir s'adresser à un grand public en Algérie. Pour donner des exemples, nous pouvons citer *Les Ancêtres redoublent de férocité*, parue en 1959 et *La Poudre d'intelligence*, parue en 1967, représentées toutes les deux à Alger en 1969, cette dernière deux années après qu'à Paris. Ensuite, *L'homme en sandales de caoutchouc*, parue en 1970 ou *Mohammed, prends ta valise*, parue en 1971.⁸¹

L'impact qu'a exercé Kateb sur ses collègues se voit probablement de la manière la plus frappante dans l'œuvre de l'auteur algérien, Rachid Boudjedra. Les références à Kateb sont partout dans ses textes. Ainsi, il parodie dans *La répudiation* (1969), roman plein de violence et provocation, quelques éléments de la thématique katébienne. L'intertextualité est encore plus forte dans *L'insolation*, paru en 1972. Là il emprunte, par exemple, la répartition des chapitres de *Nedjma*. Le narrateur de ce roman se nomme, d'ailleurs «le scribe», ce qui signifie *kateb* en langue arabe.⁸²

En quoi est caractéristique alors cette littérature de peu après l'indépendance? La nouvelle génération des écrivains reste engagée, mais d'un engagement différent. Pour exprimer leur révolte et la colère éprouvée contre le régime actuel, ils refusent des codes littéraires établis, ils renversent les genres traditionnels et réclament une écriture non-conformiste et même provocatrice, leurs formes éclatent. Les écrivains à nommer absolument ici, sont Nabile Farès, Mohammed Khaïr-Eddine, Abdelkébir Kathibi, Tahar Ben Jelloun, Meddeb, et, quant aux femmes, avant tout Assia Djebar.⁸³

⁸⁰ Bouguerra et Bouguerra 2010, p. 51-52

⁸¹ cf. *ibid.*, p. 50

⁸² cf. Bonn 1990, p. 105-107

⁸³ cf. Bouguerra et Bouguerra 2010, pp. 52-53

Nous avons vu maintenant, succinctement, le développement de la littérature maghrébine de langue française. Nous avons tenté surtout de montrer aussi que Kateb Yacine a, dans plus qu'un aspect, été le fondateur d'une littérature plus authentique, se différenciant plus de la littérature française, devenant finalement une vraie littérature algérienne. Au cours de ce travail, nous verrons encore plus en détail ces innovations considérables, dans la thématique, la voix narrative, ainsi que dans la langue.

Cette dernière sera traitée dans le chapitre suivant, cependant, nous allons voir dans une première étape de plus près l'intégration de la langue autochtone dans le texte français chez son collègue ivoirien, Ahmadou Kourouma.

2. La langue. Écrire dans la langue de l'Autre

2.1. Kourouma et la « malinkisation » du français

L'un des aspects sur lesquels nous nous concentrons dans ce travail, c'est celui de la question de la langue qu'utilisent les auteurs. Comment intègrent-ils leur langue maternelle, leur culture dans la langue française ? C'est particulièrement intéressant dans le cas d'Ahmadou Kourouma, auteur qui a attiré l'attention avant tout grâce à l'emploi novateur de la langue française. C'est par lui aussi que nous allons commencer notre analyse.

« En fait, je voulais être authentique. »

Ahmadou Kourouma

Généralement, on peut dire que les écrivains francophones soutiennent une véritable tension entre la langue dans laquelle ils écrivent, s'expriment, et celle qui est leur langue maternelle. Ils créent souvent une langue qui a des particularités appartenant aux deux langues et qui, par conséquent casse la norme linguistique.⁸⁴

C'est alors un langage propre qui surgit, l'interlangue. Klaus Vogel a adapté ce concept, évoqué par Ashcroft et al. dans *The Empire Writes Back*, pour la pédagogie et il explique qu'il s'agit de la langue qui se forme chez l'apprenant d'une langue étrangère qui inclut des composants de la langue maternelle et de la langue-cible. Elle ne se compose pas exclusivement des formes grammaticales et règles de la langue cible, mais inclut aussi des formes incorrectes dues aux influences de la langue maternelle (ou d'autres langues étrangères). Parce qu'il s'agit d'un fait personnel, des normes générales ne peuvent pas être établies.⁸⁵ Selon Jean-Marc Moura on peut parler d'interlangue dans le cas de la langue d'Ahmadou Kourouma⁸⁶, et c'est vrai qu'on peut apercevoir la fusion du français avec la langue maternelle de l'auteur dès la première page. Kourouma l'indique même directement par des expressions comme « disons-le en malinké » ou «...disent les Malinkés».⁸⁷

Quand on ouvre le premier roman d'Ahmadou Kourouma, c'est donc avant tout la langue teintée du rythme africain qui saute directement aux yeux, nous verrons encore ci-dessous pour quelles raisons. C'est précisément ceci, la langue inventive de Kourouma (mais aussi la

⁸⁴ cf. Moura 1999, p. 78

⁸⁵ cf. Vogel 1995, p. 19

⁸⁶ cf. Moura 1999, p. 84

⁸⁷ Kourouma 1970, p. 9

thématique osée, elle sera traitée plus tard dans ce travail) qui a posé des problèmes à l'auteur quant à la publication de son œuvre. D'abord, les maisons d'édition françaises ont refusé le manuscrit. C'est au Québec où *Les soleils des Indépendances* - selon Gassama Makhily grâce à l'esprit ouvert, le goût du risque des Canadiens - a été publié le premier, en 1968.⁸⁸ Dès que le roman est paru en France aux Éditions du Seuil en 1970, il a cependant connu un immense succès, ayant « séduit, choqué et étonné » (il a constamment été réédité depuis)⁸⁹, et cela notamment pour l'emploi exceptionnelle de la langue. Une langue « inspirée de la pensée et de la phrase malinké », que la critique a toute suite reconnue comme telle.⁹⁰ Les critiques parlent, entre autres, d'un renouveau du français, et même d'un « viol de l'usage littéraire ».⁹¹ Certains disent aussi, que des lecteurs n'étant pas familiarisés avec la culture malinké, ne peuvent pas atteindre une pleine compréhension de lecture.⁹²

Nous aimerions maintenant poser la question de pourquoi Kourouma, qui lui-même avoue avoir « cassé » la langue française trop stricte⁹³, a inventé une langue propre à lui-même, propre au peuple malinké. Dans une interview avec Lise Gauvin, l'auteur ivoirien dit qu'il avait commencé par écrire en français littéraire, « comme tout le monde ». Alors, il a senti que son personnage n'était pas « authentique », qu'il ne ressortait pas. À cause de cela, pour l'authenticité de son texte donc, Kourouma a commencé à travailler la langue. Pour entreprendre ce processus, il a pensé dans sa langue maternelle, le malinké. Cependant, il ne suffisait pas de traduire simplement le malinké en français – ce que, selon Kourouma, tout Malinké aurait pu entreprendre – mais de transmettre aussi la « façon de voir les choses ». Pour Kourouma cela implique de retrouver les termes exacts pour récupérer cette pensée, ce qui est un travail réclamant de longues recherches. Car il faut aussi que les mots soient libérés de leur connotation française, qu'ils soient *purs*. Ensuite, c'est aussi à Kourouma de trouver des « images qui les renforcent », étant donné que le malinké est une langue pleine d'images, de proverbes, ainsi que de métaphores.⁹⁴

Dans les pages suivantes nous aimerions bien montrer comment il change la langue française pour écrire d'une manière authentique sur l'histoire de la Côte d'Ivoire après les

⁸⁸ cf. Gassama 1995, p. 18

⁸⁹ cf. Gauvin 2007, p. 85

⁹⁰ cf. Gauvin 1997, p. 153

⁹¹ cf., entre autres, Badday 1970, p. 2

⁹² cf. Schüller 2008, p. 66

⁹³ cf. Badday 1970, p. 7

⁹⁴ cf. Gauvin 1997, pp. 154-156

Indépendances, sur son peuple, les Malinké, et nous verrons dans quels mesures on peut distinguer son innovation.

2.1.1. La malinkisation du français

2.1.1.1. Les calques des mots français pour exprimer une réalité malinké

« Le calque est un mode d'emprunt par traduction de la forme d'une langue étrangère à la langue dans laquelle se tient le discours (métalangue), ici le français: les mots sont donc français alors que la structure syntagmatique dans laquelle ils s'intègrent [...] est malinké »⁹⁵

C'est dans le titre de l'œuvre déjà, *Les soleils des Indépendances*, que cette technique se manifeste. C'est-à-dire, Kourouma tire profit du mot français « soleil » au pluriel pour désigner une réalité malinké. En faisant cela, naturellement la signification originale du mot change, il crée pour ainsi dire un nouveau mot.⁹⁶ Kourouma explique la nouvelle signification de « soleils » ainsi:

«En malinké, le soleil au singulier, c'est le soleil que nous connaissons tous. Mais quand on dit « les soleils », on veut dire l'ère, le temps, la période. On dit par exemple « les soleils des Français » et cela renvoie à la période de la colonisation française.»⁹⁷

Nous trouvons la désignation malinké pour l'ère aussi dans ces compositions suivantes dans le roman⁹⁸: « les **soleils** des Toubabs », « les **soleils** de Samory» ou « les **soleils** du parti unique».⁹⁹

Un autre exemple pour un mot qui change sa signification, qui devient en quelque sorte africain, se trouve dans la première phrase du texte: «Il y avait une semaine qu'avait **fini** dans la capitale Koné Ibrahima [...]»¹⁰⁰. Le verbe français «finir» est utilisé pour dire « mourir» dans ce contexte, ce qui ne correspond pas à son utilisation normative. Dans le *Petit Robert* on trouve surtout le sens «d'achever», «terminer», «arrêter» ou «mettre fin à qc». Même si on peut, selon ce dictionnaire, «finir dans un accident» ou «à l'hôpital»¹⁰¹, on ne peut normalement pas utiliser le mot dans la forme que Kourouma l'a utilisé pour exprimer le sens qu'il désirait donner.¹⁰² Aussi est-il intéressant de voir que Kourouma utilise le verbe auxiliaire *avoir* et non *être*, ce qui serait peut-être plus logique, pour accompagner le verbe

⁹⁵ Ngalasso 2001, p. 37

⁹⁶ cf. aussi Vakunta 2011, p. 116, 117

⁹⁷ Kourouma, in:Gauvin 1997, p. 158-159

⁹⁸ cf. aussi Vakunta 2011, p. 117

⁹⁹ Kourouma 1970, pp. 136, 145, 136 [souligné par nous]

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 9 [souligné par nous]

¹⁰¹ cf. Le Robert 2011, entrées pour «finir»

¹⁰² cf. également Moura 1999, p. 86

finir. Vers la fin du roman, l'auteur montre encore que cette utilisation des auxiliaires n'a pas de règle stricte, en écrivant: « Fama **avait** fini, **était** fini.»¹⁰³ quand celui-ci meurt.¹⁰⁴

D'autres exemples pour des mots français *employés dans la façon malinké* (au fait, Moura appelle cela des *malinkismes*) sont « **posséder** la raison » - pour dire « avoir raison »; « avoir le **cœur froid** » au lieu de dire « rester calme » ; « Yeux et **sourires** narquois **se levèrent** »¹⁰⁵ - en français classique seuls les yeux peuvent se lever; ou encore « Le tonnerre **cassa** le ciel » - expression qu'on n'utiliserait pas non plus en français littéraire.¹⁰⁶ Ensuite: « Dehors **donnait** le vent et la pluie.»¹⁰⁷ Le verbe « donner » substitue ici les verbes « souffler » pour le vent et « tomber » pour la pluie. Pour finir cette petite partie, nous aimerions offrir encore un exemple: « ..., les vieux Malinké [...] « travaillent » tous dans les obsèques et les funérailles »¹⁰⁸. « Travailler » dans les funérailles est ici utilisé ironiquement pour désigner « profiter de », car ils peuvent y manger sans rien payer.¹⁰⁹ Un autre exemple est « à l'heure de l'ouebi »¹¹⁰ pour désigner les heures de bon matin, parce que cet animal est actif pendant cette période-là. Ce sont de tels expressions emblématiques du malinké, qui rendent le roman si « savoureux ».

Pourtant ce ne sont pas seulement des mots isolés qui peuvent être regardés comme des calques, mais aussi des proverbes, comparaisons, images et métaphores.

Quant à ces premiers, il s'agit d'une technique souvent utilisée pour « négrier » un texte (par ex. dans *Sous l'orage* de Seydou Badian, paru en 1957):

« Le proverbe inclus dans le récit a pu apparaître comme l'un des critères fiables de l'africanité d'un texte. D'une part, il véhicule une sagesse traditionnelle, il est une parole respectable qui transmet, oralement, une expérience. D'autre part, sa forme illustre, par essence, le phénomène de diglossie. Si je donne, en français, l'équivalence d'un proverbe africain, je fais ressortir l'existence d'une anté-langue dont le discours français procède. Dans les deux cas, je signifie une réalité sociolinguistique autre. »¹¹¹

Il se trouve que chez Kourouma, ce n'est pas toujours facile de différencier entre un proverbe et un « amusement de l'auteur ».¹¹² Pour illustrer cela, nous aimerions bien citer des exemples: - « A renifler avec discrétion le pet de l'effroi, il vous juge sans nez. »

¹⁰³ Kourouma 1970, p. 196 [souligné par nous]

¹⁰⁴ cf. Gassama 1995, p. 27, 29

¹⁰⁵ Kourouma 1970, pp. 17, 22, 13, 27 [souligné par nous]

¹⁰⁶ cf. Moura 1999, p. 87

¹⁰⁷ Kourouma 1970, p. 77 [souligné par nous]

¹⁰⁸ *ibid.* p. 11

¹⁰⁹ cf. aussi Vakunta 2011, p. 119

¹¹⁰ Kourouma 1970, p. 122

¹¹¹ Blachère 1993, p. 148

¹¹² cf. *ibid.*, p. 150

- « L'hyène a beau être édentée, sa bouche ne sera jamais un chemin de passage pour le cabrin. »¹¹³ S'agit-il ici des sagesses malinké ou des créations humoristiques de l'auteur?

- « Le jour du jugement, il allait commencer par dire: « Écoutez ce proverbe bien connu: l'esclave appartient à son maître, mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul. » Les rêves de Fama n'appartiennent qu'à lui Fama. »¹¹⁴

Kouassi appelle ce dernier exemple un *proverbe logique* puisqu'un raisonnement juste y est développé.¹¹⁵

Nous aimerions maintenant passer aux comparaisons, dont le texte déborde littéralement. Les comparaisons incluent très souvent des animaux, comme la suivante:

«Près de vingt ans de vie commune avaient amené Fama et Salimata à **se connaître comme la petite carpe et le crocodile cohabitant dans le même bief.** »¹¹⁶

Naturellement, une comparaison fonctionne mieux si le lecteur connaît les valeurs morales qu'incarne l'animal. Mais cette information n'est pas toujours donnée et parfois il peut même y avoir une difficulté supplémentaire, car l'auteur, souvent, n'utilise que des parties du corps animal pour faire des comparaisons.¹¹⁷ Voici quelques exemples:

« Le délégué étranger [...] toujours indomptable, **comme le sexe d'un âne enragé.** » Là encore le lecteur peut en saisir la signification. Tel est aussi le cas dans l'exemple suivant: «**Rapides comme les pattes de la biche les mains de Salimata allèrent** et vinrent [...] ». ¹¹⁸

Dans l'exemple suivant ce n'est plus si facile: « Parce que d'abord un garçonnet, [...] remuant et **impoli comme la barbiche d'un bouc**, commandait le Horodougou. »¹¹⁹ Ici, il n'est plus évident pour le lecteur (occidental) de trouver un lien entre l'impolitesse de l'administrateur et la barbiche d'un bouc.¹²⁰

Gassama nous informe que c'est justement cela qui est typique pour la culture malinké: plus l'écart est grand entre les éléments de la comparaison, mieux c'est. La comparaison «porte parce qu'elle est éclatante: elle amuse l'esprit, taquine l'intelligence, boude la raison et suscite l'adhésion. »¹²¹ Pour continuer le chapitre sur les comparaisons, nous aimerions bien proposer deux exemples que Gassama donne, entre autres (il est tiré d'un discours direct d'Abdoulaye

¹¹³ Kourouma 1970, pp. 14; 17

¹¹⁴ *ibid.*, p. 166

¹¹⁵ cf. Kouassi 2007, p. 371

¹¹⁶ Kourouma 1970, p. 92 [souligné par nous]

¹¹⁷ cf. Gassama 1995, p. 86

¹¹⁸ Kourouma 1970, pp. 135; 59 [souligné par nous]

¹¹⁹ *ibid.*, p. 23 [souligné par nous]

¹²⁰ cf. aussi Vakunta 2011, p. 120

¹²¹ Gassama 1995, pp. 99-100

le marabout, qui a toujours un langage très imagé), pour montrer l'écart énorme entre un être abstrait et un être concret:

« La **vérité** comme le **piment** mûr rougit les yeux mais ne les crève pas. »¹²² En disant cela, Abdoulaye veut dire que c'est triste pour Salimata de savoir que Fama est stérile, mais que c'est mieux pour elle de le savoir et que ce savoir lui permettra de chercher une solution autre que celle qu'elle appliquait avant, c'est-à-dire avaler des médicaments et prier. Parce que cela n'est pas de sa faute, comme elle le craignait. Nous pouvons donc dire que la comparaison permet d'exprimer beaucoup, et cela d'une manière intense, sans parler beaucoup. Le deuxième exemple est encore plus frappant:

« Mes **dires** ont donc **sonné** le **silence** comme le **pet** de la vieille grand-mère dans le cercle des petits-enfants **respectueux**. »¹²³ Dans cet exemple les éléments mis en relief sont inversés dans tous les sens. «Dire» est inversé avec «silence», «silence» avec «sonner», le «pet» avec le «respect», etc. Pourtant ou peut-être justement pour cette raison, la force d'expression est si impressionnante.¹²⁴

Pour continuer, nous allons montrer quelques métaphores. Le style d'Ahmadou Kourouma est riche en images, aspect qui rend le texte vivant, on peut mieux visualiser les scènes. Nous en offrons quelques exemples pour illustrer ce point:

« Cette nuit-là il sombra dans le sommeil d'un homme qui s'est cassé le cou en tombant. », ou «... il était fatigué, plus épuisé et fini que le fond de culotte d'un garnement ». ¹²⁵ Ce ne sont pas seulement ces deux exemples qui sont liés à l'idée de l'épuisement et de la maladie. Selon Kouassi, les métaphores soutiennent encore l'émotion que l'auteur désire exprimer, ils montrent au sens figuré, comment, surtout le protagoniste Fama, se sent: « Fama allait en retard. Il [...] **marchait au pas redoublé d'un diarrhéique** »¹²⁶.

Mais aussi dans le cas des métaphores, on trouve beaucoup de références du règne animal, elles sont même parmi les plus nombreuses.¹²⁷ Comme nous pouvons le voir dans les exemples suivants: « Parfois il pensait à la force qui le sollicitait, qui l'a amené à montrer de témérités de verge d'âne qui l'ont plongé dans ce trou. » Ou encore: « Visage clair, mais sec

¹²² Kourouma 1970, p. 76 [souligné par nous]

¹²³ ibid. 1970, p. 89 [souligné par nous]

¹²⁴ cf. Gassama 1995, pp. 100-104

¹²⁵ Kourouma 1970, pp. 137; 94

¹²⁶ ibid. p. 11 [souligné par nous]

¹²⁷ cf. Kouassi 2007, pp. 206-207

et tiré, un nez de bec de calao, des yeux perdus sous des cils de chimpanzé ... ». ¹²⁸ Les métaphores du règne animal ne se limitent pas à certains animaux, mais incluent un bon nombre de la faune locale, tels le serpent, les oiseaux, l'hyène, le chien, etc. ¹²⁹

Un aspect qui suscite également l'attention du lecteur, ce sont les allusions aux parties sexuelles et le style souvent scatologique qu'emploie l'auteur en faisant des comparaisons ainsi que des métaphores. Selon Gassama, cela est encore typique du parler malinké, le langage est le même pour les gens pauvres et aisés et il ne se laisse pas inquiéter par les religions. ¹³⁰ Par exemple: « Disons vrai: cela était aussi infaisable **que de manger les crottes d'un chien** » ; « La grande case en commune, où étaient mis à l'attache les chevaux, ne se souvenait même plus de l'**odeur du pissat**. » ¹³¹; ou l'exemple se trouvant plus haut où l'auteur utilise « le verge d'âne » pour en faire une métaphore.

Passons maintenant aux images. Dans *Les soleils des Indépendances*, il y a plusieurs images symboliques qui reviennent tout au long de l'histoire. Les plus importantes sont les suivantes ¹³²: le sang, le soleil et l'harmattan et la lune.

- Le sang. C'est probablement l'image la plus essentielle, qui influe même l'action. Le sang a une connotation double dans le roman. D'un côté il symbolise la vie, ainsi que le sacrifice dans les sortilèges. De l'autre côté il représente l'excision et le viol de Salimata et sa couleur la pourchasse même des années après cette atroce expérience. Le sang la fait aussi agir.

Voici un exemple pour démontrer l'importance qu'a le sang pour les Malinké:

« ... le sang, vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas malinké, le **sang est prodigieux, criard et enivrant**. [...] Le sang qui coule **est une vie**, un double qui s'échappe et son soupir inaudible pour nous remplit l'univers et réveille les morts. » ¹³³

Ou alors, image positive pour le marabout Abdoulaye, l'horreur pour Salimata:

« Ensemble ils avaient sacrifié le coq. Le coq rouge refroidissait dans une cuvette. Le sang avait giclé, mais un sang n'ayant pas pour l'un et l'autre la même couleur, le même fumet. Pour lui, couleur de douceur et fumet du désir d'une peau fine, [...]. Pour elle, couleur de l'excision et du lever du jour, fumet de la crispation et de la frayeur. » ¹³⁴

- Le soleil et l'harmattan. Le soleil n'est pas seulement utilisé de nombreuses fois dans l'expression « Les soleils des Indépendances », mais aussi comme astre ravageur, ayant donc

¹²⁸ Kourouma 1970, pp. 168; 134

¹²⁹ cf. Kouassi 2007, p. 207

¹³⁰ cf. Gassama 1995, pp. 107-108

¹³¹ Kourouma 1970, pp. 136; 107 [souligné par nous]

¹³² cf. aussi Gassama 1995, p. 78-79

¹³³ Kourouma 1970, p. 141-142 [souligné par nous]

¹³⁴ *ibid.* 1970, p. 76

une connotation négative. L'harmattan, ce vent subsaharien, l'accompagne dans cette fonction:

« Et **après le soleil éclatant et libéré**, comme les poussins après la mère poule, **suivaient** tous **les enfants de l'harmattan** : les **tourbillons**, les lointains **feux de brousse**, le ciel profond et bleu, le vol des charognards, la **soif**, évidemment la **chaleur** ; tous, tous les enfants de l'harmattan. »¹³⁵

De même: « Le **soleil dominateur** donnait toujours, **appliquait** sur les épaules et les membres **quelque chose comme des pierres brûlantes, et étouffait.** »¹³⁶

Ainsi que:

« Fama se récriait : « Bâtard de bâtardise ! Gnamokodé ! » Et tout manigançait à l'exaspérer. **Le soleil ! le soleil ! le soleil des Indépendances maléfiques** remplissait tout un côté du ciel, **grillait, assoiffait l'univers** pour justifier les malsains orages des fins d'après-midi. »¹³⁷

- La lune. La lune fonctionne un peu comme un pendant du soleil, ayant donc une connotation positive. C'est grâce à elle que le jeune villageois Diakité peut échapper au parti unique: « Fama savait-il comment lui, Diakité, avait échappé? Non? Ce fut grâce à la **lune** ! oui, la **lune** qui marche dans le ciel. »¹³⁸ Cependant, la lune est absente durant la plupart de l'œuvre. Elle revient vers la fin dans les hallucinations de Fama moribond et même là elle n'est pas présente:

« Mais pourquoi Fama, qui allait à la puissance, au pouvoir, ne rêvait-il pas de lune ? N'est-il pas certain que rêvent toujours de lune ceux qui ont sur leur chemin la grande fortune, le grand honneur ? La lune... La lune de Fama... Sa lune ! La lune... »¹³⁹

N'étant pas secoué par la lune, il ne reste à Fama que de mourir.

2.1.1.2. L'ironie amère

Un aspect qu'il ne faut pas oublier, qui se retrouve tout au long de son œuvre et qui est toujours souligné par ses critiques, c'est l'humour - surtout l'ironie¹⁴⁰ et le sarcasme du langage de Kourouma. Même si le récit parle de pratiques et d'événements souvent vraiment atroces, le lecteur sourit constamment à cause de la langue humoristique dont le texte déborde.

« L'écriture de Kourouma fait apparaître le lien profond qui existe entre l'humour et la cruauté. Les souffrances qui jalonnent les romans de Kourouma ne donnent lieu à aucun apitoiement, elles nous font plutôt basculer du côté du rire. »¹⁴¹

¹³⁵ Kourouma 1970, p. 121 [souligné par nous]

¹³⁶ *ibid.*, p. 60 [souligné par nous]

¹³⁷ *ibid.*, p. 11 [souligné par nous]

¹³⁸ *ibid.*, p. 83 [souligné par nous]

¹³⁹ *ibid.*, p. 195

¹⁴⁰ cf. par exemple Constant 2010, p. 65-86

¹⁴¹ Garnier 2006, p. 97

L'humour est provoqué d'une part par l'aspect absurde des personnages principaux (qui sont, en plus, tous montrés comme des victimes et des coupables)¹⁴², et d'autre part par la langue pleine d'humour mordant. Il y a ici une coupure entre les événements tragiques racontés et la «désinvolture» du langage de l'auteur - ce qui contribue à l'ironie. Cela mène à la distanciation du lecteur qui, pour sa part, peut ensuite sourire malgré l'effroi.¹⁴³

Ce ne sont pas toujours des faits sévères que Kourouma ironise, mais il est vrai qu'il exprime beaucoup de choses graves utilisant l'humour mordant.

Un exemple concret pour l'ironie chez Kourouma est celui de l'euphémisme dans l'exemple suivant « Un bâtard, un vrai, un déhonté de rejeton de la forêt et **d'une maman qui n'a sûrement connu ni la moindre bande de tissu, ni la dignité du mariage**, osa, debout sur ses deux testicules, sortir de sa bouche que Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité ! »¹⁴⁴ Puisque l'auteur a déjà utilisé des mots comme « bâtard » et « déhonté de rejeton de la forêt », l'expression que nous avons mise en gras procure une impression de «*fausse pudeur et comique* ».¹⁴⁵

Pour finir le point sur l'humour mordant, nous aimerions juste montrer un dernier exemple. L'ironie de l'auteur va souvent jusqu'au sarcasme qui ne recule pas même devant les morts¹⁴⁶:

«Le cimetière de la ville nègre était comme le quartier noir : pas assez de places ; les enterrés avaient un an pour pourrir et se reposer ; au-delà on les exhumait. **Une vie de bâtardise pour quelques mois de repos, disons que c'est un peu court !** »¹⁴⁷

2.1.1.3. L'insertion des mots malinké dans le corpus français

Dans *Les soleils des Indépendances*, on trouve souvent des mots malinké que le lecteur occidental normalement ne connaît pas. Il s'agit ici principalement des termes qui désignent la flore (par ex. le *baobab*) ou la faune (comme le *margouillat*, une espèce de lézard) locale, des mots liés à la géographie (comme *Togobala*, le village natal de Fama) ou ethnographie (comme par ex. les *tamtams*, instrument musical)¹⁴⁸, mais Kourouma y ajoute également des expressions, des jurons pour souligner l'émotion ou des désignations de faits qui ne s'expriment pas de la même manière dans la culture occidentale et qui, pour cela, ne peuvent pas être traduits d'une manière satisfaisante. Un exemple pour illustrer cela est:

¹⁴² cf. Garnier 2006, p. 97

¹⁴³ cf. Constant 2010, p. 36

¹⁴⁴ Kourouma 1970, p. 101 [souligné par nous]

¹⁴⁵ cf. aussi Gassama 1995, p. 106-107

¹⁴⁶ cf. *ibid.* 1995, p. 58

¹⁴⁷ *ibid.*, pp. 25-26 [souligné par nous]

¹⁴⁸ cf. aussi Moura 1999, p. 84

« La colonisation, les maladies, les famines, même les Indépendances ne tombent que ceux qui ont leur *ni* (l'âme), leur *dja* (le double) vidés et affaiblis par les ruptures d'interdit et de totem. »¹⁴⁹

Les concepts africains de l'âme différent de ceux de la culture occidentale, sont plus amples, la traduction *âme* ne peut donc pas expliquer tout ce que *ni* exprime.¹⁵⁰ Cependant, tout en montrant la spécificité des termes par l'utilisation des mots malinké, Kourouma tente de donner une traduction possible, entre parenthèses, pour assurer quand même la compréhension.

