

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Lettres et Langue Française



École Doctorale Algéro-française de Français
Antenne de l'Université Kasdi Merbah Ouargla
Réseau EST

Thèse de Doctorat ès Sciences
Pour l'obtention du diplôme de
Doctorat de français
Option : *Sciences du texte littéraire*

Présentée et soutenue publiquement le 27/06/2019 par
M^{me} Louiza HACHANI

Titre :

**DEUX ROMANS DE LA DÉCOLONISATION
ENTRE ENGAGEMENT ET CRÉATION :
L'INCENDIE DE MOHAMED DIB ET LES BOUTS
DE BOIS DE DIEU D'OUSMANE SEMBÈNE**

Directeur de thèse
Dr Halima BOUARI

Jury

M.	Foudil DAHOU	Prof., U. Kasdi Merbah Ouargla	Président
M.	Abdelouhab DAKHIA	Prof., U. Mohamed Khider Biskra	Examineur
M ^{me}	Fatima GOUAL	MCA, U. Kasdi Merbah Ouargla	Examineur
M ^{lle}	Zineb OULED ALI	MCA, U. Ghardaïa	Examineur
M ^{me}	Aïni BETOUCHE	MCA, U. Mouloud Mammeri Tizi Ouzou	Examineur
M ^{lle}	Halima BOUARI	MCA, U. Kasdi Merbah Ouargla	Rapporteur

Année universitaire : **2017/2018**

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Lettres et Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences
M^{me} Louiza HACHANI

**DEUX ROMANS DE LA DÉCOLONISATION
ENTRE ENGAGEMENT ET CRÉATION :
*L'INCENDIE DE MOHAMED DIB ET LES BOUTS
DE BOIS DE DIEU D'OUSMANE SEMBÈNE***

Dédicaces

À mes parents

À mon mari

À mes sœurs et mes frères

Louiza

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de thèse Dr Halima BOUARI pour m'avoir accompagnée tout au long de la rédaction de cette thèse. Grâce à ses remarques, ses lectures, sa disponibilité et ses encouragements, j'ai pu atteindre mon but.

Je remercie également Monsieur le doyen de notre faculté Pr. Laïd DJELLOULI, Pr. Salah KHENNOUR, Mme Fatima GOUAL pour leur appui incessant.

Mes remerciements vont aussi à mon mari, mes parents, mes sœurs, mes frères, mes amis et mes collègues pour leurs encouragements.

Je ne saurais finir cette liste sans adresser un remerciement particulier à mes deux amies intimes : Mme Amel IDDER et Mme Fatima Zohra CHERFAOUI.

Louiza

Table des matières

Introduction..... 1

Préambule..... 8

Chapitre I : L'œuvre romanesque : seuils et univers

I-1- Une lecture paratextuelle : le paratexte comme sens..... 30

I-1-1- Premières et quatrièmes de couvertures : lieux des indices paratextuel..... 31

I-1-2- Le titre..... 33

I-1-2-1- Le titre dibien..... 38

I-1-2-2- Le titre sembénien..... 42

I-1-2-3- Rapport : titres de corpus/ 1^{re} et 4^{ème} de couverture..... 44

I-1-2-4- L'intertitre..... 46

I.2- Incipits et stratégies d'ouverture 46

I-2-1- Une lecture du prologue de «*L'Incendie*»..... 48

I-2-2- Une lecture du premier chapitre des «*Bouts de Bois de Dieu*»..... 52

I-3- Le personnage romanesque..... 54

I-3-1- Les personnages principaux dans «*L'Incendie*»..... 58

I-3-2- Les personnages principaux dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*»..... 60

I-3-3-Les personnages secondaires dans « <i>L'Incendie</i> ».....	62
I-3-4-Les personnages secondaires dans « <i>Les Bouts de Bois de Dieu</i> ».....	63
I-3-5- Le personnage en tant que signe textuel...;	64
I-3-6-La dimension axiologique des personnages : une similitude des rôles.....	65
I-4- Une lecture du cadre spatiotemporel dans les romans-corpus.....	67
I-4-1-La représentation spatiale.....	68
I-4-1-1-L'espace vécu.....	73
I-4-1-2-Les quatre éléments fondamentaux spatiaux.....	75
I-4-1-2-1-L'eau.....	76
I-4-1-2-2-Feu, Terre et Air.....	77
I-4-2-La temporalité narrative.....	79
I-4-2-1-Le temps de la quête.....	79
I-4-2-2-Prolepse et analepse.....	81
I-4-2-3-Le temps externe.....	82