Les expressions malinkés insérés dans le corpus textuel en langue malinké sont parfois expliqués par le narrateur, mais d'autres fois le lecteur est incité à saisir le sens lui-même à l'aide des «coups de pouce» de l'auteur (voir aussi l'exemple précédent de *dja* et *ni* - là il donne l'équivalent approximatif entre parenthèses), comme dans les exemples suivants:

« Fama se récriait : Bâtard de bâtardises ! **Gnamokodé** ! Et tout manigançait à l'exaspérer. Le soleil ! Le soleil ! Le soleil maléfique des Indépendances... »¹⁵¹.

« Gnamokodé » c'est le mot malinké signifiant à peu près « bâtardise ».¹⁵² Le lecteur peut comprendre le sens du mot - au moins le sens approximatif - puisqu'il se trouve directement après l'exclamation « Bâtard de bâtardises! ». Kourouma dit alors la même chose dans deux langues différentes, il utilise le « bilinguisme linguistique » pour souligner encore le contexte de diglossie de la société dont il fait le portrait.¹⁵³

Dans un autre exemple, Kourouma insère un mot malinké dans le récit, sans pour autant expliquer de quoi il s'agit exactement:

«..., contourbons les danses: yagba, balafon, n'goumé. Mais asseyons-nous et restons autour du **n'goni** des chasseurs. »¹⁵⁴ Le lecteur non-africain ne peut pas savoir s'il s'agit d'un instrument, d'une danse comme les autres citées avant ou de quelque chose de complètement différent, comme un plat, de la viande, etc. Mais plus tard dans le texte, Kourouma donne la réponse définitive¹⁵⁵: « Une danse, un **n'goni** de chasseurs sans sang, disons-le, c'était décevant. »¹⁵⁶ Il s'agit donc d'une danse effectuée par des chasseurs.

¹⁴⁹ Kourouma 1970, p. 113

¹⁵⁰ cf. Vakunta 2011, p. 117-118

¹⁵¹ Kourouma 1970, p. 11 [souligné par nous]

¹⁵² cf. Vakunta 2011, p. 117

¹⁵³ cf. ibid. 2011, p. 117

¹⁵⁴ Kourouma 1970, p. 143 [souligné par nous]

¹⁵⁵ cf. aussi Vakunta 2011, p. 118

¹⁵⁶ Kourouma 1970, 144

2.1.2. L'oralité du texte

Un autre aspect propre au style de Kourouma, c'est l'oralité du texte. C'est aussi grâce à elle que le roman paraît si vif et original.¹⁵⁷ Dans ce chapitre nous allons parler d'abord des répétitions et des reprises, ensuite des incorrections, du «style fautif» de Kourouma (ce qui contient l'utilisation créative des modes verbaux, des adverbes, des créations de mots, le manque d'accords des substantifs etc.) . L'oralité implique aussi des proverbes, un langage très imagé à la manière des Malinké, mais cela a déjà été présenté dans le chapitre 2.1.1.

2.1.2.1. Les répétitions et les reprises

Les répétitions des éléments dans la phrase sont des marqueurs typiques pour le style de l'oralité. Elles peuvent augmenter l'expressivité de l'énoncé et particulièrement la société africaine, qui à cause de sa tradition orale et de son caractère solennel, a tendance à employer ce phénomène, on peut même aller jusqu'à dire que c'est l'une des particularités typiques pour le style oral africain.¹⁵⁸ Le texte de Kourouma présente de nombreuses répétitions, voici quelques exemples:

« Sous un orage pareil, **personne, personne** d'autre ne pouvait arriver à les surprendre. » Avant tout nous pouvons dire que dans les discours directs et les discours indirects libres les répétitions abondent chez Kourouma, comme c'est le cas dans ces exemples. Il s'agit d'abord des pensées de Salimata avant de rendre visite, seule, au marabout Abdoulaye pour faire des sacrifices, et ensuite du discours direct du marabout quand celui-ci tente de séduire la jeune femme: « Que pouvait penser ce consultant des rapports de Salimata et du marabout? [...] **Les mauvaises langues? les mauvaises langues?** » et « **Pourquoi? Pourquoi** hésiter? **ta main! ta main** ici, ajouta-t-il. »¹⁵⁹.

Dans une interview avec Ouédraogo, Kourouma dit que les répétitions caractérisent pour lui l'oralité dans la manière de s'exprimer typique pour les Malinké (il évoque aussi qu'on s'aide par des proverbes pour augmenter la signification), mais ils ont également l'objectif de laisser les lecteurs s'interroger sur ce que l'auteur veut véritablement exprimer. Pour Kourouma, les répétitions signifient aussi son insécurité concernant un mot, le fait qu'il n'a peut-être pas trouvé le mot correspondant dans sa totalité à ce qu'il veut dire.¹⁶⁰

¹⁵⁷ cf. aussi Moura 1999, p. 85

¹⁵⁸ cf. Kouassi 2007, p. 248

¹⁵⁹ Kourouma 1970, pp. 75; 65; 77 [souligné par nous]

¹⁶⁰ cf. Ouédraogo 2004, p.130

Une forme semblable aux répétitions qui est aussi beaucoup utilisé dans le texte, c'est la reprise. Il s'agit ici d'une répétition d'un mot dans la même fonction, mais avec des déterminations nouvelles. Une phrase qui avait l'air de se terminer, peut ainsi continuer de nouveau. Pour illustrer ce phénomène, voilà des exemples¹⁶¹:

- « **Les vrais griots, les derniers griots** de caste ont été enterrés avec les grands capitaines de Samory. »

- « **Deux gaillards**, il fallut **deux solides gaillards** pour tirer Bamba. »

- « Elle voulait être **une mère, une mère digne**. »¹⁶²

2.1.2.2. *Le style fautif*

Passons au point suivant, le « style fautif », expression que Claude Caitucoli utilise pour parler du style langagier de Kourouma. Il est vrai que le texte présente beaucoup d'éléments inhabituels pour le français littéraire, l'auteur laisse derrière lui tout conformisme de la langue française.¹⁶³ Gassama avoue même, dans son œuvre *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, qu'il était d'abord « écœuré par les incorrections » et qu'il a mis du temps avant de comprendre que les « défauts » étaient en réalité des « qualités qui ont rendu le message si puissant ».¹⁶⁴ Nous avons classé cet aspect dans le chapitre de l'oralité puisque nous sommes d'avis que, même s'il y a certainement encore d'autres raisons pour lesquels l'auteur a, selon toute vraisemblance consciemment¹⁶⁵, commis des erreurs grammaticales et lexicales, il peut être qu'il les a introduits pour imiter encore l'oralité africaine, car on ne respecte pas tellement les règles linguistiques en parlant.

Pour donner des exemples pour le style de Kourouma souvent jugé comme incorrect nous aimerions citer:

- L'emploi impropre de l'adverbe de deux adjectifs¹⁶⁶:

« Tout s'arrange **doux** et **calme** »,

ou « dis **vrai** et **solide** ! »¹⁶⁷

- Le manque de l'accord d'adjectifs après des substantifs¹⁶⁸:

« chaloupes **montant** »

¹⁶¹ cf. Kouassi 2007, pp. 248-250

¹⁶² Kourouma 1970, pp. 18; 16; 50 (les trois dernières citations) ; [souligné par nous]

¹⁶³ cf. Caitucoli 2004, p. 172-177

¹⁶⁴ cf. Gassama 1995, p. 17, 20

¹⁶⁵ cf. ibid. 1995, p. 23

¹⁶⁶ cf. aussi Séwanou 1986, p. 59

¹⁶⁷ Kourouma 1970, pp. 196; 14 (les deux dernières citations); [souligné par nous]

¹⁶⁸ cf. aussi Schüller 2008, p. 68

- Les incorrections liées à l'utilisations des temps verbaux¹⁶⁹

Différents modes temporels sont employés d'une manière un peu confuse, ce qui contribue à la confusion du lecteur. L'auteur utilise, par exemple, de nombreuses fois le plus-que-parfait, dans des cas où le passé composé serait plus convenable et aussi plus simple, comme dans l'exemple suivant:

« Il **avait mordu**, **avait secoué** et **vidé** ses sacs les plus secrets, **avait interpellé** et **interpellé** les invisibles pour leur arracher la fécondité de Salimata. »¹⁷⁰ Ici, l'emploi du plus-que-parfait n'est pas justifié par un événement précédent et l'utilisation de ce temps produit donc cet effet de confusion dont nous avons parlé ci-dessus.

Un deuxième exemple: « Elle n'en pouvait plus, elle s'**était arrêtée**, quelque temps seulement, car aussitôt la brousse s'**était ébranlée**. »¹⁷¹ L'expression « quelque temps seulement » ainsi que l'adverbe « aussitôt », impliqueraient un temps verbal de courte durée, c'est-à-dire que le passé composé conviendrait mieux.

Ensuite, Gassama cite un exemple où Kourouma utilise l'imparfait au lieu du présent pour exprimer une valeur extratemporelle. Il s'agit ici du marabout Abdoulaye qui cède aux séductions de Salimata: « Même s'il nuitait dans les cieux, parlait au génie comme à un copain, un homme **restait** un enfant. »¹⁷²

Plus tard dans l'œuvre, c'est bien le présent que Kourouma utilise pour exprimer une valeur extratemporelle (alors qu'il utilise le plus-que-parfait au lieu du passé composé): « Chaque harmattan, Balla **avait accumulé** exploits sur exploits comme un cultivateur **aligne** des buttes. »¹⁷³ Cette utilisation arbitraire des temps peut être de la négligence ou de l'audace de la part de l'auteur.

Lorsque Fama meurt, l'utilisation des temps devient particulièrement surprenante. Les temps verbaux changent dans un même passage, ce qui reflète peut-être l'état de délire de Fama en train de mourir, ses dernières pensées embrouillées:

« La cohue des guerriers **hurle**, **se balance** sur place et s'immobilise. Lâches ! Pleutres ! Enfants des Indépendances ! Bâtards ! vos mères **ont fleuri** mais n'**ont pas accouché** d'hommes ! Fama seul et cet unique doigt vous **trouera**, vous **mitrillera**. La multitude, la cohue **poltronne** de troupeau d'hyène **moutonne**, **grouille**, et en masse **chante**, s'**inclinent** et **se relève** comme le champ de riz en herbe quand **balaient** les vents. Fama, l'unique ! Le grand ! Le fort ! Le viril ! Le seul **possédant** du rigide entre les jambes ! »¹⁷⁴

¹⁶⁹ cf. Gassama 1995, p. 31-33. Pour plus d'exemples sur l'utilisation incorrecte des temps verbaux voir les pages 35-41. Faute d'espace nous nous sommes limités à ceux ayant la plus grande importance et récurrence dans le texte.

¹⁷⁰ Kourouma 1970, p. 67 [souligné par nous]

¹⁷¹ *ibid.*, p. 47 [souligné par nous]

¹⁷² *ibid.*, p. 66 [souligné par nous]

¹⁷³ *ibid.* p. 123 [souligné par nous]

¹⁷⁴ *ibid.*, p. 195 [souligné par nous]

Dans ce dernier exemple, les points de vue du narrateur et de Fama hallucinant alternent. Les descriptions du narrateur sont au présent («La cohue des guerriers **hurle** [...]; La multitude, la cohue **poltronne** [...]»), alors que Fama s'exclame, et utilise le passé composé dans ses injures («Lâches ! Pleutres [...] vos mères **ont fleuri**, mais [...]»). Le narrateur, d'une manière ironique, menace la cohue (fictive) dans le nom de Fama, sachant cependant que celui-ci est en train de mourir («Fama [...] vous trouera, vous mitraillera»). Dans la fonction du griot, il le loue encore par ses dernières exclamations, mais encore une fois c'est l'ironie qui saute aux yeux («Fama [...] Le grand! Le fort! Le viril!»), puisque Fama était décrit pendant tout le texte comme stérile (et non viril) et comme vaurien (et non fort).

- Les néologismes arbitraires

Dans *Les soleils des Indépendances*, on trouve souvent des mots dont l'emploi ne correspond pas à celui que l'on en fait habituellement. Ils acquièrent aussi, comme nous l'avons montré dans le point sur les calques, une nouvelle signification. Cependant, c'est aussi leur forme qui change quelque peu. Kourouma donne une explication possible pour ce phénomène dans une interview avec Lise Gauvin :

"Ce qui rend le malinké beaucoup plus fluide, c'est sa façon de former les mots. En français, vous avez une façon de former les mots qui est stabilisé par le dictionnaire. Alors qu'en malinké, lorsqu'on a un mot à fabriquer, on le fait selon des règles données et ce mot est compris immédiatement à cause de la façon dont il a été formé. On est beaucoup plus libre."¹⁷⁵

Nous allons voir à présent des exemples de ces créations de mots ci-dessous:

a. La substantivation des participes passés

Dans le roman on trouve beaucoup de participes passés « volontairement substantivés », tels: « un vidé »¹⁷⁶ - pour dire un « homme stérile », des « venus », des « assis », un « fini », des « jugés ». Il y a un exemple qui est même tragique, c'est quand Kourouma parle de l'excision de Salimata. Il le fait d'une manière plutôt neutre, distant - aussi en raison des participes passés utilisés, mais l'effet produit est quand-même sombre, attristant.¹⁷⁷ La jeune fille cherche les tombes des filles mortes au cours des excisions précédentes: « Salimata cherche en vain leurs tombes. Les tombes des **non retournées** et **non pleurées** parce que considérées comme des sacrifices pour le bonheur du village. »¹⁷⁸

¹⁷⁵ Kourouma dans Gauvin 1997, p. 158

¹⁷⁶ *ibid.*, p. 30

¹⁷⁷ cf. aussi Gassama 1995, pp. 46-47

¹⁷⁸ Kourouma 1970, p. 36 [souligné par nous]

b. La création de verbes

- « dévulver » pour dire se dégager du sexe féminin. Balla, le féticheur, raconte à Fama qu'il a jeté un sort pour empêcher les jeunes hommes du village de coucher avec Mariam, la future seconde femme de Fama: « L'homme qui la grimpera au mieux ne pourra ni dévulver ni se dégager et restera pris au piège [...] »
- « nuiter » au lieu de « dormir »: « Même s'il **nuisait** dans les cieux, parlait au génie comme à un copain, un homme restait un enfant. »
- « viander » utilisé dans la forme du participe passé « viandé » Ce verbe est, en français classique, seulement utilisé dans le domaine du gibier. Kourouma, en revanche, utilise le participe passé « viandé » dans un autre sens, il a plus à voir avec la « viande »: « Un carnage, une ripaille **viandée** bouleversa toute la province, elle ne tolérait pas d'absence. »¹⁷⁹ Ici, le carnage est la fête des funérailles du cousin Lacina et Kourouma veut donc montrer par le mot « viandé » que c'est pour le manger que les gens, tous faméliques comme cela est décrit avant dans le roman, viennent de tous côtés. Les mots référents « carnage » et « ripailles » permettent au lecteur de déchiffrer le sens de « viandé ». ¹⁸⁰

c. La création d'adjectifs

- « épaté » pour dire « sans pattes »: « Même une poule **épatée** pouvait faire le tour de tout. »
- « déhonté » au lieu d'« éhonté » (façon de s'asseoir)
- « viandé » pour dire « charnu », pour mieux le voir, voici la phrase entière: « Les deux plus **viandés** et gras morceaux des Indépendances sont sûrement le secrétariat général et la direction d'une coopérative ... »¹⁸¹

2.1.3. Une autre particularité : les titres donnés aux chapitres

Un autre élément du roman de Kourouma qui attire inévitablement l'attention, c'est l'intitulé des chapitres. Ils nous donnent souvent des petits aperçus du contenu, ou soit, des indications sur des parties du contenu du chapitre, comme dans le cas du premier titre de la deuxième partie « Mis à l'attache par le sexe, la mort s'approchait et gagnait; heureusement la lune perça et le sauva », résumant l'anecdote de Diakité, le jeune homme qui a dû fuir du parti unique. Ou alors le cinquième titre de la même partie « Après les funérailles exaucées éclata

¹⁷⁹ Kourouma 1970, pp. 130; 66; 139 (les trois dernières citations) ; [souligné par nous]

¹⁸⁰ cf. aussi Gassama 1995, p. 43 [souligné par nous]

¹⁸¹ Kourouma 1970, pp. 106; 19; 25 [souligné par nous]

le maléfique voyage »¹⁸², prédisant les calamités qu'attendaient encore Fama après les funérailles de son cousin Lacina.

Chez Blachère on lit qu'avant Kourouma il y avait déjà cette méthode chez Christine Garnier qui a, elle aussi, intitulé ses chapitres « à l'aide d'une formule sentencieuse ».¹⁸³

2.1.4. La compréhension dans le *désordre*

Tout en voulant faire un portrait authentique de sa culture et de rendre sa langue maternelle dans un corpus de texte en français, Kourouma veut bien être compris, aussi ou surtout par le public français. Comme nous avons déjà vu ci-dessus, la langue malinké est très créative et innovatrice et c'est pour cela que Kourouma dit, dans l'interview avec Lise Gauvin, que « les mots ont besoin d'être soutenu par les proverbes et accompagnés par des explications »¹⁸⁴. Il est toujours soucieux de rendre compréhensible les mots et tournures malinkalisés, sans pour autant le faire d'une manière trop évidente.¹⁸⁵ Ainsi il ajoute, pour en donner un exemple, à la première page «ou disons-le en malinké: il **n'avait pas soutenu un petit rhume...**» pour éclairer l'utilisation nouvelle du mot *finir* dans « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima. Il ajoute encore «Comme tout Malinké, **quand la vie s'échappa de ses restes**, son ombre... »¹⁸⁶.

La créativité dans le travail sur la langue ne connaît, selon notre auteur, qu'une limite: celle la compréhension:

« La littérature [...] autorise à aller jusqu'où l'on veut dans l'usage de la langue dans la mesure où la compréhension est assuré. La seule limite imposée à l'écrivain tient donc à la compréhension: dans cette limite il est libre de bousculer les codifications et de tordre la langue. Au demeurant, il faut que les lecteurs trouvent dans la littérature autre chose que ce qu'ils lisent tous les jours dans l'exercice de leur vie professionnelle: elle doit leur donner un plaisir et leur permettre de rêver. »¹⁸⁷

Nous aimerions donc conclure ce point en disant que Kourouma arrive à implanter le malinké dans le français tout en s'assurant la compréhension de ses lecteurs habitués au français classique.

¹⁸² Kourouma 1970, pp. 81; 138 (les deux dernières citations)

¹⁸³ Blachère 1993, p. 157. Le roman où Garnier a utilisé cette technique s'appelle *Va-t-en avec les tiens!* et est paru en 1951 chez Grasset à Paris. Il est regardé comme "roman-métisse", puisque l'auteure étant blanche tenta d'écrire un roman nègre.

¹⁸⁴ Gauvin 1997, p. 158

¹⁸⁵ cf. aussi Gassama 1995, p. 25,26

¹⁸⁶ Kourouma 1970, p. 9 (les trois dernières citations); [souligné par nous]

¹⁸⁷ Kourouma, in: Zalessky 1988, p. 6

2.2. Kateb Yacine ou Écrire dans la gueule du loup

Alors que l'écriture de Kourouma se distingue par la *malinkisation* du français, par l'intégration des mots, phrases, images, proverbes etc. du malinké dans le corpus textuel français, incluant aussi des « fautes » grammaticales ou lexicales, pour faire un portrait authentique du peuple malinké, de sa culture et sa langue; le focus de Kateb en est un autre. Son père tenant à ce qu'il puisse « dominer la langue française », la maîtriser comme si elle était la sienne. C'est pour cela qu'il l'a envoyé dans une école française, dans la «gueule de loup»,¹⁸⁸ en disant: « Tu n'iras pas plus loin en langue arabe. [...] La langue française domine. Il te faudra la dominer »¹⁸⁹

En lisant l'œuvre de Kateb, dans notre cas plus précisément *Nedjma*, cette perfection dans l'utilisation de la langue française est frappante. Ou selon Yves Benot qui affirme très justement: « toute page de Kateb [...] est le fruit d'un long et obstiné travail de lime »¹⁹⁰. Quand Dominique Eddé remarque dans une interview que Kateb écrit un « français pur et classique qui n'emprunte rien à d'autres langues »¹⁹¹ celui-ci répond à cela: « Quand c'est artificiel, c'est mauvais. [...] Si je n'avais pas pénétré la langue française profondément et de toutes mes fibres quand j'écrivais *Nedjma*, je n'aurais pas pu convaincre. » Selon Kateb, il ne faut pas repousser la langue française pour « désaliéner l'Algérie », car « L'identité n'est pas un rejet. Le français nous appartient. »¹⁹² Un autre aspect intéressant, c'est qu'après Kateb, il faut écrire en français, en un français parfait d'ailleurs, pour montrer aux Français que l'Algérie, elle, n'est pas française:

« [...] je sentais qu'il était nécessaire de parler le français même mieux que les Français. Pour les convaincre que nous n'étions pas français. Il fallait écrire un livre dans une langue telle que les Français soient réellement ébranlés. Et qu'ils se disent : bon, ça c'est l'Algérie. »¹⁹³

Pour faire ressentir sa culture dans le texte français, Kateb utilise donc, surtout, d'autres méthodes que son collègue ivoirien. Les aspects de la langue de Kateb qui nous ont semblé être de la plus grande importance et que nous allons traiter dans ce chapitre sont: la poésie, puisque Kateb a parsemé le texte de *Nedjma* de passages poétiques et incantatoires; ensuite la symbolisation et le mythique qui jouent également un rôle essentiel, étant donné que l'auteur aspire toujours à retrouver le passé mythique et, aussi, le style déroutant, résultant surtout de

¹⁸⁸ cf. Bonn 2010, p. 483

¹⁸⁹ Kateb 1962, pp. 771-772

¹⁹⁰ Benot 1967, p. 112

¹⁹¹ Eddé 1987, p. 98

¹⁹² Kateb in Eddé 1987, pp. 97, 99

¹⁹³ Kateb dans un entretien au cours de l'émission de France 3 « Qu'est-ce qu'elle dit, Zazie ? » du 13 mars 1997, cité dans Benrabah 1999, p. 67

la conception cyclique et non-linéaire de l'œuvre. Pour finir nous allons simplement évoquer quelques «arabisations » de la langue. Nous tenterons aussi de clarifier pourquoi il s'agit là d'aspects propres à la culture algérienne.

2.2.1. La poésie

«La poésie est à la base de tout. »¹⁹⁴

Kateb Yacine

Kateb déclare être avant tout «poète». Déjà à un très jeune âge il appréciait ce genre, influencé également par sa famille, avant tout par sa mère qui créait souvent spontanément des poèmes. La poésie n'est pas seulement importante pour Kateb, mais elle est caractéristique pour le Maghreb en général. Kateb est aussi influé par les poèmes berbères, par la poésie populaire que par les poètes occidentaux, tels Baudelaire et Rimbaud. La poésie signifie beaucoup pour lui, elle représente, entre autre, le retour au passé, mais cela d'une manière défigurée. Cependant, même si Kateb préfère la poésie à tous les autres genres, il sait qu'elle ne peut pas tout exprimer, qu'elle doit être « matérialisé » pour devenir un outil didactique, pour pouvoir transmettre un message. Malgré tout, elle reste présente et bien visible dans ses romans, ainsi que dans ses pièces de théâtre¹⁹⁵, elle demeure le moyen préféré pour traduire sa réalité à lui.¹⁹⁶ Dans *Nedjma*, on retrouve de nombreux passages lyriques. Il y a cependant des thématiques où ces passages sont encore plus abondants. Cela se reflète dans les passages sur les événements du 8 mai 1945, l'amour pour Nedjma et l'enfance des protagonistes.¹⁹⁷

Nous aimerions bien commencer par cette dernière, un épisode de l'enfance de Lakhdar est raconté d'une façon très poétique. Le jeune Lakhdar doit passer son temps à garder les chèvres, accompagné par son petit frère et un âne. Il rêve d'aller se baigner avec les camarades, mais ensuite il se force à arrêter de rêver, il quitte son frère des yeux et celui-ci tombe dans l'eau à cause de l'âne:

«Non.
Il faut lutter contre les rêves.
Lakhdar tient la bride.
Le petit frère est heureux.

¹⁹⁴ Kateb in Couenne 1977, p. 27

¹⁹⁵ cf. Aouadi , pp. 1-7 (source en ligne 1)

¹⁹⁶ cf. Boutaleb 1983, p. 84

¹⁹⁷ cf. ibid., p. 57

Lakhdar rêve.
 L'âne boit longtemps.
 Lakhdar se détourne du frère pour manger la figue.
 L'âne boit.
 Le soleil monte.
 L'âne fait un écart.
 "Ce sont les taons", rêve Lakhdar.
 L'âne fait un pas. Il glisse, comme volontairement, sur les galets.
 Le petit frère tombe dans la rivière.
 Il tombe malade à la maison. »¹⁹⁸

Ce qui frappe ici, c'est surtout l'utilisation de phrases courtes, chacune correspond à une ligne, les allitérations aux débuts des vers («Lakhdar tient...; Le petit frère...; L'âne... » - surtout la ressemblance de son de **Lakhdar** et **L'âne**), ainsi que les répétitions des mots entiers, («Lakhdar, l'âne, frère, boit, tombe »).

Continuons par un épisode poétique ayant Nedjma comme sujet, comme il y en a de nombreux dans le roman. Ici, Rachid rêve de l'amour impossible pour Nedjma avant l'épisode du Nadhor, épisode produisant une impression mythique, quand Nedjma vient de prendre son bain dans un chaudron:

«Baigne-toi, Nedjma, je te promets de ne pas céder à la tristesse quand ton charme sera dissous, car il n'est point d'attributs de ta beauté qui ne m'aient rendu l'eau cent fois plus chère; ce n'est pas la fantaisie qui me fait éprouver cette immense affection pour un chaudron. J'aime aveuglement l'objet sans mémoire où se chamaillent les derniers mânes de mes amours. Plaise au ciel que tu sortes lavée de l'encre grise que seule ma nature de lézard imprime injustement dans ta peau ! Jamais amant ne fut ainsi acculé jusqu'à désirer la dissolution de tes charmes... En vérité, suis-je cet amant? »¹⁹⁹

Le prochain exemple que nous aimerions en donner, c'est la rêverie de Lakhdar sur Nedjma, à son tour réalisant l'impossibilité de son amour pour cette femme inaccessible:

«... c'est une femme perpétuellement en fuite, au-delà des paralysies de Nedjma déjà perverse, déjà imbue de mes forces, trouble comme une source où il me faut vomir après avoir bu ; de l'amante qui m'attend, Nedjma est la forme sensible, l'épine, la chair, le noyau, mais non pas l'âme, non pas l'unité vivante où je pourrais me confondre sans crainte de dissolution... »²⁰⁰

Ensuite, le troisième sujet qui est souvent raconté en langage poétique, c'est l'évènement du 8 mai 1945, la lutte et la revendication de l'indépendance de l'Algérie.

D'abord nous allons montrer un extrait où la rêverie amoureuse de Mustapha pour Nedjma rejoint les réflexions sur les évènements horribles:

« Toilettes d'été...
 Au cinéma, les femmes des gendarmes font des gestes furibonds aux enfants qui sifflent les amoureux....

¹⁹⁸ Kateb 1996, p. 215

¹⁹⁹ *ibid.*, p. 149

²⁰⁰ *ibid.*, pp. 264-264

Depuis le 8 mai 1945, quatorze membres de ma famille sont morts, sans compter les fusillés...
Toilettes d'été: Nedjma... »²⁰¹

Dans l'exemple suivant, Lakhdar songe aux moments précédents sa première arrestation, suite aux émeutes:

«J'ai caché la Vie d'Abdelkader.
J'ai ressenti la force des idées.
J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration...
La respiration d'Algérie suffisait.
Suffisait à chasser les mouches.
Puis l'Algérie elle-même est devenue...
Devenue traitreusement une mouche.
[...]
Qu'on me donne cette rivière, et je me battrai.
Je me battrai avec du sable et de l'eau.
De l'eau fraîche, du sable chaud. Je me battrai. »²⁰²

Kateb insère aussi des chants populaires arabes dans le texte²⁰³, comme dans le cas suivant:

«Les bagnards chantent dans la cour. *Mère le mur est haut*. Ils chantent dans la cour. *Mère la mur est haut*. Ils chantent. » Ce refrain d'une chanson arabe²⁰⁴ est repris au début du chapitre suivant:

«Mère le mur est haut!
Me voilà dans une ville en ruines ce printemps.
Me voilà dans les murs de Lambèse, mais les Romains sont remplacés par les Corses; tous Corses, tous gardiens de prison, et nous prenons la succession des esclaves, [...] A quarante ans je serais libre, ayant vécu doublement ma peine et mon âge, et peut-être à quarante ans pourrai-je avoir librement mes vingt ans, *Mère le mur est haut!* »²⁰⁵

La phrase « Mère le mur est haut » renvoie à l'idée de l'enfermement, et soutient ainsi encore l'emprisonnement de Mourad.

Un autre exemple pour un chant arabe inséré dans le roman est celui-ci, d'un chant révolutionnaire:

«L'hymne commence sur les lèvres d'enfants:
De nos montagnes s'élève
La voix des hommes libres. »²⁰⁶

2.2.2. La symbolique et le mythique

Une autre méthode qui rend possible d'intégrer la culture algérienne dans le texte est celle de la symbolique. La poésie algérienne est très riche en symboles, particulièrement ceux tirés de

²⁰¹ ibid., p. 91

²⁰² ibid., p. 60

²⁰³ cf. Neunteufel 2003, p. 33

²⁰⁴ cf. Bonn 2009a, p. 62 (source en ligne 3)

²⁰⁵ Kateb 1996, pp. 46-47

²⁰⁶ ibid., pp. 243-244

la nature. Les symboles les plus utilisés par les écrivains avant la guerre d'Algérie et juste après sont l'arbre, plusieurs animaux et l'étoile, ainsi que le soleil.

Quant au bestiaire, il y a un fort recours aux animaux typiques de ce pays, comme le chameau, l'hyène ou la gazelle, mais le type d'animal prédominant, c'est l'oiseau. Normalement les oiseaux ont une connotation positive, liée à l'idée de liberté et d'espoir (comme l'hirondelle), mais ils peuvent aussi suggérer l'emprisonnement, quand ces animaux n'ont pas suffisamment de place pour voler, et ils peuvent aussi avoir une connotation négative, comme c'est souvent le cas avec le corbeau. Le vautour est, lui aussi, souvent représenté, et cela à la fois d'une manière positive et d'une manière négative.²⁰⁷

Van den Heuvel souligne l'importance de la symbolique du vautour dans « Le Polygone étoilé »²⁰⁸, mais nous pouvons constater qu'il y a également des références de ce genre dans le roman précédent, *Nedjma*. Chez Kateb, le vautour est utilisé pour symboliser « l'Ancêtre responsable de l'échec, dévorant ses descendants en les chargeant de sa faute »²⁰⁹.

Nous en avons trouvé un bon exemple dans notre roman, cependant il s'agit ici d'un aigle, un oiseau honorable et noble dans la poésie algérienne²¹⁰, qui symbolise l'ancêtre Keblout. C'est le passage où Si Mokhtar raconte à Rachid une histoire de leur tribu qui se passe au Nadhor et dont justement un aigle est l'un des protagonistes. Deux filles, les sœurs de Mustapha, sont pourchassées par l'aigle-ancêtre qui tue l'une et provoque ainsi la mort de l'autre, qui se tue avec le couteau qu'elle trouve auprès de sa sœur morte, étant incapable de l'avoir sauvée ou de se venger. Le corps de la première est enterré, mais l'autre n'est pas trouvée et l'on ne verra plus l'aigle:²¹¹

«... et les dernières radoteuses de la tribus sans chef s'emparèrent de l'énigme: si l'aigle était parti avec sa proie, c'était peut-être le signe que la malédiction s'éloignait, grâce aux deux vierges sacrifiées pour le repos de Keblout. »²¹²

L'oiseau vorace incarne alors ici l'ancêtre de la tribu, Keblout. À la même page encore, l'ancêtre apparaît à Rachid dans « sa cellule de déserteur », mais cette fois-ci « avec des moustaches et des yeux de tigre », « au visage de bête féroce »²¹³. Keblout joue un rôle important pour la mythologie berbère omniprésente dans l'œuvre de Kateb, qui a un talent pour intégrer cette mythologie dans son écriture. Benot parle en ce qui concerne cela d'un

²⁰⁷ cf. Llavador 1980, pp. 125-159

²⁰⁸ cf. Van den Heuvel 1995, pp. 83-85

²⁰⁹ Llavador 1980, p. 146

²¹⁰ cf. *ibid.*, p. 146

²¹¹ cf. Kateb 1996, pp. 143-144

²¹² *ibid.*, p. 144

²¹³ *ibid.*, p. 144

«renouveau des formes littéraires anciennes »²¹⁴. Kateb veut fonder « la patrie en se servant du mythe afin de la réinsérer dans l'histoire. » Et: « Grâce aux ancêtres, les seuls personnages vraiment symboliques de l'œuvre, la nation a commencé à naître et à exister. »²¹⁵ Un autre personnage mythique auquel Kateb fait allusion dans *Nedjma* est Mout, déesse égyptienne, «maîtresse du ciel et mère du soleil».²¹⁶ Ainsi il rapproche Nedjma de la déesse l'appelant « ogresse au sang obscur » (c'est la forme d'une ogresse horrible qu'elle est connue dans les contes berbères²¹⁷).

En ce qui concerne la symbolique de la nature, nous aimerions citer l'*arbre*. Il est l'un des motifs privilégiés des poètes algériens et normalement, il a une signification beaucoup plus grande que celle d'une partie intégrante du paysage algérien. Il s'agit surtout d'arbres comme le figuier, l'olivier ou le cèdre. L'arbre est souvent utilisé comme une cachette par les sujets dans les poèmes. Sa signification va du symbole de l'espoir pour le futur jusqu'à la métaphore pour l'homme algérien enraciné au sol de son pays.²¹⁸ Dans *Nedjma*, nous avons trouvé l'image de l'arbre quand Nedjma prend son bain, regardé par Rachid et, peut-être, par le nègre des Keblouti. L'arbre ici, un figuier, a une connotation autre, d'après Sagini-Lebas. Elle dit que la description des fruits de l'arbre est un miroir pour le désir de Rachid, étant donné que les fruits ont presque toujours une connotation érotique dans le Coran.²¹⁹ Nous aimerions bien citer une partie de ce passage dans *Nedjma*, raconté par Rachid:

« De la clairière où Nedjma m'avait installé, je voyais le figuier grossir à la chaleur, feuilles et branches survolées par d'énormes guêpes en état d'ivresse, [...] » ou alors: « deux figues venaient de naître au tronc bossu du figuier ».

En même temps le figuier sert de cachette pour Rachid et le nègre que Rachid pense voir: «...le figuier cachant le nègre fût situé plus haut que celui qui me cachait, à moi »²²⁰, ainsi que:

«Je savais bien que le nègre s'échaufferait bien à ce spectacle. Mais je pensais que l'essentiel était que la femme ne s'aperçut de rien. En vérité l'innocence rayonnait sur son visage. Quant au nègre, il s'était encore aplati sous le figuier d'où j'étais seul (je continue à le croire) à reconnaître sa cachette. »²²¹

²¹⁴ Benot 1967, p. 112

²¹⁵ Kateb, in: Dejeux 1980, p. 241

²¹⁶ cf. Dejeux 1980, p. 241

²¹⁷ cf. Van den Heuvel 1995, p. 90

²¹⁸ cf. Llavador 1980, pp. 125-137

²¹⁹ cf. Sagini-Lebas, p. 69

²²⁰ Kateb 1996, pp. 146-147 (les trois dernières citations)

²²¹ *ibid.*, p. 148

Un autre image que nous aimerions évoquer, même si elle ne fait pas partie de la domaine de la nature, c'est le couteau. *Nedjma* commence et termine avec cette image, et on voit circuler le couteau tout au long du roman entre les quatre amis.²²² Le couteau fait déjà partie intégrante du titre dans le poème datant de 1948 et étant la base pour *Nedjma: Nedjma ou le poème ou le couteau*.²²³ Il pourrait signifier la disposition pour la violence, l'éclatement toujours possible ou pour la violence présente dans ce temps colonial en général, comme le dit Bonn: « Le couteau reste symbole d'une explosion latente. »²²⁴

Nous aimerions bien finir cet aspect par un autre symbole dans *Nedjma*, probablement le symbole par excellence pour Kateb: l'étoile. L'étoile est le symbole de la revendication de l'indépendance des Algériens et Kateb en a même fait la figure centrale de son œuvre.²²⁵ Le nom *Nedjma*, déjà, signifie en arabe *étoile*²²⁶, dans le texte cette femme-étoile représente l'Algérie, comme le dit Kateb dans un entretien: « Nedjma c'est la femme orientale [...] c'est le pays. »²²⁷

Il dit encore, dans une conférence à Alger, sur le symbolisme autour de *Nedjma*:

« Cette femme impossible, au fur et à mesure que je travaillais, elle s'est identifiée à l'Algérie et c'est là qu'il faut comprendre le sens du symbole. Le symbole [...] n'est jamais voulu [...]. Nedjma, oui, finit par symboliser l'Algérie. [...] Il ne faut pas trop creuser un symbole; il ne faut pas en faire une vérité pur et simple, parce qu'à ce moment-là, il n'est plus un symbole. Evidemment une femme peut symboliser l'Algérie, mais le symbole jette seulement des éclairs de signification.»²²⁸

Selon Jaques Berque, l'étoile n'est pas seulement le motif, mais aussi la structure de l'œuvre. Il compare le développement des personnages ainsi que l'invention de Kateb à un éclatement selon la figure de l'étoile, ils « s'élargissent de plus en plus ». Berque donne à cette structure le nom *polygone étoile*²²⁹, ce qui est le titre d'une œuvre de Kateb datant de 1966 et se centrant aussi sur *Nedjma*.²³⁰

Liée à la symbolique de l'étoile est celle du soleil, *Shamsa* en arabe (cela vient du nom de la déesse Sham), il est féminin dans la pensée arabe. Dejeux parle du soleil dans *Nedjma*, il dit que la génération représentée est marquée par l'absence du modèle paternel et dominée par le

²²² cf. Bonn 1985, p. 52

²²³ voir: Kateb 1986, pp. 70-72

²²⁴ Bonn 2014 (source en ligne 4)

²²⁵ cf. Llavador 1980, p. 155

²²⁶ cf. Bertrand 2014 (source en ligne 2)

²²⁷ Kateb 1956 (source en ligne 9)

²²⁸ Kateb 1967, cité par Dejeux 1980, p. 230

²²⁹ cf. Berque 1961, pp. 30-31

²³⁰ cf. Kateb 1966

«soleil féminin». Ce soleil réclame un culte, il est désiré et attirant, mais aussi craint, car il est regardé comme sacré.²³¹

Pendant la scène du bain que nous avons déjà mentionnée ci-dessus, le soleil est cependant un autre, un soleil masculin, soulignant encore le désir éprouvé par Rachid:

« Je contemplais [...] les seins de Nedjma, en leur ardente poussée, révolution du corps qui s'aiguise sous le **soleil masculin**, ses seins que rien ne dissimulait,... »²³²

Il y aurait encore beaucoup à dire sur l'univers symbolique de *Nedjma*, comme la symbolique des villes Constantine et Bône - anciennes Cirta et Hippone, « villes d'un passé mythique », ainsi que Sétif, ville de la politisation de Rachid²³³, mais faute d'espace, nous allons continuer maintenant avec une autre caractéristique de l'œuvre, à savoir le désordre voulu.

2.2.3. Le style déroutant

Un aspect caractérisant l'écriture de Kateb, c'est sa complexité et, par conséquent, la confusion suscitée chez le lecteur.²³⁴ On dit que Kateb a par son style innovateur - comme Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute par exemple - contribué au renouvellement du roman.²³⁵ Il se distingue cependant clairement des représentants du Nouveau Roman par l'engagement politique dans son œuvre.²³⁶

En tout cas, il y a chez Kateb incontestablement des formes nouvelles d'écriture, comme l'élimination du narrateur unique (ce que nous verrons plus en détail dans le chapitre 4.2.) et, c'est cela qui nous intéresse le plus dans ce sous-chapitre, la rupture avec la chronologie linéaire. En lisant *Nedjma*, le lecteur n'est pas seulement confronté à une série d'analepses, mais aussi des mises en abyme des récits et des répétitions des mêmes scènes²³⁷, le tout fait penser à un cercle, une spirale.²³⁸ Dans la préface de la première édition de *Nedjma*, faite pour simplifier la lecture au lecteur occidental, Chodkiewicz écrit que cette composition du roman est due à la conception du temps de l'Arabe: « ... la pensée arabe évolue dans une durée circulaire où chaque détour est un retour, confondant l'avenir et le passé dans l'éternité de

²³¹ cf. Llavador 1980, p. 159

²³² Kateb 1996, p. 148 [souligné par nous]

²³³ pour savoir plus sur la signification mythique et symbolique des villes, voir: Arnaud 1990, p. 9 et suivantes

²³⁴ cf. Dejeux 1980, p. 223

²³⁵ cf. Aouadi 2006, p. 1023

²³⁶ cf. Hayat 1998, p. 60

²³⁷ cf. aussi Yahioune 2012, p. 52

²³⁸ cf. Dejeux 1980, p. 223

l'instant. »²³⁹ Dejeux, cependant, souligne qu'il y a une différence entre la conception du Temps et le procédé littéraire. Selon lui, on peut trouver la méthode des cercles concentriques aussi des fois dans la Bible et il pourrait donc s'agir d'«une sorte de style orale [...] propre à être récitée et facile à retenir. »²⁴⁰ Quant à Kateb lui-même, il affirme d'abord que la circularité de son œuvre s'explique simplement par les conditions de travail et par la «nature de son récit». Plus tard, toutefois, il reconnaît la structure de spirale de son roman.²⁴¹

Pour montrer cette structure cyclique et non-linéaire, nous allons offrir d'abord la structure de l'histoire, telle qu'elle apparaîtrait dans l'ordre chronologique. Voici l'ordre chronologique de l'histoire d'après Salha²⁴²:

Séquence (S) 1: Enfance des protagonistes	S7: Dispersion des cousins
S2: Rencontre dans la clinique de Constantine	S8: Rachid au foundouk, chez Abdallah
S3: Pèlerinage à la Mecque	S9: Rachid à Constantine; scène avec automobiliste
S4: Emeute de Sétif	S10: Rachid au bain; blessure de Mourad
S5: Rassemblement à Bône	S11: Rachid gérant du foundouk
S6: Scène du chantier	

Après cela nous présentons maintenant un petit aperçu du roman, pour exposer la non-linéarité du récit. En premier lieu il faut dire que *Nedjma* est divisé en six parties avec douze chapitres chacun. Cependant, il y a trois parties contenant deux séries de douze chapitres, soit les parties trois, quatre et six.

La première partie est racontée d'une manière plus ou moins réaliste (ainsi que la cinquième). Ici, l'accent est mis sur les conflits entre Algériens et Français, sur les injustices du système colonial. Elle tourne autour du chantier où travaillent les quatre cousins Lakhdar, Mustapha, Mourad et Rachid. Les moments les plus importants sont la fuite de Lakhdar du prison, le mariage de la jeune Suzy avec le chef du chantier, M. Ricard, et le meurtre de celui-ci par Mourad, suscité par la brutalité horrible de M. Ricard envers sa bonne. Cela est suivie par une scène clé du roman, la clôture de la première partie, se répétant à la fin du roman: la dispersion des trois autres après l'arrestation de Mourad. Ils prennent tous un autre chemin.²⁴³ Selon Marc Gontard, cette scène est le centre autour duquel s'organise le roman et il pense qu'elle se déroule en 1947. La première partie se termine avec l'arrestation de Rachid, qui avait déserté, après un affrontement avec un automobiliste à Constantine. Selon Gontard, cette

²³⁹ Chodkiewicz in Kateb 1956

²⁴⁰ Dejeux 1980, p. 223

²⁴¹ cf. *ibid.*, p. 223

²⁴² Salha 1990, p. 91

²⁴³ cf. Bonn 2009a, pp. 29-30 (source en ligne 3)

scène date de 1950.²⁴⁴ Rachid retrouve Mourad et le blesse avec le couteau que l'on voit dès la première page du récit et tout au long du roman. La violence est donc au centre de cette première partie, mais cette violence n'a pas encore de raison politique.

La seconde partie est racontée d'une façon non-linéaire, elle contient des récits n'ayant pas de liens les uns avec les autres. Commencant par deux flash-back, l'un raconte l'arrestation de Lakhdar après l'affrontement avec le chef du chantier, juste après l'embauche des quatre amis, événement qui se passe avant son évasion au début du roman. Ensuite, sa nouvelle arrestation lui rappelle son arrestation antérieure. Il s'agit là de l'arrestation après la manifestation du 8 mai 1945. C'est après cela qu'il arrivera à Bône, errant à travers la ville et se faisant ainsi remarquer par Mourad, Rachid et Mustapha. Dans cette deuxième partie il y a pendant plusieurs chapitres un monologue intérieur de Lakhdar, racontant la politisation après les événements du 8 mai 1945, en opposition avec les songes amoureux qu'a Mustapha à cause de Nedjma, et les émotions de jalousie de Mourad (il est le frère inconnu et aîné de Lakhdar), qui vit près de la villa de Nedjma où sa tante, la mère adoptive de Nedjma, l'avait accueilli quand il était encore très jeune. Il y a donc des récits opposés, ceux se centrant sur Lakhdar et sa politisation, et ceux se centrant sur Nedjma et les émotions qu'elle suscite. Le centre de cette deuxième partie pourrait être la rencontre de Lakhdar avec Nedjma, longtemps retardée.

La troisième partie est, comme nous l'avons mentionné ci-dessus répartie en deux séries de douze chapitres. Il s'agit ici particulièrement d'un récit raconté par deux versions différentes, ayant Rachid comme centre de l'intrigue. Mourad essaie de se remémorer les confessions de Rachid après son arrivée à Bône dans la chambre de Mourad qui l'avait hébergé quand il était malade.²⁴⁵

La mémoire joue, en outre, un rôle essentiel dans la troisième partie. Dans la première série il y a les flashbacks ou des souvenirs de Mourad, étant postérieurs au récit de Rachid qui suit. Celui-ci va plus loin, Bonn parle d'un « double travail de remémoration », car Rachid se souvient de ses propres expériences avec Nedjma ou Si Mokhtar, dont la partie de Mourad avait déjà traité, mais il suscite aussi la mémoire familiale sur les pères et la mère de Nedjma, cette dernière étant conçue dans la grotte où fut retrouvé le cadavre du père de Rachid.

À cette restitution des récits par Rachid est ajouté l'épisode du pèlerinage à La Mecque de Rachid avec Si Mokhtar. Ce dernier, qui reste sur le bateau avec Rachid au lieu de continuer le pèlerinage, lui révèle l'histoire de leur tribu, à laquelle Nedjma, elle, adhère aussi. La

²⁴⁴ cf. Gontard 1985, p. 37

²⁴⁵ cf. aussi Bonn 2009a, pp. 30-31 (source en ligne 3)

poursuite de Nedjma par Rachid à Bône, déjà évoqué dans la série de Mourad qui s'en souvient dans la prison, conduit « à la geste de l'ancêtre Keblout », par plusieurs retours en arrière intercalés. Elle dévoile les origines mélangées de Nedjma, des quatre amis et renvoie à l'origine, entre réalité et mythe, de leur tribu, ainsi qu'à l'identité collective. Tous les récits sont en effet des parties d'un récit et ils sont reconstitués par la mémoire.

Passons maintenant à la quatrième partie, considérée d'ailleurs comme la plus complexe. Elle contient également deux séries de douze chapitres, chaque série a deux plans, insérant deux récits l'un dans l'autre, ainsi que la première à la deuxième. La première série parle surtout du pèlerinage de Rachid, Nedjma et Si Mokhtar au Nadhor où Si Mokhtar est tué par le nègre protecteur de la tribu, Rachid est expulsé et Nedjma enlevée selon les ordres de l'ancêtre. Les critiques ne sont pas d'avis unanime quant à la datation de cet épisode.²⁴⁶ Gontard la situe après l'épisode au chantier et après le retour de Rachid à Constantine deux jours après la séparation des amis.²⁴⁷ Arnaud, par contre, assume qu'il s'agit là plutôt d'un épisode rêvé.²⁴⁸ Gontard contredit cette hypothèse dans un article publié en 1993, où les arguments les plus convaincants sont que Si Mokhtar meurt véritablement, et qu'il y a dans le texte plusieurs références à la séquence du Nadhor et au nègre de la tribu effectuées par le narrateur omniscient et Mustapha et non seulement par Rachid. Selon Gontard, l'intégration de cette séquence est bien logique, malgré l'omission des séquences conduisant à l'épisode, omission d'ailleurs caractéristique de l'écriture de Kateb.²⁴⁹

Dans la première série il y a encore des remémorations de Rachid qui se souvient dans sa cellule de la légende tribale raconté par Si Mokhtar et, probablement dans sa cellule aussi, il voit apparaître l'ancêtre Keblout.

La deuxième série consiste essentiellement des récits que raconte Rachid dans la fumerie, le *foundouk*, à un écrivain-journaliste (dès le deuxième chapitre), situé peu de temps après la dispersion des amis.

La quatrième partie étant la plus complexe, est aussi celle contenant le plus grand écart temporel de l'histoire, car elle ouvre par la légende des deux sœurs victimes de la férocité de l'aigle ancestral, et termine par l'indication la plus tardive du roman (selon Gontard même de l'année 1956, mais Arnaud la place en 1952).²⁵⁰

²⁴⁶ cf. aussi Bonn 2009a, p. 32 (source en ligne 3)

²⁴⁷ cf. Gontard 1985, p. 29-30

²⁴⁸ cf. Arnaud 1982, p. 736

²⁴⁹ cf. Gontard 1993, pp. 134-140

²⁵⁰ cf. Bonn 2009a, pp. 32-34 (source en ligne 3)

Pour continuer, nous allons jeter simplement un coup d'œil sur la cinquième partie, qui, elle, est racontée de manière plus ou moins chronologique et pour cela elle est aussi beaucoup plus facile à saisir. Elle se centre sur l'enfance à la campagne et l'adolescence à Sétif de Lakhdar et de Mustapha.²⁵¹

La sixième partie se compose de deux séries de douze chapitres, la première série se centrant sur un deuxième récit des émeutes à Sétif le 8 mai 1945 par Mustapha et Lakhdar (chapitres 2, 3 et 4). Suit le rassemblement des quatre cousins à Bône, où ils se rendent compte qu'ils sont tous amoureux de Nedjma. La deuxième série raconte le désarroi qui suit (chapitre 1 à 4), Bonn le place pendant l'hiver 1945-1946. Les amis sont tous, sauf Rachid, dans la villa en absence de Nedjma, son mari et la mère adoptive, Lella Fatma. Quand Nedjma revient, elle est accueillie avec passion par Lakhdar. Mais dès qu'il voit une photographie d'un soldat dans le sac de Nedjma, il l'enferme dans le salon, pensant la rendre ainsi à Mourad. Pourtant c'est Mustapha qui se trouve à l'intérieur. Le chapitre clôt comme le roman a commencé, sur le chantier, avec l'arrestation de Lakhdar, l'évasion suivante et finalement la dispersion des quatre amis. Ainsi, le « cercle est fermé ».²⁵²

Comme on a bien pu voir, le récit n'est pas du tout chronologique (l'histoire est cependant plus linéaire vers la fin, dès la cinquième partie, bien qu'il s'agisse de plusieurs récits parallèles²⁵³) et, par conséquent difficile à saisir. L'on ne sait pas toujours immédiatement qui parle (aspect que nous traiterons plus en détail dans le chapitre 4.2.), ce qui contribue également au style déroutant de Kateb. Style qui, par conséquent, requiert un lecteur attentif et critique.²⁵⁴

Au début *Nedjma* était même plus compliqué, plus déroutant. Kateb lui-même affirme que le roman était « sans queue ni tête ». Il est allé plusieurs fois avec le manuscrit changé chez les *Éditions du Seuil* jusqu'à ce que le texte ait finalement été publié.²⁵⁵ L'écrivain dit que si la guerre d'Algérie n'avait pas éclaté, le roman n'aurait certainement pas été publié si tôt.²⁵⁶

Mais revenons rapidement à l'image du cercle, ou soit, de la spirale, du « marche à rebours »²⁵⁷ (la spirale est présente dans toute l'œuvre de Kateb). Pourquoi cette spirale?

²⁵¹ cf. Bonn 2009a, pp. 35-36 (source en ligne 3)

²⁵² cf. *ibid.*, pp. 36-37

²⁵³ cf. *ibid.*, pp. 36-37

²⁵⁴ cf. Boutaleb 1983, p. 162

²⁵⁵ cf. Dejeux 1993, pp. 111-112

²⁵⁶ cf. Eddé 1994, p. 24

²⁵⁷ Benot 1967, p. 103

L'auteur, que veut-il dire par cela? Dans un entretien Kateb dit en ce qui concerne cette question :

« C'est la réalité même de l'univers révolutionnaire, c'est la liberté de l'homme toujours en mouvement. [...] Cette obsession du cercle c'est simplement ma façon de ressentir et de décrire ma condition d'homme situé sur une terre en perpétuelle rotation ».²⁵⁸

Dejeux compare la structure circulaire de l'œuvre même avec un système solaire, ayant Nedjma pour centre.²⁵⁹

Cependant, ce n'est pas seulement le récit non-linéaire qui dérouté le lecteur de *Nedjma*, mais aussi le fait qu'il y a un mélange de genres. Partant de la poésie, comme nous l'avons montré ci-dessus, Kateb rompt avec les cadres ce qui représente aussi la « libération d'un emprisonnement ». *Nedjma* n'est pas ce qu'on appellerait habituellement un roman, d'après Kateb, de même que ses autres œuvres ne se laissent pas classer non plus à cent pour cent comme tel ou tel genre, fait que nous avons déjà évoqué plus en haut.²⁶⁰

2.2.4. «Arabisation» de la langue française

L'intégration des mots, phrases et proverbes arabes dans le français n'est pas si frappante que chez Kourouma, cependant l'on trouve assez d'exemples dans le texte, avant tout dans les dialogues, et nous aimerions bien citer, très brièvement d'ailleurs, quelques uns.

Pour commencer, l'«Aïouah?» au lieu du simple «oui?» en français. Cette interjection exprime plus, c'est à dire, l'étonnement et l'attente impatiente d'une réponse. D'autres références au langage parlé, teinté de l'arabe sont par exemple: «Le con de leur mè'r'r»²⁶¹ ou «L'enterr'ment di firiti/i la cause di calamiti», prononcé par Si Mokhtar, soulignant la prononciation typique.

Ensuite, les expressions toute faites, telles: «Dieu le généreux», pouvant exprimer l'admiration ou l'ennui, selon la situation, «Restez en paix», «Que Dieu te maintienne en vie», ou alors «ce qui va dans ta poche va dans la nôtre». Les noms «Dieu» et «Allah» sont, en général, très fréquents dans le texte, reflétant l'usage de ces expressions dans les pays musulmans. Aussi, y a-t-il beaucoup de références à l'homme (l'homme signifiant la valeur, le courage, l'honorabilité), comme dans les exemples suivants: «t'es pas un homme» (quand Mustapha enfant, n'ose pas faire une farce à la maîtresse), ou «Non! Sidi Ahmed n'était pas

²⁵⁸ Kateb dans une interview dans *L'Action* (Tunis), 11 août 1958, cité d'après Dejeux 1980, p. 220

²⁵⁹ cf. Dejeux 1980, pp. 227/228

²⁶⁰ cf. *ibid.*, p. 227

²⁶¹ Kateb 1970, pp. 26; 221; 132 (les trois dernières citations)

un homme » (Lella Fatma, la mère adoptive de Nedjma, reprochant l'irresponsabilité de celui-ci). Également typique de la région on trouve des références aux animaux, comme «Moi j'étais étudiant, j'étais une puce»²⁶², «Donne libre cours à ta colère, chacal», ou alors l'expression du mépris par «C'est un serpent».²⁶³

À présent nous allons passer au prochain chapitre, la thématique chez nos deux auteurs, pour voir comment ils intègrent leur culture dans cette partie de l'écrit.

²⁶² *ibid.*, pp. 221; 95; 61 (les trois dernières citations)

²⁶³ cf. Marzouki 1990, pp. 78-81. Pour voir plus sur les caractéristiques langagiers du terroir dans *Nedjma*, voir l'article cité de Marzouki.

3. La thématique

3.1. Kourouma et la nécessité de témoigner

«J'ai toujours voulu témoigner. J'écris et je dis: Voilà ce que j'ai vu.»²⁶⁴

Ahmadou Kourouma

Pour Kourouma, le désir d'écrire est né par le sentiment de « besoin », de « nécessité ». Étant actuaire, et donc travaillant dans un domaine très différent de celle des lettres, l'auteur a cependant senti qu'il avait quelque chose à dire. Dans son pays natal, la Côte d'Ivoire, les injustices ne se sont pas arrêtées avec l'obtention de l'indépendance en 1960 - au contraire - les nouveaux dirigeants abusaient de leur pouvoir et c'est par expérience personnelle que Kourouma a appris cela, ayant été incarcéré en 1963, comme l'avaient aussi été quelques uns de ses amis.²⁶⁵ Dans un entretien il affirme ainsi: «Quand j'ai écrit *Les soleils des Indépendances*, j'avais pour objectif de dénoncer des abus de pouvoir, des abus économiques et sociaux. Il y avait donc là une nécessité vitale et absolue!»²⁶⁶ Mais comme le président actuel à cet époque, Houphouët-Boigny, avait le soutien de la France, Kourouma a mêlé le contenu réel avec la fiction. Malgré tout, la thématique de *Les soleils des Indépendances* a toujours été très osée et la condition de la publication du roman imposée par le premier éditeur était d'effacer les parties «trop journalistiques». Kourouma le raconte dans un article qu'il avait écrit suite au décès de son publicateur et ami canadien, Vachon, un professeur de lettres de l'Université de Montréal. Celui-ci était d'avis que les parties journalistiques n'intéressaient pas le grand public.²⁶⁷ Kourouma a principalement dû supprimer les descriptions détaillées des hommes de pouvoir trop facilement identifiables et celles des tortures extrêmes que subissaient Fama et ses collègues dans le sous-sol du palais royal.²⁶⁸ Toutefois, le ton du roman reste critique dans la version publiée. Critique envers les nouveaux détenteurs du pouvoir et les problèmes «sous les soleils des Indépendances». Mais, et cela nous intéresse également dans ce chapitre, critique envers la tradition malinké, héritée encore de l'ère précoloniale. Cependant, nous ne verrons pas seulement la critique contre la nouvelle

²⁶⁴ Kourouma 1998 (source en ligne 10)

²⁶⁵ cf. Corcoran 2012, p. 11

²⁶⁶ Kourouma, in: Lefort, René; Rosi, Mauro 1999, p. 46-49

²⁶⁷ cf. Kourouma 1995, pp. 15-16

²⁶⁸ cf. Corcoran 2012, pp. 12-16. Pour en savoir plus sur la nature de l'avant-texte des *Soleils des Indépendances* voir l'article cité de Patrick Corcoran: La genèse des *Soleils des Indépendances*.

politique et les traditions, mais aussi les autres aspects intégrés de la culture malinké, tels la magie, la croyance au destin ou l'importance des animaux.

3.1.1. La critique des « soleils des Indépendances »

«La politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni cœur ; en politique le vrai et le mensonge portent le même pagné, le juste et l'injuste marchent de pair, le bien et le mal s'achètent ou se vendent en même prix.»²⁶⁹

Le premier roman d'Ahmadou Kourouma a souvent été vu comme une critique de l'ère nouvelle, l'ère des Indépendances, et cela exclusivement (surtout par les critiques influencés par la Négritude). Si on regarde seulement l'attitude de Fama, cette interprétation peut paraître pertinente. Mais en examinant de plus près le texte, on se rend compte que la critique exprimée par Fama est utilisée par l'auteur pour critiquer le personnage lui-même, pour le rendre comique.²⁷⁰ Ainsi, nous aimerions bien diviser ce petit sous-chapitre en: la critique des Indépendances, disons «subjective» du personnage Fama, et la «véritable» critique de cette ère de transgression, telle que nous pensons que l'auteur avait l'intention de la transmettre.

Commençons donc avec la première, la critique de l'indépendance par Fama. Pour ce personnage principal, qui aurait été le chef du Togobala dans l'ère précoloniale, les indépendances représentent un malheur, puisque lui, chef du tribu (le mot *fama* déjà signifie *chef* en malinké²⁷¹), est forcé de vivre de la mendicité dans la capitale de la Côte des Ebènes. Il raconte la dégradation de sa situation personnelle et compare la nouvelle ère à des catastrophes naturelles, comme le montre l'exemple suivant:

«**Les soleils des Indépendances s'étaient annoncés comme un orage lointain** et dès les premiers vents Fama s'était débarrassé de tout: négoce, amitiés, femmes pour user les nuits, les jours, l'argent et la colère à injurier la France, le père, la mère de la France. Il avait à venger cinquante ans de domination et de spoliation. Cette période d'agitation a été appelée les soleils de la politique. **Comme une nuée de sauterelles** les Indépendances tombèrent sur l'Afrique à la suite des soleils de la politique. Fama avait comme le petit rat de marigot creusé le trou pour le serpent avaleur de rats, ses efforts étaient devenus la cause de sa perte car comme la feuille avec laquelle on a fini se torcher, les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches. Passaient encore les postes de ministres, [...], pour lesquels lire et écrire n'est pas aussi futile que des bagues pour un lépreux. On avait pour ceux-là des prétextes, Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne.»²⁷²

²⁶⁹ Kourouma 1970, p. 157

²⁷⁰ cf. aussi Chréacháin 1992, pp. 91-95

²⁷¹ cf. *ibid.*, p. 96

²⁷² Kourouma 1970, p. 24 [souligné par nous]

Fama accuse les Indépendances pour tous les problèmes dans sa vie, cependant il ne tente pas de s'adapter, au contraire, comme le montre la dernière phrase du dernier extrait. Fama demeure «analphabète comme la queue d'un âne». Il se fie à son nom, son rang, qui pourtant n'ont plus de pouvoir, plus de valeur dans cette nouvelle période et ne lui apportent donc plus de privilèges.²⁷³ Fama hait tellement les Indépendances que la colonisation lui apparaît encore un moindre mal, car au moins il était un homme d'affaires:

« Et des remords ! Fama bouillait des remords pour avoir tant combattu et détesté les Français [...] l'important pour le Malinké est la liberté du négoce. Et les Français étaient aussi et surtout la liberté du négoce qui fait [...] le Malinké prospère. Le négoce et la guerre, c'est avec ou sur les deux que la race malinké comme un homme entendait, [...] respirait, les deux étaient à la fois ses deux pieds, ses deux yeux [...]. La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas. Et l'espèce malinké, les tribus, la terre [...] se meurent [...] aveugles ... et stériles.»²⁷⁴

Ce qui enrage Fama avant tout, c'est que les «fils d'esclaves» ont maintenant les mêmes chances pour un bon poste que les autres, les mêmes droits de parler et de donner leur avis que tout le monde. Quand Fama assistait aux funérailles d'Ibrahima Koné pour profiter du repas, il a été insulté par un fils d'esclave, Bamba, puisqu'il énervait beaucoup les gens en ne cessant de parler. On «donna le droit» à Fama pour l'apaiser, mais celui-ci est encore furieux: «Bâtard de bâtardise ! lui ! lui Fama, descendant des Doumbouya ! bafoué, provoqué, injurié par qui ? Un fils d'esclave.»²⁷⁵ Le comportement de Bamba (il attaque même Fama), par contre, montre la rancœur éprouvée encore contre ceux qui dirigeaient ses pères.

Cela est particulièrement intéressant, étant donné que Léopold Sédar Senghor parlait à l'époque des sociétés africaines comme des sociétés communautaires, sans classes, mais à travers le personnage de Fama, Kourouma montre le contraire, c'est-à-dire que les classes dirigeantes possédaient des privilèges énormes, et qu'il y avait bien des classes (la classe dirigeante, la dite *famade*, les hommes de caste que sont les griots, marabouts et féticheurs au centre et ensuite les esclaves au bas).²⁷⁶

La nostalgie qu'éprouve Fama pour le passé est celle éprouvée pour ses privilèges disparus, sa fureur est causée par la perte du pouvoir de sa classe, et il ne regrette donc pas trop la perte des traditions et des valeurs africaines en général, qui disparaissent de plus en plus à l'époque,²⁷⁷ mais il regrette sa vie dans «l'or et le manger»²⁷⁸.

²⁷³ cf. aussi Chréacháin, p. 97

²⁷⁴ Kourouma 1970, pp. 22-23

²⁷⁵ *ibid.*, p. 17

²⁷⁶ cf. Chréacháin, pp. 93, 96

²⁷⁷ cf. *ibid.*, p. 96

²⁷⁸ Kourouma 1970, p. 12

Continuons maintenant par la critique plus «objective» des Indépendances, probablement celle que Kourouma tenait à démontrer avant tout. Dans un entretien en 2002, Kourouma dit: «Lorsque je suis arrivé en Côte d'Ivoire, c'était la guerre froide. Pendant cette période, en Afrique, les présidents faisaient ce qu'ils voulaient. Ils étaient les patrons et se permettaient tout.»²⁷⁹ Comme nous l'avons déjà évoqué, Kourouma lui-même et ses amis ont été incarcéré, parce qu'ils ne partageaient pas l'opinion du président, et c'est cet abus du pouvoir que l'auteur démontre par l'arrestation et la torture de Fama.²⁸⁰ Pour avoir l'air aimable auprès du peuple, le président dans *Les soleils des Indépendances* fait une amnistie générale après des années, tel que l'avait fait le président de la Côte d'Ivoire, Houphouët-Boigny. Kourouma dévoile l'hypocrisie du président par le discours public de celui-ci, en voici un extrait:

«Il parla, parla de la fraternité qui lie tous les Noirs, de l'humanisme de l'Afrique, de la bonté du cœur de l'Africain. Il expliqua ce qui rendait doux et accueillant notre pays: c'était l'oubli des offenses, l'amour du prochain, l'amour de notre pays. Fama ne croyait pas son ouïe. [...] Tous les prisonniers étaient libérés. [...] Pourquoi lui, le président avait-il pris cette décision? Pour des raisons très importantes. Lui, le président, était la mère de la république et tous les citoyens en étaient les enfants. La mère a le devoir d'être parfois dure avec les enfants. La mère fait connaître la dureté lorsque les enfants versent par terre le plat de riz que la maman a préparé pour son amant. Et l'amant à lui, le président, était le développement économique du pays, et le complot compromettait gravement cet avenir, versait par terre cet avenir. [...] Le président se fit présenter ensuite à tous les libérés. Il les embrassa l'un après l'autre et remit à chacun une épaisse liasse de billets de banque. Évidemment chaque embrassade était saluée par des cris, des applaudissement et des tam-tams.»²⁸¹

Après les tortures et les années dans les camps de concentration qu'il a fait subir, le président (d'une soi-disante démocratie !) parle alors de «fraternité» et de «bonté du cœur», c'est de la pure hypocrisie. C'est donc avec beaucoup d'ironie amère que notre auteur transmet le discours du président de la Côte des Ebènes.

Un exemple qui nous paraît encore particulièrement important, c'est la critique du parti unique exprimé par l'histoire de Diakité. Pendant son voyage au village natal à cause du décès du cousin Lacina, Fama entend les récits de trois paysans, qui, eux, représentent l'exploitation du peuple africain sous les nouveaux régimes.²⁸² Surtout, l'histoire de Diakité frappe, puisqu'elle est la plus étrange et brutale. Ainsi, le jeune homme raconte comment le parti unique dans son village, se disant communiste, a traité lui et son père:

«Son père était un riche notable (soixante bœufs, trois camions, dix femmes et un seul fils, lui, Diakité) quand arrivèrent l'indépendance, le socialisme, et le parti unique. Le père de Diakité, qui était de l'opposition, fut convoqué, on lui signifia que son parti était mort, qu'il avait à

²⁷⁹ Kourouma, in: Yaussah 2004, p. 324 (source en ligne 14)

²⁸⁰ voir la partie trois du roman, Kourouma 1970, dès la page 158

²⁸¹ Kourouma 1970, pp. 173-175

²⁸² cf. aussi Fonkoua 2012, pp. 41-42

adhérer au parti unique L.D.N. Il adhéra, paya les cotisations pour lui, sa famille, ses bœufs et ses trois camions.»²⁸³

Le parti lui laissa payer encore plus de cotisations et ils prirent les camions, les brûlèrent. «Le vieux très indigné se résigna et même mima un sourire narquois (de toute façon depuis l'indépendance il n'avait plus ni routes ni essence).» Un jour un pont devait être construit, «par l'investissement humain», mais Diakité et son père avaient du travail dans le champ et ne pouvaient pas y participer. Quand Diakité voulut peu après utiliser le pont, «la jeunesse L.D.N. qui guettait sortit, l'assaillit, le ligota, le déculotta, noua son sexe par une corde et comme un chien le mit à l'attache à un pieu du pont.» Le père voulut l'aider, mais le secrétaire général du parti répondit simplement aux supplications du vieux que «le socialisme étant la fin de l'exploitation de l'homme par l'homme, l'on ne devait plus marcher sur un pont à la construction duquel on n'avait pas participé.»²⁸⁴ Le père de Diakité le fusilla, et fut condamné et fusillé après lui aussi. Diakité, que son père avait libéré, put fuir à travers la brousse.

L'histoire montre la politique arbitraire et l'impuissance du peuple face aux dispositions étant décidées en haut lieu. Elle expose l'abus du pouvoir, la non-tolérance d'autres opinions, les travaux forcés et les dures pénalités, absurdes en plus, desquelles il n'y a pas de possibilité légale de s'en tirer. Ainsi un notable devient ici un criminel.

Kourouma lui-même tient à souligner que l'indépendance dans les États africains au début, au temps de la guerre froide, n'était pas une indépendance, mais que le peuple était plus ou moins livré à la bonne volonté de quelques dictateurs.²⁸⁵ Nous pensons qu'il a bien montré cela dans *Les soleils des Indépendances*. Il y aurait, d'ailleurs, encore plusieurs exemples à citer pour la critique de la situation après les Indépendances, mais continuons directement par la critique des traditions anciennes, qui, elle aussi, est une partie cruciale du roman.

3.1.2. La critique des traditions

Quant à la critique des traditions anciennes, ce qui frappe le plus c'est le traitement de la femme et sa position dans la société. Elle occupe une grande partie de la critique de l'auteur, étant donné qu'il vient d'une société où la femme est constamment confrontée à la violence,

²⁸³ Kourouma 1970, pp. 83-84

²⁸⁴ *ibid.*, p. 84 (les deux dernières citations)

²⁸⁵ Kourouma, in: Yaussah 2004, p. 331 (source en ligne 14)

aux humiliations, à des mariages forcés et la réduction aux tâches ménagères.²⁸⁶ C'est sur cet aspect aussi, que nous allons nous consacrer dans ce sous-chapitre.

Kourouma dénonce la situation inégale de la femme africaine par le personnage et les expériences de Salimata, l'épouse de Fama. Cette jeune femme a dû vivre beaucoup d'épisodes traumatisants et de situations humiliantes au cours de sa vie. La plus dure a certainement été son excision, suivie même par un viol, qui ne cessent de la hanter, même des années après. Kourouma décrit avec plus de détail et beaucoup plus brutalement la scène de l'excision de Salimata ce qu'aucun auteur n'avait fait avant lui²⁸⁷:

«Les charognards surgissaient des touffes et des brouillards, appelés par le fumet du sang. [...] La praticienne s'approcha de Salimata et s'assit, les yeux débordants de rouges et les mains et les bras répugnants de sang, le souffle d'une cascade. Salimata se livre les yeux fermés, et le flux de la douleur grimpa de l'entre-jambes au dos, au cou et à la tête, redescendit dans les genoux; elle voulut se redresser pour chanter mais ne le put pas, le souffle manqua, la chaleur de la douleur tendit les membres, la terre parut finir sous les pieds [...] elle se cassa et s'effondra vidée d'animation...»²⁸⁸

Le viol par le marabout Tiécoura, lui aussi, est décrit de manière choquante:

«C'était là, au moment où le soleil commençait à alourdir les paupières, que la natte s'écarta, quelque chose piétina ses hanches, quelque chose heurta la plaie et elle entendit et connut la douleur s'enfoncer et la brûler et ses yeux se voilèrent de couleurs qui voltigèrent et tournèrent en vert, en jaune et en rouge, et elle poussa un cri de douleur et elle perdit connaissance dans le rouge du sang. Elle avait été violée. Par qui? Un génie, avait-on dit après.»²⁸⁹

Le violeur n'est même pas réprimé, les villageois pensent plutôt que c'était un génie amoureux de Salimata qui a commis le viol.²⁹⁰ L'horreur de Salimata ne s'arrête pas là, elle est aussi mariée de façon forcée à un homme lui rappelant son violeur, Tiécoura. Lors de la mort de son premier époux, Salimata est héritée par son frère, dont elle est aussi effrayée. C'est après sa fuite qu'elle trouve finalement Fama, le premier homme dont elle est amoureuse, au moins au début de leur union:

« Elle s'était rappelé la première fois qu'elle avait vu Fama dans le cercle de danse: le plus haut garçon du Horodougou, le plus noir, du noir brillant du charbon, les dents blanches, les gestes, la voix, les richesses d'un prince. Elle l'avait aimé aussitôt [...]»²⁹¹

Mais le bonheur avec Fama connaît également une fin, car c'est exclusivement Salimata celle qui doit travailler pour qu'ils puissent survivre et, surtout, le fait que le couple est stérile. Comme la stérilité dans le monde traditionnel africain n'est jamais la faute de l'homme, c'est donc Salimata la coupable. Elle développe une obsession pour avoir un bébé, combine

²⁸⁶ cf. Kaba 2009, p. 65

²⁸⁷ cf. aussi Mégevand 2012, pp. 30-31

²⁸⁸ Kourouma 1970, pp. 36-37

²⁸⁹ *ibid.*, p. 38

²⁹⁰ cf. *ibid.*, p. 38-39

²⁹¹ *ibid.*, p. 48

maraboutage et prières à Allah pour finalement avoir une progéniture, ayant entendu pendant toute sa vie qu'«à la femme sans maternité manque plus que la moitié de la féminité»²⁹². Demeurant stérile, la société la voit comme une damnée, chargée de calamités.²⁹³

Ensuite, Kourouma évoque une deuxième fois l'héritage des veuves, tradition toujours exécutée «sous les soleils des indépendances». Fama hérite alors Mariam, la jeune et jolie femme de son cousin Lacina, après que celui-ci soit mort. Encore une fois, c'est par les douleurs de Salimata, que la cruauté de cette tradition est démontrée, après prétendre le contraire, elle montre qu'elle ne peut guère supporter la présence de la coépouse:

«Salimata devint jalouse, puis folle et un matin explosa, injuria. Les deux coépouses comme deux poules s'assailirent, s'agrippèrent l'une au pagne de l'autre. [...] On les sépara. Les injures fusèrent toute la journée, même la nuit, une nuit qui appartenait à Mariam. Après les prières, on éteignit et on se coucha. Mais malheureusement le tara grinçait. [...] Donc, dans les ténèbres, quand Mariam et Fama couchèrent, le tara grinça, Salimata hurla: «Le grincement m'endiabla». [...] Salimata se précipita dehors, revint en pointant un coutelas et en hurlant: «Je suis endiablée! endiablée! Le grincement m'endiabla!» Mariam se réfugia derrière le tara. Fama et les voisins accourus maîtrisèrent la possédée.»

L'inégalité de la femme dans le monde traditionnel misogyne est soulignée encore par les métaphores et comparaisons que fait Kourouma. La femme est souvent comparée à la biche, l'homme au chasseur. Salimata a ainsi les «yeux curieux et contemplatifs avec lesquels la biche avant de détalier toise le chasseur à sa lisière de la forêt»²⁹⁴. Le sexe de l'homme est désigné comme «couteau», «lame du couteau», représentant un danger pour la femme, l'acte sexuel est presque toujours une agression.²⁹⁵ Aussi, la femme est-elle souvent «chosifiée». Salimata est nommée «la plus belle chose vivante de la brousse et des villages du Horodougou»²⁹⁶ par Fama, et quand il songe à Mariam, il pense : «Mariam sera sa chose.»²⁹⁷ Fama parle de Salimata comme des plats, il «consomme du Salimata chaud» et trouve qu'elle a un «senteur de goyave verte».²⁹⁸

On peut dire ainsi que Kourouma dévoile par les expériences de Salimata, ce que les femmes doivent subir dans la société traditionnelle africaine. Il dénonce en démontrant. Par son importance, on peut définir Salimata comme le second personnage principal. Même si elle n'est pas toujours présente activement, elle l'est de manière indirecte.²⁹⁹ Quand, par exemple, Fama est mis en liberté et Salimata a une liaison avec le marabout Abdoulaye, sans qu'elle ne

²⁹² Kourouma 1970, p. 52

²⁹³ cf. Corinus 2012, p. 111

²⁹⁴ Kourouma 1970, p. 75

²⁹⁵ cf. aussi Corinus 2012, p. 117

²⁹⁶ Kourouma 1970, p. 48

²⁹⁷ *ibid.*, p. 130

²⁹⁸ cf. aussi Diandué 2003, p. 156 (source en ligne 5)

²⁹⁹ cf. Corinus 2012, p. 108

dise rien, elle influence la réaction de Fama qui quitte la ville pour la dernière fois, car sa présence «aurait été un continuel reproche moral»³⁰⁰ pour Salimata.

Comme on l'a vu, la protagoniste endure beaucoup tout au long de sa vie, cependant elle ne remet pas en question sa situation inégale auprès des hommes et fait tout pour être l'épouse parfaite au regard de la société. Toutefois, elle évolue au cours de l'histoire. Elle, étant présentée comme la victime «par excellence» de la société misogyne, s'est quand-même battue. Sauvée par sa première fuite que nous venons d'évoquer, elle a connu au début le bonheur avec Fama, ensuite elle s'est défendu avec un couteau contre les désirs d'Abdoulaye, et finalement, après l'arrestation de Fama, elle s'est mise en couple avec Abdoulaye pour finalement pouvoir avoir son enfant. Même si elle ne cesse pas d'être dépendante des hommes, elle est devenue un personnage individuel, qui est arrivé à son but. Aussi, se trouve-t-elle célébrée à la fin par Fama qui, orgueilleusement, proclame être «le mari légitime de Salimata».³⁰¹

Selon Corinus, elle devient même le symbole du devenir africain, car elle peut bien s'adapter au nouveau monde - elle trouve son chemin - contrairement à Fama.³⁰²

3.1.3. Le rôle de la magie, du destin et des animaux sacrés

Dans *Les soleils des Indépendances*, Kourouma nous montre que la magie, les mythes et la croyance en le destin sont toujours actuels en Afrique au début des indépendances.

Ndinda explique qu'il y a dans les sociétés africaines souvent la tendance à combiner les traditions, les cultes et rituels, avec les religions monothéistes, installés par les colonisateurs. La religion et la magie ont donc souvent la même valeur pour les gens, qui les pratiquent en priant et en consultant les marabouts pour améliorer leur sort.³⁰³ Kourouma lui-même ne croît pas en la magie, puisque:

« si la magie existait, nous n'aurions pas laissé enlever 100 millions de personnes, dont 40 millions peut-être sont arrivées aux Amériques et 60 millions sont mortes en chemin. Si la magie était vraie, les esclaves se seraient transformés, disons, en oiseaux, pour revenir chez eux. Je ne crois pas à la magie quand, enfant, j'ai vu ce qu'étaient les travaux forcés: avec la magie, les gens y auraient échappé.»³⁰⁴

³⁰⁰ Kourouma 1970, p. 184

³⁰¹ cf. aussi Corinus 2012, pp. 113-118

³⁰² cf. Corinus 2012, p. 118

³⁰³ cf. Ndinda pp. 8, 9, 13

³⁰⁴ Kourouma, in: Lefort, Rosi 1999, 48-49

Cependant, il ne parle pas de cela seulement pour critiquer la « manipulation de l'imaginaire collectif » par les marabouts et féticheurs³⁰⁵, mais aussi et surtout pour montrer la façon de penser, la mentalité de son peuple.³⁰⁶

Ainsi, Kourouma traduit les conceptions du monde des Malinké. L'une qui est très importante est celle de la mort, réapparaissant tout au long du livre. C'est avec elle qu'ouvre et clôt le roman. Le lecteur apprend donc, dès le début déjà, que pour les Malinké la vie ne finit pas avec la mort³⁰⁷, mais l'esprit continue à déambuler, d'une vitesse considérable, d'ailleurs:

«Il y avait une semaine qu'avait fini Koné Ibrahima [...] Comme tout Malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva [...] et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. [...] Au village natal l'ombre a déplacé et arrangé ses biens. [...] Personne ne s'était mépris. «Ibrahima Koné a fini, c'est son ombre», s'était-on dit. L'ombre était retournée dans la capitale près des restes pour suivre les obsèques : aller et retour, plus de deux mille kilomètres. Dans le temps de ciller l'œil!»³⁰⁸

Plus tard, l'âme passera dans un autre être, voire se réincarnera: «Puis l'ombre est repartie définitivement. Elle a marché jusqu'au terroir malinké où elle ferait le bonheur d'une mère en se réincarnant dans un bébé malinké.»³⁰⁹ On peut dire alors que les Malinké s'imaginent une vie circulaire, ou comme le dit Mortimer: «According to Malinké belief, the human spirit experiences an endlessly recurrent cycle of life and death.»³¹⁰

Un autre élément typique de la culture Malinké, c'est le totémisme et l'interprétation du comportement des animaux. D'abord, nous aimerions parler du totémisme. Il s'agit là d'un type de culte rendu à l'animal (ou d'une chose considérée), différent selon les tribus. Fama et sa lignée, les Doumbouya, par exemple, ont pour totem la panthère. Il y croît ferme et même son comportement est influencé par la croyance en le totem.³¹¹ Ainsi, il est fort offusqué quand un griot, pendant les obsèques d'Ibrahima Koné, associe la famille Doumbouya avec les Keita, qui ont, eux, pour totem l'hippopotame. Fama, comme la panthère, ne peut pas dissimuler sa rage: «Il **dégagea sa gorge par un hurlement de panthère**, se déplaça, ajusta le bonnet, descendit les manches du boubou, se pavana de sorte que partout on le vit, et se lança dans le palabre.»³¹² Les allusions au totem-panthère sont nombreuses dans le roman, ainsi quand Fama arrive au village natal pour reprendre le flambeau de son cousin décédé, il

³⁰⁵ cf. Ndinda p. 14-15

³⁰⁶ cf. Kourouma, in: Lefort; Rosi 1999, p. 49

³⁰⁷ cf. aussi Garoïu, (source en ligne 7)

³⁰⁸ Kourouma 1970, p. 9

³⁰⁹ ibid., p. 10

³¹⁰ Mortimer 1990, p. 37

³¹¹ cf. Ndinda 2011, pp. 14, 20-21

³¹² Kourouma 1970, p. 14 [souligné par nous]

est comparé au noble animal: «Avec les pas souples de son totem-panthère, des gestes royaux et des saluts majestueux (dommage que le boubou ait été poussiéreux et froissé!) en tête d'une nuée de bambins, Fama atteignit la cour des aïeux Doumbouya.»³¹³ On sent, tout de même, toujours l'ironie du narrateur. Pour le dernier exemple, le contenu entre parenthèses parle pour lui-même. Pendant les obsèques d'Ibrahima Koné au début, la réaction des autres, particulièrement de Balla, rend clair que le comportement de Fama n'est pas compris, ou pas toléré, par tous, il est plutôt vu comme étant ridicule. Balla, en ayant assez du discours de ce dernier Doumbouya cri alors: «Assois tes fesses et ferme la bouche ! Nos oreilles sont fatiguées d'entendre tes paroles ! »³¹⁴

Comme nous l'avons déjà évoqué ci-dessus, le comportement des animaux est souvent interprété et nous aimerions bien en donner quelques exemples. Togobala, village natal de Fama, «entretenait deux oracles: une hyène et un serpent boa.» L'hyène est respectée par tout le village, et quand elle «donne» (c'est-à-dire elle ricane), tout le monde se tait, on égorge des animaux pour elle, elle vient, les mange et disparaît. Les vieux du village comptent les «hououm» de l'animal, et interprètent son comportement: «Les vieux du village, Balla en tête, se réunissaient, interprétaient le message, décidaient les offrandes et les sacrifices». Le deuxième oracle, un serpent boa, est respecté et son comportement interprété également:

«Et le serpent ! Aussi âgé que l'Ancienne, aussi gros que le cou d'un taureau, [...] il se réchauffait en travers de la piste du marigot. Les passants le saluaient et l'enjambaient. [...] Souvent il se promenait derrière les cases, mais jamais, nuit ou jour, harmattan ou hivernage, il ne passait les portes du village, sauf quand il avait un message, un avenir malheureux à dévoiler, un grand sacrifice à indiquer.»³¹⁵

Durant un hiver, le boa «annonça» ainsi une calamité en passant par la porte. Les villageois lui donnèrent des offrandes, commençant par un coq qu'il méprisa, ensuite ils lui offrirent un bouc qu'il accepta et mangera:

«... les résultats furent heureux, car trois lunes après arriva la calamité annoncée. L'effroyable épidémie de peste connue dans toute l'Afrique sous le nom de grande maladie du grand vent. Cette épidémie dévasta le Horodougou, tua les hommes et les bêtes [...]. A Togobala, il y eut des morts et des enterrements; mais le village survécut et cela grâce aux devins, grâce au boa [...]»³¹⁶

L'exemple montre bien la confiance aveugle en les animaux, ou soit en l'interprétation faite par les vieux, surtout les féticheurs et les marabouts.

³¹³ *ibid.*, p. 103

³¹⁴ *ibid.*, p. 15

³¹⁵ *ibid.*, p. 155-156

³¹⁶ *ibid.*, p. 156

Notre prochain exemple montre que la confiance dans les animaux sacrés est si grande que Fama ose même se jeter dans un fleuve rempli de caïmans, puisqu'il veut passer la frontière pour retourner au Togobala et la garde frontalier ne le laisse pas faire, la frontière étant fermée. Fama passe tranquillement par la porte, et pour ne pas se laisser attraper, saute dans l'eau:

« Les caïmans sacrés du Horodougou n'oseront s'attaquer au dernier descendant des Doumbouya. [...] Fama escalada le parapet et se laissa tomber sur un banc de sable. Il se releva, l'eau n'arrivait pas à la hauteur du genou. Il voulut faire un pas, mais aperçut un caïman sacré fonçant sur lui comme une flèche. Des berges on entendit un cri. »³¹⁷

Les caïmans, loin de le respecter, l'ont blessé à mort.

Dans ce qui suit maintenant, nous allons encore parler rapidement sur la rôle de la magie et de ses représentants, les marabouts et féticheurs, dans le roman. Comme nous l'avons déjà évoqué ci-dessus, la croyance en la magie en Afrique coexiste très souvent avec celle des religions monothéistes importées par les colons.³¹⁸ Dans *Les soleils des Indépendances*, cela se montre entre autres dans la façon dont le marabout Abdoulaye tente d'améliorer la possibilité d'avoir un enfant pour Salimata. Il évoque les morts, appelle les génies, fait des sacrifices et implore Allah. Tout cela, pourtant, en vain. Alors que quelques critiques considèrent les marabouts et féticheurs dans le roman comme des charlatans et exploiters des gens superstitieux, Garnier croît que la magie est réelle, puisqu'elle l'est pour le peuple (Salimata, par exemple, croît voir des choses dans laalebasse d'eau chez Abdoulaye, et elle donne tout ses biens pour pouvoir financer des maraboutages, étant sûre de ses effets positifs pour son but), mais qu'elle ne peut pas fonctionner lors qu'elle fait face à un pouvoir encore plus grand. Car, même si le pouvoir des fétiches est incontestable pour les personnages du roman, il y a quelque chose de supérieur, quelque chose de vraiment invincible : le destin.³¹⁹ Le chemin de Fama en est le témoin: notre héros connaît bien l'histoire du fondement des Doumbouya et la prophétie de la fin de la dynastie. Le descendant du fondateur de la grande dynastie Doumbouya, Bakary, recevait une proposition des conquérants musulmans du Horodougou. Comme les conquérants méprisaient les Bambara qui étaient originaires de la région, ils offrirent la puissance à Bakary, qui au début, puisque cette offre était illégitime, ne voulait pas l'accepter. Cependant, il consulta Allah et les ancêtres, puis il entendit une voix qui lui disait qu'il pouvait bien prendre la puissance:

³¹⁷ *ibid.*, p. 191

³¹⁸ cf. Ndinda 2011, p. 13

³¹⁹ cf. aussi Garnier 1999, p. 48, 51

«- Prends-la. La fin de ta descendance n'arrivera ni demain, ni après-demain, [...] Il se fera un jour où le soleil ne couchera pas, où les fils d'esclaves, des bâtards lieront toutes les provinces avec des fils, des bandes et du vent, et commanderont, où tout serai pleutre, éhonté, ou les familles seront...

- Oui! Oui ! Merci, j'ai compris, s'écria Bakary inspiré; ma descendance disparaîtra le jour du jugement dernier»³²⁰

Angoissé par la stérilité de son couple, Fama pense comprendre la prédiction faite avant la colonisation:

«Fama avait peur. Comme authentique descendant il ne restait que lui, un homme stérile vivant d'aumônes dans une ville où le soleil ne se couche pas (les lampes électriques, éclairant toute la nuit dans la capitale), où les fils d'esclaves et les bâtards commandent, triomphent, en liant les provinces par des fils (le téléphone!), des bandes (les routes !), et le vent (les discours et la radio !).»³²¹

Il est sûr que sa destinée est figée et qu'il n'y a pas de remède possible. Il se sent hanté par le destin.³²² Avant, les marabouts lui avaient dit que son destin était d'arriver chef au Togobala, et Fama l'avait cru volontiers. Pendant son séjour dans la la prison, Fama en doute fortement:

« Il s'apercevait maintenant des mensonges de tous les marabouts, de tous les sorciers et devins qui constamment lui avaient prédit que son sort était d'arriver un matin à Togobala, en grand chef, accompagné d'un cortège étonnant, avant de mourir dans le Horodougou, avant d'être enterré dans le cimetière où reposaient ses aïeux. Tout cela c'avérait faux... »³²³

Cette prédiction, elle aussi, s'avère étrangement vraie, comme Fama est moribond après l'attaque du caïman, il est conduit au village natal par une ambulance³²⁴, ayant des hallucinations quant à sa grandeur en tant que chef.

Sa mort est donc la réalisation d'un mythe ancien et, finalement, par sa mort le mythe triomphe. Cependant, les «mythes meurent avec lui parce qu'il ne les constitue pas en héritage, ni culturel, ni biologique»³²⁵. Nous sommes d'avis que la mort de Fama peut ainsi être interprétée comme la fin de cette génération se reposant sur leur appartenance à tel ou tel groupe social, croyant aveuglement aux pouvoirs des marabouts et fétiches et, en plus, ne contribuant pas à l'amélioration de la situation de leur pays. Elle peut donc représenter une ouverture au possible changement de la nation africaine nouvellement indépendante à son avantage.

³²⁰ Kourouma 1970, p. 99

³²¹ *ibid.*, pp. 99-100

³²² cf. Okeh 1998, p. 296

³²³ Kourouma 1970, pp. 177-178

³²⁴ cf. aussi Garnier 1999, p. 53

³²⁵ cf. Garoiu 2011, p. 223 (source en ligne 7)

3.2. Kateb et la quête de l'identité algérienne

« Le sens de toute mon œuvre est de retrouver le passé. »³²⁶

Kateb Yacine

Le roman *Nedjma* de Kateb Yacine, lui aussi, est loin d'être un roman ethnographique. Kateb ne veut pas dépeindre la société ou la nature algérienne pour le rendre compréhensible, intéressante à l'Autre, au colon³²⁷, mais il veut, au contraire, intégrer la politique, montrer une image plus réelle et moins embellie de la situation algérienne. Kateb, contrairement à plusieurs de ses collègues, ne prétend pas accepter les diverses injustices imposées à la société algérienne par les colons qui font de l'Algérien un personnage errant, perdu.³²⁸ Or, dans *Nedjma*, Kateb dénonce la colonisation et revendique une Algérie libre, indépendante. Pour faire cela, l'auteur réunit dans son roman cette dénonciation et la recherche d'un passé commun du peuple de son pays natal ainsi que la quête de soi-même et de sa génération. Ces composants thématiques semblent très difficiles à séparer l'un de l'autre, cependant nous tenterons dans le chapitre présent de diviser les aspects centraux entre le passé ancien et mythique, l'histoire récente et la critique du colonialisme, la quête de soi et les éléments autobiographiques de la vie de Kateb.

Avant de commencer, nous aimerions encore rapidement aborder la nature de la représentation de l'histoire chez Kateb. Il est vrai que l'auteur tente de retrouver l'identité de l'Algérie par l'évocation de son passé et il insert des lieux historiques importants et des événements réels, cependant il s'agit là non pas d'une représentation toujours exacte, mais d'une « histoire affective » comme la nomme Jacqueline Arnaud. C'est-à-dire que « les faits historiques sont relatés en fonction du retentissement qu'ils ont eu dans l'esprit des quatre héros »³²⁹. La mémoire des personnages joue donc un rôle essentiel dans le récit, *Nedjma* est même désigné comme étant un roman « mnésique » par Gontard.³³⁰

Aussi ne faut-il pas prendre au pied de la lettre toutes les informations temporelles, comme le montre cet exemple, cité par Arnaud. C'est une description de l'histoire troublée de la ville mythique de Constantine:

³²⁶ Kateb dans *Le Figaro Littéraire*, le 26 janvier 1967, cité dans Dejeux 1980, p. 217

³²⁷ cf. Marco Vega 2010, p. 241

³²⁸ cf. aussi Kacedali 1993, pp. 14-16

³²⁹ Arnaud 1986, p. 672

³³⁰ cf. Gontard 1990, p. 63

« lieu de séisme et de discorde, ouvert aux quatre vents par où la terre tremble et se présente le conquérant et s'éternise la résistance: Larmorcière succédant aux Turcs, après dix ans de siège, et les repréailles du 8 mai, dix ans après Ben Badis et le Congrès musulman, et Rachid enfin, dix ans après la révocation puis l'assassinat de son père, respirant à nouveau l'odeur du rocher [...] »³³¹

Il n'est pas vrai que tous les événements cités ont duré dix ans (le siège de Constantine par exemple n'a duré qu'un an). L'expression « dix ans » est à prendre au sens d'une « formule de conteur » - l'auteur veut exprimer une période longue (subjective), dont l'exacte durée n'a pas d'importance.³³²

Dans la vision de l'histoire du roman, il y a une répétition constante des événements, notamment des échecs dans la défense du pays. Ainsi, par exemple, l'échec des manifestations à Sétif le 8 mai 1945 répète l'échec d'Abdelkader lors de la conquête française.³³³ Là encore, la circularité caractéristique de l'écriture katébiennne se fait remarquer. Après avoir évoqué les faits les plus importants sur la nature du temps dans *Nedjma*, nous aimerions commencer maintenant par le passé mythique de la tribu.

3.2.1. Le passé ancien, le mythe et la tribu

Les colons justifiaient leur domination, entre autres, par le fait que l'Algérie n'avait jamais été une nation unie, mais qu'elle comprenait plusieurs tribus, et parce que le pays a connu de nombreuses occupations, telle que celle par les Romains, les Turcs et, la dernière, par les Français. Notre auteur déclare ironiquement à cette logique coloniale que « Si l'on doit juger d'un pays au nombre d'invasions qu'il eut à repousser, la France elle-même ne résisterait pas à l'examen. »³³⁴

Pour un peuple, une nation, il est essentiel d'avoir une histoire, un passé ancien en commun et c'est pourquoi Kateb intègre le passé mythique dans son œuvre. Il veut prouver que les Algériens ont bien des racines communes, même si on peut en trouver plus d'une. Il montre donc l'identité arabe et berbère par les références au grand Ancêtre Keblout et les Beni Hilâl, par l'évocation de la Numidie et Jugurtha. C'est donc ce « double enracinement » qui représente le fond culturel de l'Algérie à venir.³³⁵ Cependant, on n'est pas sûr d'où la tribu des Keblouti vient exactement et Kateb évoque ce doute dans son texte. Il est parfaitement possible de développer une analogie entre la figure de Nedjma et les racines du pays. Comme

³³¹ Kateb 1996, p. 164

³³² cf. Arnaud 1986, p. 672

³³³ cf. Gontard 1990, p. 66

³³⁴ Kateb cité dans Kacedali 1993, p. 15

³³⁵ cf. Gontard 1990, p. 65

la généalogie de Nedjma est incertaine (sa mère était l'amante de quatre hommes), celle de l'Algérie l'est aussi.³³⁶ Ainsi Si Mokhtar dit à Rachid:

«...; notre tribu, autant qu'on s'en souvienne, avait dû venir du Moyen-Orient, passer par l'Espagne et séjourner au Maroc, sous la conduite de Keblout. [...] Il fut le chef de notre tribu à une date reculée qui peut difficilement être fixée dans le déroulement des treize siècles qui suivent la mort du Prophète. Tout ce que je sais, je le tiens de mon père, qui le tient de son père, et ainsi de suite. Mais il existe une probabilité que Keblout ait vécu en Algérie [...]»³³⁷

C'est souvent Si Mokhtar, le « père spirituel » de Rachid, qui évoque le passé mythique, les ancêtres. Il ne parle pas seulement du passé, mais indique aussi la patrie qui pourra exister, la patrie à venir:

« Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons, qui n'est pas une province française, [...]; tu penses peut-être à l'Algérie toujours envahie, à son inextricable passé, car nous ne sommes pas une nation, pas encore, sache-le: nous ne sommes que des tribus décimées. Ce n'est pas revenir en arrière que d'honorer notre tribu, le seul lien qui nous reste pour nous retrouver, même si nous espérons mieux que cela. »³³⁸

Toute l'œuvre de Kateb reflète cette déclaration. Kristine Aurbakken parle d'une « dynamique pendulaire oscillant [...] entre la « trace » de l'Ancêtre et le « chemin de la Nation en devenir. »³³⁹

L'écrivain veut retrouver, reconstituer l'histoire, le passé mythique propre à l'Algérie - et non pas celle dictée par les colons - pour former la base d'une identité nationale algérienne.³⁴⁰

Keblout, évoqué par Si Mokhtar dans la première citation de ce chapitre, est l'Ancêtre fondateur de la tribu, très présent dans *Nedjma* - présent cependant d'une manière pesante, menaçante³⁴¹.

C'est Rachid qui éprouve le plus grand attachement pour le passé ancestral, il commence à en savoir plus par Si Mokhtar, et c'est lui qui passe son savoir dans le délire à Mourad, comme dans cet extrait: « Ce sont des âmes d'ancêtres qui nos occupent, substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre impossible à boire ou à déraciner. »³⁴²

La présence des ancêtres pèse lourd sur lui, tout en étant en même temps attiré par le passé mythique. C'est également à Rachid qu'apparaît Keblout dans la cellule de déserteur, comme nous l'avons déjà évoqué (voir: chapitre 2.2.2.):

³³⁶ cf. Crowley 2004, p. 86

³³⁷ Kateb 1996, pp. 134-135

³³⁸ *ibid.*, p. 139

³³⁹ Aurbakken 2002, p. 61

³⁴⁰ cf. Ramos Leitner 1990, p. 21

³⁴¹ cf. Khadda 1998, p. 76

³⁴² Kateb 1996, p. 105

« **Et le vieux Keblout légendaire apparut en rêve à Rachid**; [...] le tribunal qu'il redoutait n'était ni celui de Dieu, ni celui des Français; **et le vieux Keblout apparut une nuit dans la cellule**, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main; la tribu se rassembla peu à peu dans la cellule; [...] nul n'osait s'approcher de Keblout. Lui, l'ancêtre au visage de bête féroce, aux yeux sombres et malins, la trique à portée de sa main; il racontait ironiquement par ce seul regard l'histoire de chacun.»³⁴³

Ce qui attire notre attention, en outre la présentation effrayante de l'ancêtre, c'est l'utilisation anaphorique de la conjonction «et» au début de la phrase (sans référent avant elle), répétée peu après dans une phrase presque identique, que nous avons soulignée. Cette structure en crescendo est typique pour le récit légendaire, épique et on la trouve plusieurs fois dans le roman.³⁴⁴

Quand Rachid et Si Mokhtar vont, après avoir enlevé Nedjma, au Nadhor, place mythique où les derniers Keblouti vivent reclus, et que celle-ci est de nouveau enlevée, cette fois par le nègre protecteur des Keblouti, une possible explication pour l'apparence effrayante de Keblout est donnée par ce protecteur: « Keblout a dit de ne protéger que ses filles. Quant aux mâles vagabonds, dit l'ancêtre Keblout, qu'ils vivent en sauvages, par monts et par vaux, eux qui n'ont pas défendu leur terre. »³⁴⁵ La figure de Keblout reproche donc à ses descendants de n'avoir pas protégé leur pays, de l'avoir quitté. Au lieu de rester auprès du Nadhor, ils se sont dispersés, les pères de nos héros à la quête de la Française, mère de Nedjma, les fils à la quête de Nedjma. De l'attirance (attirance, on peut le dire, envers la France et sa culture) s'est formée également la discorde (la cohésion tribale est éclatée). Keblout a donc été trahi.³⁴⁶

Pour représenter les racines numides, Kateb parle de Jugurtha et de l'ancienne Numidie:

« Constantine et Bône, les deux cités qui dominaient l'ancienne Numidie aujourd'hui réduite en département français... Deux âmes en lutte pour la puissance abdiquée des Numides. Constantine luttant pour Cirta et Bône pour Hippone, comme si l'enjeu du passé, figé dans une partie apparemment perdue, constituait l'unique épreuve pour les champions à venir: il suffit de mettre en avant les Ancêtres pour découvrir la phase triomphale, la clé de la victoire refusée à Jugurtha, le germe indestructible de la nation écartelée entre deux continents, de la Sublime Port à l'Arc de Triomphe, la vieille Numidie où se succédaient les descendants romains, [...] Ni les Numides ni les Barbaresques n'ont enfanté en paix dans leur patrie. Ils nous laissent vierge dans un désert ennemi, tandis que se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour... »³⁴⁷

Nous pouvons voir aussi Rachid qui parle de ses devoirs quant au passé mythique à l'écrivain-journaliste dans le foundouk à Constantine:

³⁴³ ibid., p. 144 [souligné par nous]

³⁴⁴ cf. Bonn 2002, p. 39

³⁴⁵ Kateb 1996, p. 162

³⁴⁶ cf. aussi Déjeux 1973, pp. 277-278

³⁴⁷ Kateb 1996, p. 187-188

« Et c'est à moi, Rachid, nomade en résidence forcée, d'entrevoir l'irrésistible forme de la vierge aux abois, mon sang et mon pays; à moi de voir grandir sous son premier nom arabe la Numidie que Jugurtha laissa pour morte; [...] »³⁴⁸

On peut observer dans la description des villes, de l'Algérie, une analogie avec celle de Nedjma. Comme les villes « vierges » après les conquêtes diverses des « prétendants sans amour », Nedjma, symbole de l'Algérie est, elle aussi restée « vierge après chaque viol ».³⁴⁹

Un autre personnage historique ayant eu une grande importance pour Kateb (il a, à l'âge de 17 ans déjà tenu un discours à ce sujet à Paris³⁵⁰), évoqué dans *Nedjma*, c'est Abd el-Kader, figure importante dans la résistance contre les Français, «seule ombre qui pût couvrir pareille étendue, homme de plume et d'épée, seule chef capable d'unifier les tribus pour s'élever au stade de la nation»³⁵¹.

Pour retrouver le passé ancien, deux voyages sont effectués dans le récit. Le premier représente la réalisation de l'identité religieuse, le pèlerinage à la Mecque de Rachid et Si Mokhtar. Il échoue, parce que Rachid en tant que faux passager ne peut pas débarquer et Si Mokhtar profite de la situation pour lui raconter l'histoire tribale. La quête de l'identité tribale, le voyage au Nadhor, échoue aussi, puisque Si Mokhtar y est tué, Rachid chassé et Nedjma est enlevée.³⁵² Cependant, le résultat de ce dernier voyage mythique peut aussi être interprété comme donnant finalement une identité à Nedjma, fille de la tribu et de l'étrangère, et donc à l'Algérie. Tout en intégrant des traces de l'étranger, il y a la possibilité de retrouver le passé, ou soit, d'intégrer les deux en formant une nouvelle identité.

3.2.2. Le passé « récent » et la dénonciation du colonialisme

Raconter le passé dans *Nedjma* peut avoir la fonction outre de retrouver son identité, celle de dénoncer des injustices et des brutalités suite à la colonisation. Cette dénonciation est omniprésente dans l'œuvre de Kateb, auteur qui n'embellit pas la réalité.

Ainsi, il décrit comment les Algériens ont été dépossédés (surtout de leurs terres) après la conquête française, ne comprenant guère leur sort³⁵³ :

³⁴⁸ *ibid.*, p. 188

³⁴⁹ cf. Déjeux 1979, p. 279

³⁵⁰ cf. Bonn 2009, p. 13. Ce discours fut publié alors dans la forme d'essai (Kateb, Yacine: Abdelkader et l'Indépendance algérienne. Alger: Les éditions algériennes En-Nahda, 1948)

³⁵¹ Kateb 1996, p. 111

³⁵² cf. Bonn 2002, p. 40-41

³⁵³ cf. Arnaud 1986, p. 673

«Les fils des chefs vaincus ruinés par la défaite, expropriés et humiliés, mais gardant leur chances, ménagés par les nouveaux maîtres, riches de l'argent que leurs pères n'avaient jamais rendu liquide, et que leur offraient maintenant en compensation les colons qui venaient acquérir leurs terres, ils ignoraient la valeur de cet argent, de même qu'ils ne savaient plus, devant les changements apportés par la conquête, évaluer les trésors sauvés du pillage; ils se croyaient plus riches qu'ils n'eussent jamais pu s'y attendre si tout était resté dans l'ordre ancien.»³⁵⁴

Encore une fois, c'est le personnage de Si Mokhtar qui révèle ce passé obscur.

Kateb narre également les injustices que devaient subir les gens de sa génération quotidiennement, la dénonciation revient tout au long du roman.³⁵⁵ Il s'agit là, entre autres, du racisme pendant l'enfance des protagonistes, où, souvent, les enfants algériens ne pouvaient pas jouer avec les petits français. Toutefois, il y avait des exceptions pour les Arabes «privilegiés», comme le montre l'exemple suivant:

«- Maintenant Lakhdar est dans notre école. Il n'est plus avec les bergers.
- Si on lui disait de s'engager dans notre armée?
- Mon père ne voudra pas, souffle Albert.
- Pourquoi?
- *Pas de voyous, pas d'Arabes dans le jardin*, dit Papa. Il voudra pas, dit Albert. [...]
- Mais du moment où notre général est un Arabe?
- Oui, dit Albert, c'est un Arabe, **mais son père est avocat**.
Mustapha ne fait que rougir.»³⁵⁶

Le racisme ne s'arrête pas à l'enfance, mais s'intensifie encore. Ainsi les jeunes Algériens doivent travailler dans des conditions dures, constamment humiliés par leur contremaître, M. Ernest. Quand il ne reçoit pas la réponse qu'il avait désiré, il bat Lakhdar sans hésitation:

«- Mais pourquoi vous taisez-vous quand j'arrive? Alors je suis un imbécile?
-Loin de là, susurre Lakhdar.
M. Ernest frappe Lakhdar à la tête, avec le mètre qu'il a en main.
Le sang.
Lakhdar se remet à considérer la pierre, rougie goutte à goutte.»³⁵⁷

Mourad, qui est tombé sous le charme de Suzy, la fille de M. Ernest, n'avait pas de chance à cause de son statut d'Algérien. Un collègue l'avertit: «Qu'est qu'on peut dire à une fille debout sur une route, et encore: la fille du chef d'équipe! Et d'une autre race par-dessus le marché...»³⁵⁸

Cependant, les personnages de Kateb ne sont pas disposés à se laisser faire - il devient rapidement clair que le chemin qui peut libérer l'Algérie de la colonisation montré dans le roman est celui de la révolte contre les discriminations.³⁵⁹ Ainsi Lakhdar attaque M. Ernest

³⁵⁴ Kateb 1996, p. 111

³⁵⁵ cf. aussi Marco Vega 2011, p. 240

³⁵⁶ Kateb 1996, p. 234 [souligné par nous]

³⁵⁷ *ibid.*, p. 55

³⁵⁸ *ibid.*, p. 25

³⁵⁹ cf. Marco Vega 2011, p. 245

avec un couteau, après que celui-ci a de nouveau harcelé ces manœuvres, et Mourad tue M. Ricard, leur patron, parce que celui-ci a frappé avec brutalité la bonne, maltraitée déjà avant par les hôtes du mariage de M. Ricard et Suzy:

«La femme du receveur des Postes prit la bouteille de rhum à moitié vide et l'appliqua aux lèvres de la servante. [...] La bonne s'était raidie. La femme du receveur lui cogna le gencives avec le goulot, et le tout coula en une fois. Huit hommes tenaient solidement la bonne, sans parler des enfants. [...] Il prit la cravache. Le premier coup atteignit la bonne dans les yeux. [...] Le second l'atteignit encore dans les yeux. [...] Les coups pleuvaient. M. Ricard frappait avec une expression de niaiserie indignée [...] Alors Mourad entra d'un pas feutré. [...] Un coup de genou plia le corps de l'entrepreneur [...] Les invités étaient toujours là [...] comme si chacun avait été prévenu que le mariage terminerait en veillée funèbre.»³⁶⁰

Mais l'évènement soulignant la révolte, qui est raconté avec la plus grande intensité et plusieurs fois, c'est celui qui a laissé la plus grande empreinte dans la mémoire des protagonistes: la répression brutale des émeutes de Sétif et Guelma, le 8 mai 1945.³⁶¹ Des milliers de personnes ont été tuées, emprisonnées et torturées. Le chaos, la confusion et la brutalité sont narrés de façon saisissante:

«Le peuple était partout, à tel point qu'il devenait invisible, mêlé aux arbres, à la poussière, et son seul mugissement flottait jusqu'à moi; pour la première fois, comme à Sétif, je me rendais compte que le peuple peut faire peur [...] Je n'étais plus qu'un jarret de la foule opiniâtre, [...] *Plus de discours, plus de leaders*, de vieux fusils hoquetaient, *au loin les ânes et les mulets conduisaient loyalement notre jeune armée*, y avait des femmes à nos trousses, et des chiens et des enfants. [...] *Les automitrailleuses*, les automitrailleuses, *les automitrailleuses*, y en a qui tombent et d'autres qui courent parmi les arbres, *y a pas de montagne, pas de stratégie*, on aurait pu couper les fils téléphoniques, *mais ils ont la radio* et des armes américaines toutes neuves.»³⁶²

C'était surtout la population campagnarde qui participait aux manifestations. Des quatre protagonistes, ce sont Lakhdar et Mustapha, ceux qui ont passé leur enfance à la campagne, qui se sont joints aux émeutes:

«Les paysans sont prêts pour le défilé.
- Pourquoi diable ont-ils amené leurs bestiaux?
Ouvriers agricoles, ouvriers, commerçants. Soleil. Beaucoup de monde. L'Allemagne a capitulé. [...]
Contre-manifestation populaire.
Assez de promesses. 1870. 1918. 1945.
Aujourd'hui, le 8 mai, est-ce vraiment la victoire? [...]
Un agent de la sûreté, dissimulé à l'ombre d'une arcade, tire sur le drapeau.
Mitraille. [...]
Chaises.
Bouteilles. [...]
Un paysan tranche d'un coup de sabre l'épaule d'un étudiant sans coiffure qu'il a pris pour un Européen. [...]
Couvre-feu.
Cris de cigales et de policiers, escortant les suspects, à coup de pied.
Les corps sont exposés au soleil.»³⁶³

³⁶⁰ Kateb 1996, pp. 32-33

³⁶¹ cf. aussi Marco Vega 2011, p. 242

³⁶² Kateb 1996, pp. 62-63

³⁶³ *ibid.*, pp.243-246

Avant Kateb, il n'y avait pas un écrivain qui décrivait les événements atroces d'une manière si détaillée.³⁶⁴ Tous ses protagonistes racontent l'évènement à leur manière. Or, Mustapha écrit dans son carnet: «Depuis le 8 mai 1945, quatorze membres de ma famille sont morts, sans compter les fusillés...»³⁶⁵

Dans l'extrait suivant Lakhdar se souvient de la torture qu'il a subi, lui, à l'âge de 16 ans:

«Lakhdar avait les yeux fermés.

Il sentait une chose glacée appuyée sur ses lèvres. Au goût, il comprit qu'on lui engageait une grosse pierre jusqu'au gosier, pour l'empêcher de fermer sa bouche. Puis un autre objet fut appuyé sur les lèvres de Lakhdar, qui parvint encore à le définir: c'était l'extrémité métallique d'un tuyau d'arrosage.

L'eau coulait.

Lakhdar ne pouvait pas.

Il ne pouvait pas ne pas boire.

Il lui sembla d'abord que tous ses nerfs se tordaient, et qu'une coulée glacée lui bouleversait les entrailles.

L'eau coulait.

L'officier augmentait progressivement le débit.»³⁶⁶

L'impact qu'ont eu sur la population algérienne les événements horribles suites aux manifestations, est également montré par la tombée dans la folie de la mère de Mustapha après l'arrestation de celui-ci et le meurtre d'un grand nombre de ses parents.

Toutes ces injustices, répressions et violences que subissent inlassablement les protagonistes font d'eux des exclus de la société, des marginalisés; emprisonnés, toujours errants, toujours persécutés, ils se cachent ou cherchent de l'apaisement dans l'alcool et la drogue.³⁶⁷

La violence, les éléments violents peuvent être considérés comme un leitmotiv du texte. Cependant, c'est après l'évènement le plus violent qu'ils ont vécu, le 8 mai 1945, que les quatre cousins tombent amoureux de Nedjma. Et là ils commencent à développer l'amour pour leur pays. Toutes les atrocités qu'ils subissent, ils le font pour le futur de l'Algérie, pour une nation finalement libérée. Ou comme le dit Claude Meade:

«Dans le monde autochtone d'Algérie où depuis bien longtemps le présent ne fait que répéter le passé et où l'avenir risque de n'être qu'une continuation de ce présent-passé figé, voici qu'un nouvel idéal a surgi. Cet idéal ne s'affirmera pas sans souffrance [...], sans audace [...]. Mais en fin de compte une récompense sans prix attend les amants audacieux, ceux qui trouvent le courage de rejeter le présent algérien périmé: Nedjma, la patrie algérienne à laquelle leur martyre aura donné vie.»³⁶⁸

La structure circulaire de l'œuvre rend possible l'interprétation que l'Algérie sera libre, puisqu'il y a une rotation dans l'Histoire. L'Algérie a toujours été conquise, mais elle a toujours résisté aussi. Le temps est alors venu, qu'elle sera libre de nouveau, par la lutte de la

³⁶⁴ Arnaud 1986, p. 677

³⁶⁵ Kateb 1996, p. 91

³⁶⁶ *ibid.*, p. 67

³⁶⁷ cf. Fall 2002, pp. 89-91

³⁶⁸ Meade 1960, pp. 150-151

génération de Lakhdar, Mustapha, Mourad et Rachid, ou par leurs fils, puisque l'analogie du début avec la fin de *Nedjma* peut signifier aussi que la lutte se poursuivra encore avant le triomphe.

Pour clore ce chapitre nous aimerions encore souligner que la fusion qu'effectue Kateb dans son écriture, c'est-à-dire celle de l'Histoire, représentant le réalisme critique, avec la forme légendaire, parlant de l'ancêtre et de la tribu, contribuent à l'originalité et, par conséquent à l'algérianité de son œuvre.³⁶⁹

3.2.3. L'histoire personnelle de Kateb ou l'histoire de sa génération

Si Kateb raconte ce qu'il raconte, ce n'est pas par pure imagination, ce n'est pas non plus seulement pour le désir de narrer l'histoire de son peuple, de sa nation pour en découvrir les racines, mais c'est aussi, en grande partie, pour mettre par écrit son propre passé, son histoire à lui-même.

Notre auteur a vécu une grande partie des expériences de ses quatre protagonistes, autrement dit: dans chaque personnage, il y a quelque chose du passé de Kateb.³⁷⁰ Ainsi, il a véritablement éprouvé l'éloignement de sa mère quand il est allé dans la «gueule du loup», à l'école française, selon volonté de son père, un avocat estimé.³⁷¹

En grandissant, il a senti de plus en plus le racisme des Français envers les Algériens. Alors, pour lui aussi le 8 mai 1945 a eu une grande importance, cela a laissé des traces inextinguibles. Il a vécu les fusillades, l'horrible chaos à la suite de la participation spontanée aux manifestations à Sétif. Comme Lakhdar, il a subi l'arrestation et la torture. Ces expériences et le séjour dans la prison et dans les camps de concentration, lui ont cependant appris des choses pour sa vie, en fait, c'était «la première fois que j'ai découvert mon peuple, j'ai compris ce qu'il était en train d'endurer.»³⁷², c'est là où son engagement politique est né. Sa mère, comme celle de Mustapha, est tombée dans la folie après le 8 mai 1945, parce que plusieurs de leurs parents ont été fusillés et Kateb a été arrêté.³⁷³ La douleur que décrit Mustapha à son retour de prison, peut donc être celui que Kateb avait éprouvé:

³⁶⁹ cf. Khadda 2002, p. 145

³⁷⁰ cf. Fall 2002, p. 97

³⁷¹ cf. Bonn 2009b, p. 178

³⁷² Kateb, in: Tazi 1994, p. 17

³⁷³ cf. Bonn 1992, p. 63

«Une lettre est arrivée après mon arrestation, relatant la mort d'une grande partie de nos parents dans la région de Guelma, aux premières heures de la répression: mon oncle maternel, sa femme enceinte, son fils de dix ans, fusillés. [...] Mère ne sait plus parler sans se déchirer le visage, en levant ses prunelles taries au ciel. Elle parle aux oiseaux et maudit ses enfants. Depuis longtemps elle psalmodie pour moi la prière des morts. Au désespoir a succédé la mélancolie, puis la torpeur. Le courage de l'embrasser...»³⁷⁴

À l'instar de Rachid, Kateb a fait la connaissance d'un personnage burlesque à Constantine, qui a été le modèle pour Si Mokhtar, qui était son maître spirituel.³⁷⁵ Tel que les jeunes personnages principaux de son roman, Kateb buvait, lui aussi, beaucoup pendant cette période troublée de sa vie.

Aussi est-il tombé amoureux de sa cousine, tout comme les quatre cousins. Comme la Nedjma du roman, la cousine a été mariée et Kateb, ayant 16 ans à l'époque, la quitta, faisant son choix pour la révolution indépendantiste et en contre de l'amour - impossible de toute façon.³⁷⁶

Les parallèles entre l'œuvre de Kateb, sa vie et son vécu sont nombreuses et donc frappantes, elles sont loin d'être dû au hasard ou au subconscient. Puisque, c'est Kateb lui-même qui désigne *Nedjma* comme une « autobiographie plurielle »³⁷⁷. Plurielle, parce que ce n'est pas seulement sa vie, ses expériences qu'il raconte, mais celles de toute une génération, comme il est « porte-parole passionné et engagé » pour son peuple.³⁷⁸ Les nombreuses parallèles dans la vie des quatre protagonistes peuvent souligner la référence à la vie de Kateb, mais aussi celle de sa génération, marquée par les mêmes conditions de vie.

«Ce qui paraît évident quand on suit le fil des aventures de chaque héros séparément, c'est que ces quatre vies sont parallèles, présentent de nombreuses analogies, et là où elles divergent, se complètent: à travers les différences, c'est le même genre de vie qui est décrit, on pourrait dire: la même vie.»³⁷⁹

C'est la biographie d'un peuple, qui a décidé de lutter, de ne plus accepter l'oppression. L'histoire d'un peuple qui cherche son passé, pour ne plus admettre la version coloniale, mais pour « imposer son histoire, sa dignité et pour élever au rang de la vérité qu'il était maître de lui-même et qu'il a lui-même existé pour soi, avant sa servitude.»³⁸⁰

En mettant par écrit ses expériences et celles de son peuple, leur passé commun - mythique et récent-, leur culture, Kateb part à la quête de soi et à la quête de l'Algérie, il plaide ainsi pour

³⁷⁴ Kateb 1996, pp. 253-254

³⁷⁵ cf. Kateb, in Tazi 1994, pp. 18-19

³⁷⁶ cf. *ibid.*, p. 17

³⁷⁷ cf. Joubert (source en ligne 8)

³⁷⁸ cf. Bonn 1992, 62

³⁷⁹ Arnaud 1986, p. 698

³⁸⁰ Idouss 2002, p. 102

l'indépendance de son peuple, pour le devenir d'une nouvelle nation. Il redonne aux colonisés la possibilité, longtemps niée, de raconter leur propre histoire. Surtout parce que l'histoire personnelle des Algériens avait une grande importance durant la période du Maghreb colonisé. Période durant laquelle la conscience de soi se définissait souvent par rapport aux détenteurs du pouvoir. Écrire ses expériences, c'est aussi se dire, se définir.³⁸¹ Ou comme le dit Bonn: «Maîtriser sa propre histoire au lieu de la travestir dans un discours hérité est donc d'abord conquête de sa propre existence.»³⁸² Par son travail Kateb affirme ainsi son identité et celle de son peuple.

³⁸¹ cf. *ibid.*, p. 101

³⁸² Bonn 2002, 38

4. La voix narrative

4.1. Kourouma et le narrateur - griot

Dans le chapitre sur la littérature francophone de l'Afrique noire, nous avons déjà vu l'importance du personnage du griot, transmetteur du savoir et de la mémoire des dynasties royales, dans la tradition orale africaine. Ici, nous aimerions montrer que dans *Les soleils des Indépendance* le griot joue aussi un rôle essentiel, puisque Kourouma intègre cette partie de l'ancienne culture dans son roman, il rend son texte vif et orale à la manière typique de conter du griot. Cependant, les personnages reçoivent également la parole et le lecteur connaîtra beaucoup de leur vie intérieure. L'auteur combine donc les deux formes de narrer et nous allons maintenant les présenter, commençant par la première, la façon de raconter du narrateur-griot.

4.1.1. Le narrateur - griot

Dans *Les soleils des Indépendances*, le narrateur est très présent dès le début. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, il s'agit là d'un narrateur hétéro-diégétique, puisqu'il ne fait pas partie de l'histoire qu'il raconte. Cependant, on peut penser qu'il fait partie de la société qu'il présente, étant donné qu'il connaît leurs mœurs, leur langue, leur mentalité et les explique aux lecteurs. Il fait des nombreuses remarques tout au long du roman. Ce point, le fait que le narrateur explique des choses au lecteur, nous induit déjà à l'aspect suivant, c'est-à-dire que Kourouma imite avec son instance narrative une communication orale, un discours parlé. Plus exactement, notre auteur copie parfaitement l'oralité d'un griot. Dès le début, le lecteur se sent un peu comme dans un cercle autour d'un feu, écoutant l'histoire du conteur. Cette forme particulière de lire produit une «forme de complicité» de la part du lecteur.³⁸³ Comment Kourouma, réussit-il à créer cette atmosphère intime entre lecteur et narrateur? Selon Schikora, ce sont avant tout deux méthodes utilisées qui contribuent à l'intimité. À savoir, le fait que le narrateur change entre la première personne du pluriel, se référant à soi-même et au lecteur, et la deuxième personne du pluriel, adressant ainsi la parole au récepteur. Ensuite, la deuxième méthode employée, ce sont les exclamations et interrogations adressées au lecteur.³⁸⁴

³⁸³ cf. aussi Borgomano 1998, p. 27.

On pourrait, quand même, assumer également que le narrateur n'appartient pas au groupe des Malinké, puisqu'il dit «les Malinké», comme s'il voulait se détacher d'eux. Voir aussi: Ducournau, 2006, (source en ligne 5)

³⁸⁴ cf. Schikora 1982, p. 812

Regardons de plus près ce dernier aspect. À la première page déjà, le narrateur interpelle le lecteur: «**Vous paraissez sceptique !** Eh bien, moi, je vous le jure et j'ajoute [...]»³⁸⁵, créant ainsi un lien entre lui et son «public». En plus, c'est typique de la manière traditionnelle de raconter où le conteur assure à l'audience qu'il sait très bien ce dont il parle, soit par expérience personnelle, soit par une source fiable.³⁸⁶ Bohui parle, en ce qui concerne cet aspect, du principe de sincérité tiré de la pragmatique, principe qui présuppose «l'adhésion de l'énonciateur au contenu de son propre énoncé».³⁸⁷ Le lecteur est donc amené par cela à croire en ce que le narrateur raconte.

Revenons aux interpellations. À travers tout le roman, il y en a de ce type, comme: «... On aurait remis la canne au défunt qui aurait emboîté le pas à l'ancien, et ensemble ils auraient marché [...] **Mais attention !** sans que le défunt revive! La vie est au pouvoir d'Allah seul !», ou alors cet appel: « Un Doumbouya - **convenez-en** - ne pouvait pas sans se rapetisser parler longuement au pied d'un comité de fils d'esclaves.»³⁸⁸.

L'auteur emploie également des interrogations, telles ces questions rhétoriques: «Ce furent des funérailles pleinement réussies. **Mais pourquoi ?** [...] », «**Qu'allait-il chercher ailleurs ?** Il avait sous ses mains, à ses pieds, à Togobala, l'honneur [...], l'argent [...] et le mariage [...] », «... le commandant préféra, **vous savez qui ?** Le cousin Lacina, ...» ou alors « **Où voyait-on le koma, l'hyène, le serpent ou le devin de la république des Ebènes ?** Nulle part.»³⁸⁹. Ces questions augmentent l'intérêt du lecteur et font que son attention ne décline pas.

Quant à la première technique mentionnée, l'emploi du «vous» et du «nous», ainsi que la conjugaison des verbes à la première et deuxième personne du pluriel, il y en a également de nombreux exemples. En voici quelques uns: «Le féticheur et sorcier Balla, l'incroyant du village (**nous viderons** dans la suite le sac de ce vieux fauve, vieux clabaud, vieille hyène) [...]», «A cause du frémissement des seins, de la pulsation es fesses et de la blancheur des dents des jeunes filles, **contournons** les danses : yagba, balafon, n'goumé. Mais **asseyons-nous** et **restons** autour du n'goni des chasseurs.». Et pour finir: «Mais le sang, **vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas Malinké**, le sang est prodigieux, criard et enivrant.»³⁹⁰

³⁸⁵ Kourouma 1970, p. 9, [souligné par nous]

³⁸⁶ cf. aussi Schikora 1982, p. 813

³⁸⁷ Bohui 2004, p. 15

³⁸⁸ Kourouma 1970, p. 10; p. 135 [souligné par nous]

³⁸⁹ *ibid.*, p. 144; p. 146; p.23; p. 156 [souligné par nous]

³⁹⁰ *ibid.*, p. 105; p. 143; p. 141 [souligné par nous]

Pour continuer, il y a un autre aspect pour lequel Kourouma réussit si bien à mimer le discours parlé, c'est qu'il laisse son narrateur se corriger lui-même en «parlant», caractéristique très typique du langage parlé.³⁹¹ Nous aimerions le démontrer par les exemples suivants: «**C'est donc possible, d'ailleurs sûr que** l'ombre a bien marché jusque au village natal»; «Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, [...], **ou disons-le en malinké** : il n'avait pas soutenu un petit rhume...» et «Les dioulas couvraient une partie de l'immeuble à pilotis ; les boubous blancs, bleus, verts, jaunes, **disons de toutes les couleurs**, moutonnaient, les bras s'agitaient et le palabre battait.»³⁹²

Quant au ton employé par le narrateur envers «l'audience», on peut le classer, généralement, comme bienveillant. Par des expressions comme «Maintenant **dites-le-moi**, [...] vraiment **dites-le-moi**, cela était-il vraiment, vraiment nécessaire ?», «Mais attention ! » ou «vous savez... ?»³⁹³ un lien presque amical est établie entre les deux. Cependant, il faut dire que le narrateur n'adresse pas seulement la parole au lecteur, mais aussi aux personnages, avant tout à Fama. De même parfois quand il le fait, le lecteur ne peut pas s'empêcher totalement de se sentir visé - un effet intéressant est ainsi créé³⁹⁴, comme dans l'exemple suivant: «Blasphème! gros péché ! Fama, **ne te voyais - tu** pas en train de pécher dans la demeure d'Allah?»³⁹⁵

La concentration sur l'interaction mimée entre narrateur et lecteur, amène inévitablement aux réflexions sur ce dernier. À qui le narrateur-griot s'adresse-t-il ? Le premier exemple cité, le «Vous paraissez sceptique ! eh bien moi je vous jure [...] » ou les explications du type « ... l'ère des Indépendances (les soleils des Indépendances, **disent les Malinkés**)» montrent qu'il ne peut pas s'agir d'un lecteur malinké, puisqu'il ne connaît pas les mœurs et les croyances de ce peuple. Ou alors, il n'est plus en contact avec sa culture et n'en sait plus beaucoup. Mais, il peut aussi très bien s'agir d'un lecteur européen, celui-ci étant connu comme sceptique, vivant dans un monde très rationnel.³⁹⁶ On ne peut donc pas clarifier cette question, mais ce que l'on peut affirmer, c'est que Kourouma, en changeant le rôle du narrateur, change aussi celui du lecteur qui se sent plus ou moins présent dans la narration.

³⁹¹ cf. aussi Schikora 1982, p. 817

³⁹² Kourouma 1970, p. 10; p. 9; p. 13 [souligné par nous]

³⁹³ ibid., p. 146; p. 10; p. 23 [souligné par nous]

³⁹⁴ cf. aussi Schikora 1982, p. 814

³⁹⁵ Kourouma 1970, p. 30 [souligné par nous]

³⁹⁶ cf. Borgomano 1998, p. 28

C'est certainement dû à cela, que le lecteur est tellement envoûté par le roman.³⁹⁷ Le lecteur est aussi en quelque sorte manipulé, parce que le narrateur donne souvent son opinion et anticipe celle du lecteur. Cependant, ce dernier peut aussi voir à travers les yeux des personnages (nous le verrons encore dans le prochain sous-chapitre) et en savoir même plus qu'eux, parce que le narrateur partage son savoir avec lui.³⁹⁸

Pour clore ce point nous aimerions bien citer Borgomano, qui formule de façon pertinente: «Ce mime de la communication orale manifeste aussi une volonté de continuité avec la tradition africaine, en même temps qu'une adaptation de cette tradition à la modernité.»³⁹⁹ Nous pouvons alors constater que Kourouma, ou plutôt son narrateur, est un griot de la modernité, un griot de l'écrit.

4.1.2. La parole donnée aux personnages

Nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent que le lecteur peut voir les sentiments, les pensées des personnages principaux, plus précisément de Fama et de son épouse Salimata. Cela ne se fait pas seulement par le discours du narrateur, mais Kourouma emploie très souvent la technique du discours indirect libre, l'alternant avec la voix du narrateur. Ainsi, quand ce dernier parle de Fama par exemple, il y a souvent un changement des pronoms «il» et «tu»⁴⁰⁰, voici un exemple:

«Fama était agacé par l'insomnie et se reprocha de ne pas profiter de la veille pour penser à son sort. Réfléchis à des choses sérieuses, légitime descendant des Doumboya! ... Es-tu, oui ou non, le dernier, le dernier descendant de Souleymane Doumbouya? [...] Et Fama commença de penser...»⁴⁰¹

Est-ce le narrateur qui incite le personnage à réfléchir? Ou est-ce plutôt Fama, parlant à lui-même?

Souvent, on n'est pas sûr si c'est le narrateur qui parle ou le personnage dans le discours indirect libre, comme c'est le cas aussi dans l'extrait suivant, où Fama est à la mosquée pour prier, mais il ne peut cesser de penser à Salimata et à la stérilité :

«Allah pardonne Fama de s'être trop emporté par l'évocation des douceurs de Salimata ; mais tout cela pour rappeler que la tranquillité et la paix fuiront toujours le cœur et l'esprit de Fama tant que Salimata séchera de la stérilité, tant que l'enfant ne germera pas. **Allah ! fais, fais donc que Salimata se féconde !** ... Dehors la pluie continuait de se déverser, les éclairs de scintiller et là-dedans les mendiants de se serrer et jurer.»⁴⁰²

³⁹⁷ cf. Schikora 1982, p. 817

³⁹⁸ cf. Schikora 1982, p. 814

³⁹⁹ Borgomano 1998, pp. 27-28

⁴⁰⁰ cf. aussi Schikora 1982, p. 813

⁴⁰¹ Kourouma 1970, pp. 96-97

⁴⁰² ibid., p. 28 [souligné par nous]

S'il s'agit là des pensées intérieures de Fama et non des suppositions sur ses raisonnements faits par le narrateur, l'extrait peut montrer le changement rapide du discours indirect libre à la narration principale. Nous pensons que la phrase soulignée est certainement la pensée, l'invocation de notre héros, alors que le reste de l'extrait peut provenir soit du narrateur, soit de Fama.

Un peu plus loin dans le texte c'est (très probablement) Fama qui s'interroge sur la dévotion de Salimata:

« L'intérieur de Fama battait trouble. **Qui pouvait le rassurer sur la pureté musulmane des gestes de Salimata ? Trépidations et convulsions, fumées et gris-gris, toutes ces pratiques exécutées afin que son ventre se fécondât ! Elle priait des sourates pieuses et longues du marabout qui solliciterait que toutes ses selles soient d'or. Finissait-elle ? »**⁴⁰³

Ensuite, un exemple très expressif pour le fait que l'auteur donne la parole aux personnages, c'est l'histoire du passé douloureux de Salimata. Là, la protagoniste remémore dans le présent de l'histoire l'événement traumatisant qu'était son excision et ce qui suivit quand elle était une jeune fille. Dans des passages narrés, dans le présent de la fiction, sont intercalés des passages où elle se souvient, donc ses pensées, au discours indirect libre:

«À ce point une punaise du lit piqua Salimata à la fesse, elle la rechercha jusque sur les pieds et les épaules de Fama, la rattrapa du côté des oreillers et l'écrasa. Entre ses doigts une puanteur d'excrément se colla. Vilaine bête! elle rejeta la couverture ; il faisait chaud. Les ronflements de Fama remplissaient la pièce. Elle repensa encore à son excision, à ses douleurs, à ses déceptions et à sa maman...

Pauvre maman ! oui, la malheureuse maman de Salimata, que d'innombrables et grands malheurs a-t-elle traversés pour sa fille ! [...] Le champ de l'excision ! Salimata fut interrompue dans ses réflexions par une ruade de Fama sûrement piqué par une punaise. [...] Fama grogna, continua de ronfler et Salimata reprit ses réflexions.
... L'arrivée au champ de l'excision. Elle revoyait chaque fille [...] et l'exciseuse [...] avancer, sortir le couteau [...]⁴⁰⁴

Les passages racontés par le narrateur s'intercalent alors avec les souvenirs de Salimata, au discours indirect et au discours indirect libre, rendant son histoire plus vive, plus directe. Le fait qu'elle remémore toujours des scènes horribles et traumatisantes de son passé est rendu d'une manière très convaincante, puisque ses réflexions sont souvent interrompues par des bruits du présent de la narration (tel le ronflement de Fama ou la piqûre d'une punaise).

Par le discours indirect libre, le lecteur peut donc voir encore plus intensément les sentiments et les pensées des personnages. Le dernier exemple que nous aimerions bien citer à ce propos, c'est quand Fama moribond après l'attaque du caïman, est ramené au village natal. Nous avons déjà montré l'extrait dans le chapitre 2.1.2.2., cependant il faut ici l'évoquer encore une

⁴⁰³ Kourouma 1970, p. 29 [souligné par nous]

⁴⁰⁴ ibid., pp. 34-36 [souligné par nous]

fois. Dans l'ambulance, Fama hallucine et délire. Encore une fois, la voix du narrateur alterne avec les pensées de Fama et le lecteur peut ici même avoir accès au subconscient du personnage principal.⁴⁰⁵

Il faut mentionner dans ce chapitre également que l'auteur laisse aussi parler ses personnages au discours direct, ils racontent leurs histoires et deviennent eux-mêmes des narrateurs. Tel le griot Diamourou qui raconte l'histoire de sa fille Matali, cette dernière l'ayant sauvé en se mariant à un commandant.⁴⁰⁶ Ensuite, il y a l'histoire du génie-chasseur où le féticheur Balla est le personnage principal, histoire racontée cependant par Diamourou, au discours indirect:

«En vérité, un très bon harmattan», murmurait-il.

«Non», protestait Balla qui avait fini par se joindre aux palabreurs. «Non ! c'est un harmattan malingre, famélique [...] Les grands harmattans [...] ont été définitivement enterrés avec les grandes chasses. Euh ! Euh ! Rappelez-vous, maître, votre enfance. Je chassais encore...» Et les palabres s'alimentèrent des histoires de chasse de Balla. Diamourou les connaissait toutes et surtout les racontait mieux que le vieux féticheur lui-même.

Comment Balla devint-il le plus grand chasseur de tout le Horodougou ?

A l'heure de l'ourébi, [...] il rencontra, ou mieux, un génie se révéla à Balla. C'était un génie chasseur.»⁴⁰⁷

Le récit continue avec le conte du génie chasseur. D'autres exemples seraient les histoires des paysans dont celle de Diakité, que nous avons déjà mentionné dans le chapitre 3. Cette histoire est racontée au discours indirect.

Les histoires intégrées, récits méta-diégétiques donc, racontées des points de vue différents (soit homo-diégétique - comme celle de Diamourou sur Matali et celle de Diakité, ou celle de Salimata, soit hétéro-diégétique, comme celle sur Balla et le génie-chasseur, racontée par Diamourou), créent une impression de polyphonie.⁴⁰⁸

Leur caractère diffère pourtant l'un de l'autre. Ainsi les histoires de Diakité ou de Salimata se réfèrent à leur passé, à ce qu'ils avaient vraiment vécu, alors que le conte du génie-chasseur peut être considéré une insertion d'un récit à la manière traditionnelle. Même s'il n'est pas déclaré comme tel, les éléments surnaturels (telles les transformations en animaux différents) signalent un conte ou un mythe.⁴⁰⁹ Le fait que le mythe ne soit pas déclaré, est typique de la façon de narrer de Kourouma, puisqu'il veut démontrer la manière de penser de son peuple, qui lui croît bien en la magie. Voilà comment le formule Borgomano:

⁴⁰⁵ cf. aussi Schikora 1982, p. 813-814

⁴⁰⁶ cf. Kourouma 1970, pp. 107-108

⁴⁰⁷ ibid., p. 122 [souligné par nous]

⁴⁰⁸ cf. aussi Fonkoua 2012, p. 53

⁴⁰⁹ cf. aussi Borgomano 1998, p. 50

« Mythe? ou réalité ? Merveilleux, univers à part des contes ? ou fantastique, lieu de l'incertitude et hésitation ? La question se pose sans cesse en Afrique et la démarcation entre «merveilleux» et «réel» reste toujours flou et insaisissable.»⁴¹⁰

Entre les histoires des personnages, les narrations des voix différentes de celle du narrateur-griot, se trouvent encore d'autres récits tirés ou, du moins, inspirés par les contes ou mythes traditionnels. Ainsi par exemple «l'épopée généalogique de Fama»⁴¹¹, l'histoire de l'origine des Doumbouya, que nous avons déjà mentionné dans le chapitre 3. Ou alors, la chanson mise en italiques dont se souvient Fama en revenant au village natal. Il s'agit là, selon Borgomano, d'un chant appelé «chant de pleurs de mariage». La famille de la mariée doit faire ses adieux, les larmes aux yeux.⁴¹² C'est le chagrin qui prédomine dans cette chanson:

*«On n'apprécie pas les avantages d'un père, d'un père,
Sauf quand on trouve la maison vide du père,
On ne voit pas une mère, une mère,
Plus excellente que l'or,
Sauf quand on retrouve la case maternelle vide de la mère.
Alors l'on marche, marche à pas comptés
Dans la nuit du cœur et dans l'ombre des yeux
Et l'on sort pour verser d'abondantes et brûlantes larmes.»*⁴¹³

Ces exemples ont montré que Kourouma n'écrit pas seulement à la manière traditionnelle de conter, mais qu'il inclut également des *récits* traditionnels. Quant aux récits des personnages on peut dire que, même s'ils narrent des fois, eux aussi et que l'auteur leur donne la parole, c'est le narrateur-griot qui reste la voix dominante, que c'est celle qui guide le lecteur à travers le roman.

⁴¹⁰ Borgomano 1998, p. 50

⁴¹¹ cf. ibid. 1998, p. 51

⁴¹² cf. ibid. 1998, p. 49

⁴¹³ Kourouma 1970, p. 102

4.2. Kateb et la polyphonie

Si chez Kourouma on peut toujours noter la présence d'un narrateur-griot qui guide le lecteur à travers le roman, qui explique et montre aussi des fois son opinion sur des faits, chez Kateb la situation est très différente. L'auteur algérien tient à une grande objectivité et sa manière personnelle de l'obtenir passe d'abord par le fait d'avoir un narrateur neutre, hétéro-diégétique qui ne nous donne ni son opinion, ni ne nous conduit à travers le récit. Ensuite, Kateb intègre également d'autres voix narratives, plus exactement ce sont les voix des quatre protagonistes du roman. Ainsi, nous allons dans ce chapitre jeter rapidement un coup d'œil sur le narrateur hétéro-diégétique omniscient, pour après nous consacrer à l'aspect encore plus intéressant, ou du moins selon nous: la polyphonie des voix, les narrateurs-personnages.

4.2.1. Le narrateur hétéro-diégétique

Cette première instance narrative que nous allons présenter est plutôt absente, neutre. Le narrateur n'intervient guère et n'interagit pas du tout avec les personnages ou le lecteur. Il est totalement absent de l'histoire qu'il raconte. Dans les passages où ce narrateur raconte l'histoire, il fait des descriptions de l'action, de ce qui se passe, et presque jamais des émotions des protagonistes.⁴¹⁴ Ce narrateur hétéro-diégétique raconte avant tout les passages où la situation dans laquelle se trouvent les personnages est éclairée, le fond scénique est décrit ou des liens entre les différents récits sont établis. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, le narrateur ne commente pas et ne donne pas d'explications personnelles. Nous aimerions bien à présent donner un exemple pour une telle séquence, narrée d'un ton neutre, impersonnel, il s'agit là de la description d'un début de journée de M. Ricard, le chef du chantier :

«M. Ricard quitte son lit vers cinq heures; il enfle un vieux pantalon ajouré, et commence à bourdonner dans l'ombre de sa bonne, les souliers à la main, butant sur les murs et les meubles astiqués, lourd, instable, bruyant comme les mouches dont il interrompt le nocturne intermède, suivi par leur agitation incertaine et leurs rase-mottes de protestation contre ce réveil sans le chaleur solaire, sans l'allégresse du jour qui les aurait doucement tirées de la torpeur, si le vieil entrepreneur ne sautait rituellement de son lit au chant du coq, alors que son autocar a encore deux heures pour démarrer. ... »⁴¹⁵

Un second exemple pour un passage où c'est le narrateur hétéro-diégétique qui raconte est celui-ci, décrivant le *foundouk* où Rachid trouve refuge:

«Rachid ne quittait plus le foundouk, le balcon; l'espace de mosaïque, de fer forgé; il ne quittait plus la farouche collectivité, le Divan, l'intime rêverie de la horde: dix ou vingt

⁴¹⁴ cf. aussi Aouadi 1991, p. 70

⁴¹⁵ Kateb 1996, p. 18

hommes de tous es âges - rêveurs silencieux qui se connaissaient à peine les uns aux autres - dispersés le long du balcon, au sein du vertige, au faite de la falaise; en l'une des alvéoles du Rocher, le refuge où ils se retrouvaient jour et nuit, avec l'odeur du basilic et de la menthe, le goût du thé moisi, les cèdres, les cigognes, le morse timoré des cigales, le cri sans suite de leur triste agonie.»⁴¹⁶

Le fait que le narrateur hétéro-diégétique ne fasse pas de commentaires ne veut pas dire forcément qu'il ne valorise pas l'énoncé, il le fait d'une manière très subtile. Ainsi, il considère ici le cri des cigales comme triste et crée par conséquent une certaine atmosphère.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le narrateur hétéro-diégétique est omniscient, puisqu'il connaît les sentiments, l'histoire et les pensées des personnages. Cependant, les passages où il parle du monde affectif des personnages sont rares. Nous aimerions donner ci-dessous un exemple pour un tel passage. Il s'agit là d'une séquence démontrant la jalousie de Lakhdar:

«Cousins de Nedjma, Mourad et Lakhdar l'étaient au même degré, mais Mourad était né dans la villa, tandis que Lakhdar, découvert seulement ce printemps aux yeux de la famille, ne pouvait que prendre ombrage des allées et venus de son frère; Mourad entrait dans la chambre de Nedjma une fleur à l'oreille, s'asseyait sur un coin du lit, parfois en présence du mari, et tombait tête baissée dans les jeux de la femme, dont les rires clouaient Lakhdar au salon et ne manquaient pas d'imprimer un relief lugubre à ses pensées... «Je ne peux pas être le frère et le cousin de tout le monde», grondait le vagabond, ...»⁴¹⁷

L'omniscience du narrateur se montre, entre autre, dans le récit sur l'enfance de Lakhdar. Là, on connaît les pensées de deux personnages à la fois - celles de Lakhdar et celles de Mustapha, le fils de l'oukil:

«Mlle Dubac est une belle institutrice.
L'institutrice n'a ni parents ni village.
[...]
«Lakhdar n'a pas de père», pensa le fils de l'oukil.
«Le fils de l'oukil n'est jamais monté sur un âne», pense Lakhdar, en passant la cigarette à Mustapha.»⁴¹⁸

Gontard voit le narrateur hétéro-diégétique comme celui qui entreprend la «narration au premier degré»⁴¹⁹, s'imaginant la narration à plusieurs niveaux. Dans ce même niveau, on peut supposer la présence d'un deuxième narrateur hétéro-diégétique (ou encore plusieurs), avec un différent point de vue et une différente personnalité.⁴²⁰ La raison pour laquelle on peut supposer cela, est, entre autre, dû à ce passage-là:

«L'apparition s'étire, en vacillant, et le commissionnaire pèse sur son siège, comme pour retenir le véhicule; dupe de l'intensité qui fait vibrer sa poitrine à la façon d'un moteur, le commissionnaire craint-il de s'envoler pour atterrir auprès d'elle?

⁴¹⁶ *ibid.*, p. 181

⁴¹⁷ *ibid.*, p. 260

⁴¹⁸ *ibid.*, p. 217

⁴¹⁹ cf. Gontard 1985, p. 44

⁴²⁰ cf. aussi Neunteufel 2003, p. 44

Et si la cliente rentrée chez elle, débarrassée de son voile, était devenue cette apparition... Ni lui ni elle ne savent qui ils sont; cette distante rencontre a la vanité d'un défi. Mustapha ne se retournera plus, jusqu'au terminus, mais verra encore la villa, encore la terrasse et la femme aux chevaux fauves dominant la pelouse [...]»⁴²¹

Le narrateur parle d'abord d'un commissionnaire et d'une cliente, après il clarifie que le commissionnaire est Mustapha, et un peu plus loin dans le texte, il dévoile l'identité de la cliente comme celle de Nedjma. S'agit-il d'un deuxième narrateur, en sachant plus que l'autre? On n'en peut pas être sûr, mais cela est bien possible, étant donné que le narrateur se centre la plupart du temps sur un personnage spécifique. D'ailleurs cela pourrait parler en faveur d'une plus grande objectivité ce à quoi veut parvenir l'auteur.⁴²² Raconter un sujet avec autant de points de vues que possible, cela augmente considérablement l'objectivité. Une totale objectivité, nous le savons, n'est cependant jamais possible.⁴²³

Ce qui est également intéressant, c'est que les récits de ce(s) narrateur(s) s'enchevêtrent. Nous avons trouvé là un exemple où la perspective change, les récits sont différents, mais il y a un lien, une connexion, créée par la répétition d'une phrase. Les chapitres sont juxtaposés, l'un clôt par les mot par lesquels commence l'autre.⁴²⁴

«Nedjma s'enfuit au salon, les sourcils foncés. Le musicien sent fondre son talent dans la solitude; il raccroche le luth; le calme de Kamel ne fait que l'affubler du masque de cruauté que Nedjma compose à qui ne tombe pas dans son jeu ; elle pleure sans prendre garde aux protestations de Lella Fatma [...] Invivable consommation du zénith ! **prémices de fraîcheur...**

X

Prémices de fraîcheur, cécité parcourue d'ocre et de bleu outremer clapotant, qui endort le voyageur debout face au défilé métallique et grouillant de l'avant-port ; [...] ; le 15 septembre 1945, la gare de Bône est assiégée comme chaque jour; [...] le voyageur; aussitôt descendu, le voyageur est entouré de porteurs qu'il n'entend ni ne repousse ; le voyageur est surexcité [...]»⁴²⁵

Les deux récits sont racontés par un narrateur hétéro-diégétique, cependant le premier se centre sur Nedjma, alors que le deuxième se centre sur Lakhdar (le voyageur, on apprend plus tard dans le texte que c'est lui), la perspective c'est donc une autre.

Pour revenir aux niveaux de la narration que nous avons mentionné ci-dessus, nous passerons maintenant au deuxième niveau, à savoir celui des narrateurs-personnages, des narrateurs

⁴²¹ Kateb 1996, p. 71

⁴²² cf. Neunteufel 2003, p. 45

⁴²³ cf. aussi Aouadi 1991, p. 68

⁴²⁴ cf. Bonn 2009a, p. 64 (source en ligne 3)

⁴²⁵ Kateb 1996, pp. 76-77 [souligné par nous]

homo-diégétiques (des fois même auto-diégétiques) et nous verrons la forme dont ils prennent la parole.

4.2.2. Le récit polyphonique

La polyphonie dans *Nedjma* est l'un des aspects qui rendent le roman si extraordinaire, si différent de ce à quoi nous sommes habitués, mais c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles il résulte si difficile à saisir. Difficile, puisque l'on ne peut pas toujours constater avec certitude *qui* parle à quel moment. Parfois, comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre 2.2.3., un même événement est raconté par différents narrateurs, avec différents points de vue, ce qui, naturellement, tend à confondre le lecteur.

Dans le texte, au deuxième niveau de narration, pour intégrer la conception de Gontard, la narration au deuxième degré, il y a quatre narrateurs-personnages, les quatre protagonistes Mourad, Mustapha, Rachid et Lakhdar. Il deviennent narrateurs dans des formes littéraires différentes, c'est-à-dire: des monologues, des journaux intimes, des dialogues, des discours indirects libres etc. C'est probablement Mustapha qui parle le plus. Quant à lui, il écrit son journal ou son carnet. Ici la question de qui parle est claire, puisque l'auteur met *Journal de Mustapha*, ou alors, *Carnet de Mustapha* comme titre des chapitres concernés. Voici un petit extrait pour démontrer la forme de ce carnet:

«*Journal de Mustapha* (suite)

Nous suivons Lakhdar à contrecœur.

À quoi bon gémir?

- À quoi bon s'extasier sur les villas et les femmes qui s'y prélassent ? gémit Rachid.

Lakhdar force l'allure, hirsute. En vérité, comment ne pas le soupçonner de nous mener, en douce, vers Beauséjour ... Il habite toujours chez Nedjma... Sait-il que je la connais?

Nous gravissons le talus !

Se sont-ils brouillés ? Dissimulés au prix de sérieuses acrobaties (inspirées par Lakhdar), nous voyons Nedjma dans son jardin. Elle est adossé au citronnier.»⁴²⁶

L'extrait montre que le journal contient des descriptions, des discours directs ainsi que le monologue intérieur de Mustapha. Sa perspective est évidente par les pronoms personnels «nous» et «vous».

Quant au monologue intérieur, on en trouve de nombreux exemples insérés dans des récits racontés par un narrateur hétéro-diégétique. Voici les pensées de Lakhdar insérées dans le

⁴²⁶ *ibid.*, p. 259

discours. Il vient de comprendre qu'il n'a pas enfermé son frère avec Nedjma, mais Mustapha:

«Mourad entre, ivre mort.

[...] Paisiblement Lakhdar réalisait que Mustapha était seule avec Nedjma. «*C'est à Mourad que je pensais en tournant la clé de l'extérieur ; c'est pour mettre Mourad et Nedjma face à face que j'ai risqué ce coup de sonde dans ma passion, sans prévoir que j'innocentais Nedjma, en la livrant inconsciente à Mustapha ; je le croyais sorti pour acheter du vin. Il est donc revenu ; mais pourquoi Mourad est-il parti ? Par jalousie [...]*»

Les images perçaient comme des clous.

Lakhdar marche, la clé en main, à l'écoute du vent et de la haine. Il chantait.»⁴²⁷

Dans cet extrait, nous ne voyons pas seulement l'insertion du monologue intérieur de Lakhdar, mais nous apercevons aussi la perspective du narrateur omniscient hétéro-diégétique qui est centrée ici sur ce personnage, même si ce n'est pas lui qui raconte, il est seulement celui qui mène son monologue intérieur. Nous tenons à dire cela, simplement pour illustrer encore le fait que le roman est constamment écrit de différents angles de vue.

D'ailleurs, il n'y a pas que le monologue intérieur, mais on trouve aussi le monologue dialogué. Dans ce cas, les personnages expriment de longues monologues, ponctués d'interventions (surtout des questions) d'autres personnages, ce qui les encourage à développer leurs pensées. L'exemple que nous aimerions donner pour illustrer cela, est le suivant: Rachid se trouve déjà dans le *foundouk* et un écrivain public fait un entretien avec lui. Rachid devient ainsi le héros de sa propre histoire, un narrateur homo-diégétique:

«Et c'est à moi, Rachid, nomade en résidence forcée, d'entrevoir l'irrésistible forme de la vierge aux abois [...]

- Tu connaissais l'assassin?

- Il était l'aîné de mon père, et son proche parent ... Je ne le savais pas le jour où je suivis le vieux bandit dans une autre ville qui me séduisit aussitôt... Et je découvris à Bône l'inconnue qui s'était jouée de moi... C'était sa fille. Je ne savais pas non plus qu'elle était ma mauvaise étoile, la Salammbô qui allait donner un sens au supplice... [...]

C'est sous l'emprise de la drogue que parle Rachid et souvent on a l'impression qu'il se parle à lui-même. Il y a dans ces passages beaucoup de points de suspension, représentant probablement encore mieux le flux de sa pensée. On peut dire que le dialogue a ici la fonction de faire progresser le récit.

Ce procédé est connu comme la mise en abyme, le récit dans le récit. Selon Bonn, il s'agit là d'une méthode propre à la culture arabe (il cite l'exemple de *Mille et Une Nuits* où Shéhérazade raconte des histoires pour retarder sa mort), à sa tradition orale.⁴²⁹

⁴²⁷ *ibid.*, p. 264

⁴²⁸ *ibid.*, p. 188-189

⁴²⁹ cf. Bonn 2002, p. 38

En ce qui concerne le monologue intérieur dans *Nedjma*, Lalaoui différencie le monologue dit «autonome» de celui dit «inséré». Le premier se caractérise par l'autonomie face au narrateur principal (comme les monologues intérieurs de Mustapha dans son journal) ; alors que le deuxième est inséré dans un autre récit, dépendant de lui (comme celui de Nedjma, inséré dans le récit du narrateur omniscient que nous verrons encore plus tard dans ce chapitre).⁴³⁰

Revenons sur la notion des niveaux de narration, puisque ceux-ci ne s'arrêtent pas au deuxième degré. Au contraire, Gontard, lui, a constaté un troisième niveau de narration, la «narration au troisième degré»⁴³¹. Selon lui, cela correspond à un personnage racontant le récit d'un autre personnage. C'est le cas quand Mourad raconte pendant son séjour en prison, dans la troisième partie, ce qu'il sait sur Rachid, ce que ce dernier lui avait raconté ou pas. De même, ce que lui-même avait appris par Mustapha, comme le montre l'exemple suivant:

«De Mustapha, j'apprends encore que Rachid était tombé dans la misère ; Mustapha, qui avait lui aussi sa légende, n'était pas dans la ville depuis assez longtemps pour s'intéresser à Rachid. Il l'avait remarqué une nuit, qui déambulait sur les quais, avait tenté de lui parler, puis s'était éloigné, [...]»⁴³²

Pourtant, il faut ajouter à ce propos qu'il y a dans *Nedjma* encore un niveau de plus, la «narration au quatrième degré»⁴³³, ce qui renforce sans doute la grande complexité de l'œuvre. Il s'agit de ce type de narration, quand un personnage raconte le discours d'un autre personnage à un troisième personnage.⁴³⁴ Ceci se trouve par exemple, quand Rachid raconte à Mourad ce qu'avait révélé Si Mokhtar pendant le pèlerinage à La Mecque:

«... pressentant que Rachid allait me confier quelque chose au réveil...
- Comprends-tu? [...] Le vieux brigand ! Lui, Si Mokhtar, le faux père qui m'a conduit dans cette ville, perdu et abandonné... Sais-tu combien de fils, combien de veuves il a derrière lui, [...] ? [...] ; mais il m'avait parlé auparavant, par bribes, toujours par bribes, comme lui seul peut parler : «...Je me demande ce qui a bien pu naître des nuits d'antan, disait-il ; les nuits d'ivresse et de fornication ; les nuits de viol, d'effractions, de corps à corps[...] » Le chœur des femmes, les femmes séduites et délaissées, il ne croyait pas en avoir oublié une seule [...]»⁴³⁵

Encore une fois, c'est par le dialogue que l'histoire se continue et que le voile est un peu levé sur les mystères de l'intrigue.

Par les exemples donnés, nous montrons que les quatre protagonistes acquièrent la parole et qu'ils deviennent même des narrateurs, l'un peut-être plus que l'autre.

⁴³⁰ cf. Lalaoui, pp. 6-8 (source en ligne 12)

⁴³¹ Gontard 1985, p. 46

⁴³² Kateb 1996, p. 103

⁴³³ Gontard 1985, p. 46

⁴³⁴ cf. Gontard 1985, p. 46

⁴³⁵ Kateb 1996, p. 105, 106

Continuons maintenant par la parole de Nedjma. Contrairement aux autres personnages principaux, elle ne tient qu'une seule fois un monologue intérieur et elle ne parle guère dans le texte. Cependant, nous aimerions bien présenter une partie de cet unique monologue intérieur. L'extrait se déroule peu après que Nedjma rencontre Mustapha:

«Remonter à la terrasse ? Trop de curieux ... Trop de connaissances dans les tramways... Quel maladroit ! Les fruits ont failli tomber... Il avait les mains blanches, les ongles sales... Agréable, sans cette taille de chimpanzé... Pas d'ici, évidemment. Chassé par sa famille ? [...] Je ne devrais pas sortir... Une idée folle suffirait... Un voyage... Tout recommencer... Sans se confier à un homme, mais pas seule comme je le suis... Ils m'ont isolée pour mieux me vaincre, isolée en me mariant... Puisqu'ils m'aiment, je les garde dans ma prison... À la longue c'est la prisonnière qui décide...
Nedjma reste étendue, alors que [...]»⁴³⁶

La dernière phrase du monologue est significative. Nedjma est isolée, mais c'est quand même elle qui prend les décisions.

Vers la fin du roman, quand Nedjma parle, le narrateur éclaire qu'elle le fait en langue française. C'est le passage où Lakhdar se réveille chez elle, peut-être après une nuit que les deux ont passé ensemble:

- Il est réveillé ! Votre déjeuner, monsieur l'agitateur ...
Nedjma parle en français. Lakhdar fait jouer ses muscles hors des couvertures [...]
- Tu ne racontes pas comment ils t'ont arrêté?
- Paraît que je suis un émeutier.⁴³⁷

Aurbakken pense qu'il s'agit là d'un commencement d'une prise de parole. Nedjma devient la femme Nedjma, qui se libère du statut de mythe et du statut de l'objet de l'imagination mâle⁴³⁸, puisque à travers tout le roman, comme nous l'avons déjà mentionné, le personnage de Nedjma n'avait parlé que très peu et ses pensées ne sont exposées qu'une seule fois. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que sa parole ne devient jamais une voix narrative, Nedjma, la figure qui donne le titre au roman, n'est jamais narratrice. Selon Bonn, cela a à voir avec le fait que Nedjma symbolise l'Algérie, la nation à venir. L'absence de sa parole, d'un récit racontée par elle-même et non par les autres, signifie un vide au centre même du roman, un vide qui existait encore dans la société algérienne (les auteurs n'avaient pas encore parlé de la *vraie* Algérie) qui a pour conséquence le désir de cette parole.⁴³⁹ Cette *prise de parole* par Nedjma vers la fin du roman pourrait donc symboliser la libération de la nation, la maîtrise de son histoire racontée par elle-même et non plus par l'Autre.⁴⁴⁰

⁴³⁶ *ibid.*, p. 74 [souligné par nous]

⁴³⁷ *ibid.*, p. 257 [souligné par nous]

⁴³⁸ cf. Aurbakken 2002, 64

⁴³⁹ cf. Bonn 2002, p. 41-42

⁴⁴⁰ cf. *ibid.*, p. 38

Il se pose cependant la question de savoir pourquoi avons-nous abordé ce sujet dans notre travail. Effectivement, le récit polyphonique peut être interprété comme reflétant une caractéristique de la région maghrébine, représentant une partie de sa culture. Or, la polyphonie dans l'écriture peut s'expliquer par le fait qu'en Maghreb on perçoit l'individu comme faisant partie d'une communauté plutôt que comme un être individuel. Il se peut que Kateb a inséré volontairement ou inconsciemment cette caractéristique culturelle en intégrant des différentes voix dans son récit.

Cette perception de soi explique, d'ailleurs, pourquoi on trouvait très peu d'auto-biographies à la manière occidentale dans la littérature traditionnelle maghrébine (elle n'existait pas, ou est très rarement en tout cas - représentant une exception au Maghreb).⁴⁴¹

D'où vient cette perception de soi-même ? L'homme se voit comme la partie d'une famille, ou d'une tribu (ce sentiment d'appartenance à la tribu est aussi bien perceptible dans *Nedjma*) et chacun doit obligatoirement faire tout pour le bien du groupe. Le groupe se définit par la loyauté et la cohésion entre ses membres. Ainsi, il y a une certaine conformité, uniformité et «éthique du groupe» qui va en contre de la perception de soi comme individu. L'islam joue assurément un rôle significatif dans cette conception au Maghreb, entre autres. Dans la communauté religieuse musulmane, l'*oumma*, les croyants musulmans s'identifient avant tout comme membres de l'*oumma*. Si quelqu'un s'éloigne de la communauté, il quitte la stabilité, se rapprochant du *je*, qui est associé à l'univers du diable et représente une tentation maléfique et déstabilisante.⁴⁴² Déjeux parle même d'une phobie de l'isolement et de la désocialisation dans le Maghreb.⁴⁴³

Même si notre auteur, lui, perçoit très négativement la religion⁴⁴⁴, elle influence clairement la culture de son pays, et il est possible qu'il est malgré tout influencé par quelques conceptions religieuses.

Kateb raconte son histoire personnelle, il l'a avoué, mais en même temps, il en fait l'histoire de sa génération. Ainsi, ce n'est plus tellement lui au centre de l'histoire, mais tous ceux qui ont vécu ce qu'il a connu personnellement.

⁴⁴¹ cf. aussi Richter 2008, p. 29

⁴⁴² cf. *ibid.*, p. 30

⁴⁴³ Déjeux cité in: Richter 2008, p. 30

⁴⁴⁴ cf. Kateb, source en ligne ... : «Ces religions ont toujours joué un rôle néfaste. Il faut s'y opposer avec la dernière énergie. [...] Ces trois religions monothéistes font le malheur de l'humanité.»

En guise de conclusion

Nous espérons que le travail a pu démontrer comment Kateb Yacine et Ahmadou Kourouma intègrent tous les deux leurs cultures d'origine dans des textes en langue française.

En ce qui concerne la thématique, Kourouma parle des problèmes actuels de son époque et souligne les maux de la société africaine après l'acquisition des Indépendances. Cependant, sa critique ne se focalise pas seulement sur cette époque, mais elle traite également les anciennes traditions toujours pratiquées au sein de son peuple. Ainsi, Kourouma écrit dans *Les soleils des Indépendances* sur les conceptions du monde des Malinké et sur le rôle que jouent la magie, les maraboutages ou les animaux-totems. L'exemple le plus frappant et le plus cruel pour la persistance des traditions donné dans le roman est assurément l'excision des jeunes filles.

Quant à Kateb, il raconte l'histoire d'une quête identitaire de toute une génération peu avant les Indépendances de l'Algérie. Cette quête comprend à la fois le passé et la recherche des racines en commun du peuple algérien, mais elle inclut aussi l'avenir et la poursuite ou même la lutte pour la liberté de ce pays si longtemps opprimé. Kateb décrit les injustices et les brutalités régnant pendant la colonisation, ainsi que le désespoir de la jeunesse algérienne s'exprimant de façons différentes. Dans *Nedjma* l'évènement central est certainement la répression des émeutes à Sétif et Guelma le 8 mai 1945, c'est aussi cet évènement qui déclenche la révolte des protagonistes du roman.

Nous pouvons affirmer que l'un des deux auteurs rêve encore de l'indépendance à venir et recherche l'acquisition de la justice; l'autre, en revanche, est déjà plus réaliste et se décide à dénoncer la corruption et les abus de pouvoir dans son pays, qui n'ont pas cessés après les Indépendances, mais qui ont seulement changé de visage. Dans les deux œuvres, l'Indépendance joue alors un rôle-clé.

Pour ces écrivains la source d'inspiration est la réalité, ils osent écrire sur ce qui les préoccupe véritablement et ils sont prêts à en assumer les conséquences. Kourouma, lui, a par exemple dû vivre en exil plusieurs années et des parties de son œuvre ont été interdites dans son pays de naissance; ce dernier point correspond également à la situation de Kateb. Cet aspect nous impressionne et nous tenons à faire remarquer encore une fois qu'il s'agit là d'écrivains qui vivent pour ce qu'ils écrivent, qui prennent des risques pour dénoncer les injustices présentes dans leurs pays et qui revendiquent perpétuellement un changement.

Cependant, comme nous l'avons vu au cours de ce travail, ce n'est pas seulement dans les thématiques qu'ils évoquent les préoccupations de leur peuple, mais également dans le mode

de narration qu'ils intègrent leur culture d'origine. Alors que Kateb préfère la polyphonie pour raconter *Nedjma*, Kourouma laisse parler un narrateur-griot à travers *Les Soleils des Indépendances*. Les différents narrateurs de Kateb et le changement continuels entre eux et le(s) narrateur(s) omniscient(s) reflète son désir d'objectivité. Kourouma, quant à lui, veut plutôt mimer la situation traditionnelle de conter dans les sociétés africaines précoloniales - le conteur interagissant toujours avec son public, s'assurant ainsi de son attention. Ces choix individuels expriment, comme cela a été expliqué dans ce travail, des particularités culturelles des deux auteurs.

Il a été intéressant de voir où les préoccupations de Kateb et de Kourouma se rapprochent et s'éloignent dans la façon dont ils abordent leurs écritures. Le point où ces dernières diffèrent probablement le plus, c'est dans l'utilisation de la langue française. Kateb aspire la perfection dans l'expression du français, tandis que l'importance pour Kourouma est de faire parler son peuple, de refléter leur langue et leur façon de penser. Par conséquent, les règles strictes du français sont, pour lui, reléguées au second plan. Quant au style de Kateb, il faut absolument évoquer encore l'importance qu'a la poésie pour lui. Toutes ses œuvres reflètent son amour pour cette forme d'expression, c'est avec elle qu'il a découvert sa vocation d'écrivain et elle parsème son œuvre jusqu'au dernier texte. Une autre innovation à citer ici, peut-être même l'innovation principale, c'est la manière individuelle dont Kateb structure son roman. Cette structuration non-linéaire du discours entraîne une certaine difficulté dans la lecture et requiert alors un lecteur attentif. En ce qui concerne la langue on peut, en outre, apercevoir des tendances dans les littératures des régions correspondantes, puisqu'au Maghreb les auteurs recherchent souvent un style littéraire et des innovations dans la structure, alors qu'en Afrique noire, les écrivains cherchent le plus souvent à imiter l'oralité de leur peuple.

Avant de finir, nous aimerions encore une fois souligner l'importance primordiale qu'ont eu les premiers romans d'Ahmadou Kourouma et de Kateb Yacine. L'aperçu sur les littératures africaines d'expression française a montré avant tout les influences de la culture traditionnelle autochtone et celle des colons sur les littératures africaines francophones, ainsi que le chemin qu'ont parcouru ces dernières depuis les littératures d'imitation aux littératures de plus en plus indépendantes et originelles. Grâce à l'observation de cette évolution, on voit mieux la contribution de nos deux écrivains qui jouent d'une certaine manière le rôle de fondateurs d'une nouvelle écriture francophone africaine plus autonome et individuelle.

Nous pouvons alors conclure en disant que même si la façon dont ils abordent leurs écritures et intègrent leur culture varie, Kourouma et Kateb réussissent parfaitement à créer de

véritables œuvres ivoiriennes et algériennes et ils montrent ainsi l'autonomie et, avant tout, l'indépendance de leurs écritures par rapport à la littérature française.

Bibliographie

Littérature primaire

Kateb Yacine: Nedjma, Paris: Éditions du Seuil, 1996.

Kourouma, Ahmadou: Les soleils des Indépendances, Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Littérature secondaire

Aouadi, Saddek: Kateb Yacine à la Recherche de Structures Nouvelles, Sens et Limites d'une Révolte, Vienne, 1991 (Thèse de doctorat).

Aouadi, Saddek: Kateb Yacine dramaturge: Esquisse d'un itinéraire esthétique. MLN, vol. 121, n° 4, Septembre 2006, pp. 1023-1034.

Arnaud, Jacqueline: Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine, Paris: Éditions L'Harmattan, 1982.

Arnaud, Jacqueline: Les villes mythiques et le mythe de Nedjma dans le roman de Kateb Yacine, in: Colloques vol. 3, Journée Kateb Yacine. Actes du Colloque organisé par le Département de Français, Tunis: Faculté des Lettres de la Manouba, 1990, pp. 9-17.

Aurbakken, Kristine: Une nouvelle lecture de Nedjma, in: Giraud, Jacques; Lecherbonnier, Bernard (dir.): Actes de colloque, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 32, Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne, Paris: Éditions L'Harmattan, 2002, pp. 59-64.

Badday, Moncef S. : Ahmadou Kourouma, écrivain africain, in: *L'Afrique littéraire et artistique*, n°10, 1970.

Benot, Yves: L'œuvre de Kateb Yacine: Poésie et vérité d'Algérie (1956-66) dans : *La Pensée* N°132, avril 1967, p. 102-114.

Benrabah, Mohamed: Langue et pouvoir en Algérie. Histoire d'un traumatisme linguistique. Paris : Editions Séguier, 1999.

Berque, Jaques: Les mystères du Polygone étoilé (Entretien avec Kateb Yacine et Jean Duvignaud), in: *Afrique-Action*, n°37, 26 juin 1961.

Blachère, Jean-Claude: Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française. Paris : L'Harmattan, 1993.

Bohui, Hilaire: Pour les « effets de pragmatique » dans *Les soleils des indépendances* et *Allah n'est pas obligé* d'A. Kourouma. In: *L'Information Grammaticale*, n° 100, 2004. pp. 14-18.

Bonn, Charles: Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?, Paris: L'Harmattan, 1985.

Bonn, Charles: Kateb Yacine, in: *Research in African Literature*, vol. 23, North African Literature, été 1992, pp. 61-70.

Bonn, Charles: Le jeu avec l'histoire dans Nedjma, in: *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 32, Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne, Paris: Éditions L'Harmattan, 2002, pp. 35-42.

Bonn, Charles: Kateb le fondateur, ou les ambiguïtés de la Langue du Père, in: *Expressions maghrébines: revue de la Coordination Internationale de Chercheurs sur les Littératures Maghrébines*, vol. 8, n°2, 2009b, pp. 175-189.

Bonn, Charles: La littérature algérienne francophone serait-elle sortie du face-à-face post-colonial? in: *Modern & Contemporary France*, 4 novembre 2010, pp. 483- 493.

- Borgomano, Madeleine:** Ahmadou Kourouma. Le «guerrier griot», Paris: L'Harmattan, 1998.
- Bougerra, Mohamed Ridha; Bougerra Sabiha:** Histoire de la littérature du Maghreb. Littérature francophone, Paris: Éditions Ellipses, 2010.
- Boutaleb, Zoubida:** Réalité et symbole dans «Nedjma», Alger: Office des Publications Universitaires, 1983.
- Caitucoli, Claude:** La différence linguistique, insécurité et créativité in: *Notre librairie*, n° 155/156, pp. 172-177.
- Chevrier, Jaques :** Littérature Nègre, Paris : Armand Colin, 1974.
- Chevrier, Jaques :** Littératures francophones d'Afrique noire. Aix-en-Provence : ÉDISUD, 2006.
- Chodkiewicz, Michel:** Avertissement, in: Kateb, Yacine: *Nedjma*, Paris: Éditions du Seuil, 1956.
- Chréacháin, Fírinne Ní :** Re-reading *Les Soleils des Indépendances* or : Kourouma and Precolonial Africa dans : Bouygues, Claude (éd.): *Texte africain et voies / voix critiques. Littératures africaines et antillaise (Maghreb, Afrique noire, Antilles, Immigration)*, Paris : L'Harmattan, 1992, p. 91-108.
- Constant, Isabelle:** Figures de l'ironie dans le dernier roman d'Ahmadou Kourouma, in Jean Ouedraogo (éd.): *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*, Paris: Karthala, 2010, p 65-86.
- Corcoran, Patrick:** La genèse des *Soleils des Indépendances*, in: Patron, Sylvie (éd.): *Textuel*, n°70, Sous les *Soleils des Indépendances*. À la rencontre d'Ahmadou Kourouma, Revue de l'UFR Lettres, Arts, Cinéma, publiée avec le concours du Conseil scientifique de l'Université Paris Diderot, Paris 7, 2012, pp. 11-25.
- Corinus, Véronique:** Salimata ou le féminin dans la cité, in: Patron, Sylvie (éd.): *Textuel*, n°70, Sous les *Soleils des Indépendances*. À la rencontre d'Ahmadou Kourouma, Revue de l'UFR Lettres, Arts, Cinéma, publiée avec le concours du Conseil scientifique de l'Université Paris Diderot, Paris 7, 2012, pp. 107-123.
- Cornevin, Robert :** Littératures d'Afrique noire de langue française. Paris : PUF, 1976.
- Couenne, Michel:** De la blessure à la révolte, Kateb Yacine dramaturge politique. Thèse de Troisième Cycle, Université de Caen, 1977.
- Crowley, Patrick:** The État Civil. Post/colonial Identities and Genre, in: *French Forum*, vol. 29, n° 3, automne 2004, pp. 79-94.
- Dabla, Séwanou :** Nouvelles Écritures Africaines. Romanciers de la Seconde Génération, Paris : L'Harmattan, 1986.
- Dejeux, Jean:** Littérature maghrébine de langue française. Sherbrooke: Editions Naaman, 1980 (troisième édition).
- Dejeux, Jean:** Réception critique de Nedjma en 1956-1957, in: *Itinéraires et Contacts de culture: Actualité de Kateb Yacine*, vol. 17, 1^o semestre 1993, Paris: Éditions L'Harmattan, pp. 109-126.
- Djian, Michel:** Ahmadou Kourouma, Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- Eddé, Dominique** (interview) : Un vieux compte amoureux, in : Charpentier, Gilles (choix et prés.): Kateb Yacine : Le poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989, Paris : Éditions du Seuil, 1994, p. 95-99.
- Fall, Banda:** Exclusion et marginalité dans l'œuvre de KY, in: *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 32, Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne, Paris: Éditions L'Harmattan, 2002, pp. 89-98.
- Garnier, Xavier:** La magie dans le roman africain, Paris: PUF Presses Universitaires Françaises, 1999.
- Garnier, Xavier:** Le rire cosmique de Kourouma. in *Études françaises*, vol. 42, n°3, 2006, p. 97-108.

- Gassama, Makhily:** La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique. Paris : Karthala, 1995.
- Gauvin, Lise :** Traduire l'intraduisible, in : L'écrivain à la croisée des langues. Entretiens, Paris : Éditions Karthala, 1997, p. 153-162.
- Gauvin, Lise :** « Casser la langue » (Kourouma) : de la figure à la fiction, in : Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics. Paris : Éditions Karthala, 2007, p. 85-104.
- Genette, Gérard :** Figures III, Paris : Editions du Seuil, 1972.
- Gontard, Marc:** Système de la temporalité dans *Nedjma* de Kateb Yacine, in: Colloques, vol. 3, Journée Kateb Yacine. Actes du Colloque organisé par le Département de Français (5 mai 1984), Tunis: Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1990, pp. 61- 69.
- Gontard, Marc:** *Nedjma* de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman, Rabat: Imprimerie de l'Agdal, 1975, Paris: L'Harmattan, 1985 (réédition).
- Gontard, Marc:** A propos de la séquence du Nadhor, in: Bonn, Charles (coord.): *Itinéraires et contacts de culture: Actualité de Kateb Yacine*, vol. 17, 1^o semestre 1993, Paris: Éditions L'Harmattan, pp. 133 - 144.
- Hayat, Jeannine:** *Nedjma*, la femme au nom d'étoile, in: *europa - revue littéraire mensuelle*, avril 1998, pp. 54-61.
- Houis, Maurice:** Anthropologie de linguistique de l'Afrique noire, Paris: PUF, 1971.
- Idouss, Khalid:** La conscience du soi et l'esthétique du montage dans la fiction romanesque de Kateb Yacine, in: *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 32, Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne, Paris: Éditions L'Harmattan, 2002, pp. 99-103.
- Kaba, Rodrigue :** Que de prétendants pour un seul amant : approche du schéma amoureux inversé dans le roman post-indépendance. Textes de Calixthe Beyala, Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma, Guillaume Oyono-Mbia, in: Arlette Chemain-Degrange, Valérie Cambon et Marc Gastaldi (éd.): « Littérature – monde ». Francophone en mutation. Ecritures en dissidence. Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 63-75.
- Kacedali, Assia:** Le redimensionnement de l'espace: De Camus à Kateb, in: Bonn, Charles (dir.): *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 17, premier semestre: Actualité de Kateb Yacine Paris: Éditions L'Harmattan, 1993, pp. 13-20.
- Kane, Mohamadou:** *Roman Africain et tradition*, Abidjan Dakar: NEA, 1982.
- Kateb, Yacine; Tazi, Nadia (interview):** De «si jolis moutons» dans la gueule du loup (1985), in: Kateb, Yacine; Carpentier, Gilles (choix et prés.): Le poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989, Paris: Éditions du Seuil, 1994, pp. 13-35.
- Kateb, Yacine:** L'œuvre en fragments, inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Arles: Sindbad / Actes Sud, 1986.
- Kateb, Yacine:** Le Polygone étoilé, Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Kateb, Yacine:** Jardin parmi les flemmes, in: *Esprit*, n°11, juillet-décembre 1962, p.770-772.
- Khadda, Naget:** Historicité, ancestralité, féminité, in: Charles Dobzynski (éd.): *europa - revue littéraire mensuelle*, 76e année, n° 828 - avril 1998, Kateb Yacine, pp. 68-83.
- Khadda, Naget:** Kateb: écriture d'avant-garde, engagement politique et construction d'identité, in: *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 32, Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne, Paris: Éditions L'Harmattan, 2002, pp. 139-154.
- Kazi-Tani, Nora-Alexandra:** Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb), Paris: Éditions de l'Harmattan, 1995.

- Kouassi, Germain:** Le phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française: le cas des écrivains ivoiriens : Dadie, Kourouma et Adiaffi, Paris: EPU, 2007.
- Kourouma, Ahmadou:** Vachon, l'ami qui m'a fait, in: *Études françaises*, vol. 31, n°2, 1995, pp. 15-16
- Lefort, René; Rosi, Mauro** (recueil de propos): Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur, in: *Le Courrier de l'UNESCO*, mars 1999, pp. 46-49.
- Llavador, Yvonne:** La poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie, Lund: CWK CLEERUP, 1980.
- Marco Vega, José Carlos:** La *Résistance* contre l'oppression dans *Nedjma* de Kateb Yacine et *Les hauteurs de la ville* d'Emmanuel Robles, in: *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 26, 2011, pp. 237-256.
- Marzouki, Samir:** *Nedjma*, roman du terroir, in: *Colloques*, vol. 3, Journée Kateb Yacine. Actes du Colloque organisé par le Département de Français (5 mai 1984), Tunis: Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1990, pp. 77-87.
- Meade, Claude Y.:** *Nedjma*: Roman nord-africain de langue française, in: *The French Review*, vol. 32, n° 2, décembre 1960, pp. 146-151.
- Mégevand, Martin:** Approche postcoloniale des Soleils des Indépendances, in: Patron, Sylvie (éd.): *Textuel*, n°70, Sous les *Soleils des Indépendances*. À la rencontre d'Ahmadou Kourouma, Revue de l'UFR Lettres, Arts, Cinéma, publiée avec le concours du Conseil scientifique de l'Université Paris Diderot, Paris 7, 2012, pp. 25-36.
- Mortimer, Mildred:** Independence Acquired - Hope or Disillusionment?, in: *Research in African Literatures*, vol. 21, n° 2, Dictatorship and Oppression, été 1990, pp. 35-57.
- Moura, Jean-Marc :** Littératures francophones et théorie postcoloniale. Paris : PUF - Presses Universitaires de France, 1999.
- Ndinda, Joseph:** Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Paris : L'Harmattan, 2011.
- Ndiaye, Christiane (éd.):** Introduction aux littératures francophones. Afrique, Caraïbe, Maghreb, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2004
- Neunteufel, Veronika :** Fascination Nedjma. Zwei Romane von Kateb Yacine und Rachid Boudjedra. Vienne, 2003 (mémoire).
- Ngalasso, Mwatha Musangi:** De *Les soleils des Indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages*: quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma? in: Diop, Papa Samba (dir.): Littératures francophones: langues et style. Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 13- 47.
- Noiray, Jacques:** Littératures francophones I. Le Maghreb, Paris: Éditions Belin, 1996.
- Okeh, Peter Igbonekwu:** Duel de significations dans les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma, in: *Semiotica*, vol. 65, 3-4, 1987, pp. 295-315.
- Ramos Leitner, Maria Fernanda:** Un aspect de la littérature maghrébine d'expression française: L'écriture-délire. Vienne, 1990 (mémoire).
- Richter, Elke:** Ich – Entwürfe im hybriden Raum, Das *Algerische Quartett* von Assia Djebar. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2008.
- Sagini-Lebas, Yvette:** Eléments d'érotique du texte. L'exemple de trois romanciers contemporains: Alain Robbe-Grillet, Kateb Yacine et Sony Labou Tansi. Paris: Éditions L'Harmattan, 2013.
- Salha, Habib:** Le Récit en procès dans *Nedjma* de Kateb Yacine, in: *Colloques*, vol. 3, Journée Kateb Yacine. Actes du Colloque organisé par le Département de Français (5 mai 1984), Tunis: Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1990, pp. 89-100.

- Schikora, Rosemary G. :** Narrative Voice in Kourouma's *Les Soleils des indépendances*, in: *The French Review*, vol. 5, n° 6, Literature and Civilization of Black Francophone Africa, mai 1982, pp. 811-817.
- Schüller, Thorsten :** « Wo ist Afrika ? ». Paratopische Ästhetik in der zeitgenössischen Romanliteratur des frankophonen Schwarzafrika, Frankfurt am Main: IKO – Verlag für interkulturelle Kommunikation, 2008.
- Vakunta, Peter:** *Indigenization of Language in the African Francophone Novel*, New York: Peter Lang, 2011.
- Van den Heuvel, Pierre:** Espace mythique et parole française: La symbolisation polyphonique du bestiaire chez Kateb Yacine, in: Bonn, Charles; Rothe, Arnold éd(s.): *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, pp. 83-95.
- Vogel, Klaus:** *L'interlangue. La langue de l'apprenant*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- Yahioune, Melkhir:** Analyse ethnocritique du charivari dans *Nedjma* de Kateb Yacine, in: *Synergies Algérie*, n°16, 2012, pp. 51-57.
- Zalessky, Michèle:** La langue: un habit cousu pour qu'il moule bien, in: *Diagonales* n°7, 1988, p. 4-6.

Sources en ligne

- Aouadi, Saddek:** La Poésie Katébiennne : étaler la blessure ou « dire l' indicible » ?
URL: http://www.interfrancophonies.org/po%E9sie_kat%E9bienne1.pdf [13/03/2014]
- Bertrand, Georges A. :** La Méditerranée étoilée de Kateb Yacine
URL: http://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no17634&no_artiste=13867 [13/03/2014]
- Bonn, Charles:** *Kateb Yacine: Nedjma* (réédition 2009a), Paris: PUF, 1990 (première édition).
URL: <http://www.limag.refer.org/Textes/2009JournéesNedjma/BonnKaNe.pdf> [11/03/2014]
- Bonn, Charles:** « Histoire et production mythique dans *Nedjma* », *Fabula / Les colloques*, Kateb Yacine, *Nedjma*.
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1227.php>, [11/04/14]
- Diandué, Bi Kacou Parfait:** Histoire et Fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma. (thèse de doctorat), Paris, 2003.
URL: <http://epublications.unilim.fr/theses/2003/diandue-bi-kacou-parfait/diandue-bi-kacou-parfait.pdf> [21/5/14]
- Doucournau, Claire:** De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé...*, mis en ligne le 15 septembre 2006.
URL: <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F70626167726B6772662E6572696872662E626574++/-CSCO-3h--77> [10/6/14]
- Garoiu, Monica:** Le sacré et le profane dans «Les soleils des Indépendances» d'Ahmadou Kourouma, in: *Language and Literature: European Landmarks of Identity*, n° 9, 2011, pp. 220-224.
URL: http://www.upit.ro/uploads/facultatea_lit/ELI/Arhiva%20ELI/nr.%209,%202011.pdf [22/5/14]

8. **Joubert, Jean-Louis:** Nedjma, livre de Kateb Yacine
URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nedjma/2-une-autobiographie-plurielle/> [15/05/14]
9. **Kateb Yacine** dans la revue *Jeune Afrique* en 1967, cité in: Julien, Anne-Yvonne; Camelin; Colette: "Avant-propos". *Revue La Licorne*, n° 92, 2010. [17/06/14]
URL: <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/sommaire.php?id=4862>
10. **Kateb, Yacine (citations):**
URL: <http://www.kabyleuniversel.com/2012/10/30/citations-kateb-yacine/> [15/6/14]
11. **Kateb, Yacine:** Entretien lors de la publication de *Nedjma* - INA (FR) le 14 aout 1956
URL: <http://www.youtube.com/watch?v=zHnpU74avvE> [14/03/14]
12. **Kourouma, Ahmadou (entretien), in: Notre Librairie, 1998**
URL: http://www.ychemla.net/fic_doc/kourouentret.html [20/5/14]
13. **Lalaoui, Fatima Zohra:** La mise en abyme comme technique et figure de la narration (à travers l'analyse du discours relaté dans *Nedjma* de Kateb Yacine), Besançon, 2000.
URL: <http://www.limag.com/Textes/Lalaoui/MiseEnAbimeNedjma.PDF> [16/6/14]
14. **Yaussah, Mesmin Nicaise:** Le réel et sa représentation dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma. (thèse de doctorat), Paris, 2004.
URL: <http://doxa.u-pec.fr/theses/th0217999.pdf> [25/5/14]

Appendice

Résumé en langue allemande

Frankophone Literatur der Unabhängigkeit. *Nedjma* und *Les soleils des Indépendances*. Maghreb und Schwarzafrika.

Die frankophone Literatur Schwarzafrikas zeichnet sich durch eine Konfrontation zwischen den autochtonen Kulturen und jener der Kolonisatoren aus, welche nicht immer ohne Konflikte verläuft. Es sind gerade diese Auseinandersetzungen, die uns zu der vorliegenden Arbeit inspiriert haben. Zunächst stellt sich die Frage, was afrikanische Autoren dazu bewegt ihre Gedanken in der Sprache des "Feindes" zu verschriftlichen, auch nach dem Erlangen der Unabhängigkeit ihrer Heimatländer von Frankreich. Oft sind sie in irgendeiner Form gezwungen, Französisch als die Sprache ihres Schreibens zu verwenden, etwa aufgrund ihrer Schulausbildung, die überwiegend in dieser Sprache stattfand, oder aus ökonomischen Gründen. Doch für die meisten frankophonen Schriftsteller geht das Schreiben auf Französisch mit Gewissensbissen einher, sie haben häufig das Gefühl sich rechtfertigen zu müssen. Daher versuchen sie oft die Tatsache, dass sie in der Sprache der (früheren) Kolonialmacht schreiben, durch die Integration kultureller Elemente ihrer Heimat in ihre Texte zu kompensieren. Diesen Aspekt wollen wir hier genauer beleuchten. So lautet unsere Forschungsfrage wie folgt: In welcher Art und Weise bringen die von uns gewählten Autoren, der Ivorer Ahmadou Kourouma und der Algerier Kateb Yacine, ihre Kultur in den französischen Textkorpus ein?

Nach einem Einleitungskapitel zur Entwicklung der frankophonen Literatur von ihrem Beginn an bis zu der Epoche der von uns untersuchten Werke (der "Zeit der Unabhängigkeit"), haben wir im jeweils ersten Roman der beiden Autoren drei Aspekte genauer untersucht. Bei diesen handelt es sich um die Verwendung der französischen Sprache, die Thematik und die Erzählstimmen. In jedem der genannten Punkte zeigt sich klar, dass diese Romane nicht französisch, sondern vielmehr algerisch oder ivorisch sind. So kreiert Kourouma ein ganz neues Französisch, welches die Sprache seines Volkes und ihre Art zu denken widerspiegeln soll. Er baut etwa Wörter aus dem Malinké ein, übersetzt Sprichwörter aus seiner Muttersprache, die es so im Französischen nicht gibt, oder ändert die Bedeutung französischer Wörter nach dem Sprachgebrauch der Malinké. Ein Beispiel hierfür ist bereits der Titel seines ersten Werkes, welcher eigentlich die *Zeiten der Unabhängigkeit* bedeutet (*Sonnen* [soleils] kann im Malinké für *Zeiten* stehen). Kateb wiederum entschließt sich für eine sehr poetische

Sprache und sein Streben nach Perfektion ist deutlich spürbar. Er strukturiert sein Werk auf eine völlig neue Art, was eine verwirrende Wirkung erzielt und auf diese Weise das Chaos kurz vor der Unabhängigkeit sehr gut zu reflektieren vermag.

Was die Thematik betrifft, so steht in beiden Fällen ganz klar die Unabhängigkeit im Mittelpunkt. Kateb beschreibt die Identitätssuche seiner Protagonisten, welche sich unter der Kolonisation verloren fühlen. Er erzählt von den Ungerechtigkeiten und der allgegenwärtigen Brutalität zu Zeiten der Herrschaft Frankreichs über Algerien. Die Suche der Hauptfiguren nach sich selbst schließt unweigerlich das Streben nach Freiheit für ihre Heimat mit ein, verkörpert durch die von allen Protagonisten geliebte Nedjma, Tochter einer Französin und eines Algeriers.

Kourouma hingegen schreibt gedrängt von seinen eigenen Erfahrungen, nachdem die Unabhängigkeit der Elfenbeinküste bereits erlangt wurde. Nach wie vor herrschen in seinem Land Widrigkeiten, die nun lediglich durch Andere verkörpert werden. Es soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass Kourouma zudem von den Traditionen der Malinké erzählt und dabei teils einen kritischen Tonfall anschlägt. Auch verdeutlicht er die Rolle der Magie im Speziellen und die Weltanschauungen der Malinké generell.

Die Erzählstimmen repräsentieren ebenfalls kulturelle Charakteristika aus dem sozialen Kontext der beiden Autoren. So überwiegt in Katebs *Nedjma* die Polyphonie der Protagonisten und des heterodiegetischen Erzählers, was die Selbstwahrnehmung als Teil der Gruppe im Maghreb widerspiegeln könnte. Kourouma hingegen wählt für *Les soleils des Indépendances* einen Geschichtenerzähler, wie er in traditionellen afrikanischen Gesellschaften existiert(e). Dieser führt durch das Werk, kommentiert und interagiert mit dem Leser.

Die angeführten Punkte bestätigen, dass ein Roman, obgleich er in der französischen Sprache verfasst ist, nicht gleich französisch ist. Die beiden Autoren haben in hervorragender Art und Weise ihre Kultur in ihre Werke eingearbeitet. Sie haben gezeigt - und das nicht nur hinsichtlich der Thematik - dass ihr Land unabhängig sein kann und soll, auch oder gerade in der Literatur und auch, wenn die französische Sprache zu einem Teil von ihnen geworden ist. In unterschiedlicher Art fordern und zeigen sie das Gleiche: die Unabhängigkeit ihrer Heimatländer. Aus unserer Sicht zählen sie nicht umsonst zu den meist studierten frankophonen Autoren Afrikas.

C.V.

Persönliche Daten

Name: Ines Kristin Huber
E-mail: hubines@yahoo.de
Geboren am: 30.07.1991 in Vöcklabruck, Oberösterreich
Staatsbürgerschaft: Österreich



Schulbildung und Studiumsverlauf

- **seit September 2009:** Studentin an der Universität Wien
ein Semester Psychologie und Medien- und Kommunikationswissenschaften,
seit März 2010 Lehramt Französisch und Spanisch
- **Juni 2009:** Matura am BG Vöcklabruck
- **2001-2009:** Bundesgymnasium Vöcklabruck
- **1997-2001:** Volksschule Timelkam

Auslandsaufenthalte

- **September 2013 – Ende Jänner 2014:** ERASMUS – Semester an der *Université de la Sorbonne* - PARIS 04 (Lettres et Langue française)
- **März/April 2012** Studentenaustausch Costa Rica (Universidad Nacional)
- Sprachaufenthalte in Spanien und Frankreich

Sprachen

- **Deutsch:** Muttersprache
- **Englisch:** B2/C1
- **Französisch:** C2
- **Spanisch:** C2
- **Portugiesisch:** Grundkenntnisse