Chapitre II: L'œuvre romanesque : pratique narratologique et témoignage culturel

II-1-Éléments narratologiques des romans-corpus.....	85
II-1-1-Énoncé/énonciation.....	85
II-1-2-Fiction/référent.....	86
II-1-3-Auteur/narrateur.....	86

II-1-4- Lecteur/Narrataire.....	87
II-2- « <i>L'Incendie</i> » et « <i>Les Bouts de Bois de Dieu</i> » comme histoires.....	88
II-3-Le schéma actantiel: les actions de personnages.....	90
II-3-1-Application du schéma actantiel à « <i>L'Incendie</i> ».....	91
II-3-2-Application du schéma actantiel aux « <i>Bouts de Bois de Dieu</i> ».....	92
II-4-« <i>L'Incendie</i> » et « <i>Les Bouts de Bois de Dieu</i> » comme discours.....	92
II-5-Qu'est-ce que la voix narrative ?.....	94
II-5-1-La parole du narrateur.....	96
II-5-2-La parole des Anciens.....	97
II-5-3-La parole des militants.....	103
II-5-4-La parole des femmes.....	108
II-5-5-La parole de la nouvelle génération.....	112
II-6-Instance narrative et histoire des récits.....	114
II-7-Perspectives narratives	116
II-8-Polyphonie et texte littéraire.....	118
II-9-Langues en texte.....	119
II-10-Les pratiques de l'oralité.....	121
II-11-L'ancrage de l'Islam dans les deux romans.....	136

**Chapitre III : Le roman du colonisé : entre pratique textuelle et
idéologie confirmée**

III-1-La problématique de la langue d'écriture.....	141
---	-----

III-2-La littérature engagée : idéologie des écrivains.....	143
III-3-Le sacré et la prise de conscience.....	145
III-4-L'intertextualité : une notion instable.....	147
III-4-1-Les pratiques textuelles dans les romans-corpus	152
III-5-Le réalisme chez Dib et Sembène.....	156
III-6-Authenticité et originalité.....	158
III-7-Le postcolonialisme et l'impérialisme.....	160
III-7-1-Une visée impérialiste.....	166
III-7-2-La décolonisation et le roman du colonisé.....	167
III-7-3-Le rôle de la littérature dans la décolonisation des pays occupés.....	168
III-8-Hybridité et fin du postcolonialisme.....	172
III-8-1-Hybridité et littérature.....	173
III-8-2-Dialogue des voix et hybridation.....	174
III-8-3-Hybridation linguistique et intertextualité.....	176
III-8-4-Hybridité et altérité dans les écrits postcoloniaux.....	177
Conclusion.....	180
Bibliographie.....	187
Annexes	203
Annexe 1: Les points de convergences entre les romans-corpus.....	204
Annexe 2: Expressions arabes dans <i>L'incendie</i> de Dib.....	205
Annexe 3: Expressions en oulof dans <i>Les Bouts de Bois de Dieu</i> de Sembène.....	206
Annexe 4: Inventaire des tableaux.....	209
Annexe 5: Inventaire des schémas.....;	209
Index des noms propres	210

Introduction

Nous avons remarqué que dans tous les ouvrages critiques consacrés à la littérature d'Afrique, figure le thème de l'oralité et de la tradition orale. En partant de cette observation, nous tenterons de voir de plus près l'impact de cette forme du discours sur «*les écrits littéraires d'expression française au Maghreb et en Afrique sub-saharienne*»¹. Thème qui s'avère d'actualité.

Partant d'un constat personnel, la plupart des spécialistes de la littérature d'Afrique se contentent de jeter un regard totalisant sur ce trait spécifique de la littérature d'Afrique dans la mesure où ils ont tendance à coller ce trait seulement à la littérature négro-africaine d'expression française. Au cours de notre recherche menée pour l'obtention du diplôme de magister, nous avons constaté que la mise en lumière de l'oralité des écrits d'Afrique (du Maghreb et celle de l'Afrique subsaharienne) est peu ou prou importante. En revanche, plusieurs études critiques sur la littérature d'Afrique sont ciblées uniquement sur l'évolution thématique à travers le temps.

Par ailleurs, par le choix de notre thème, la discipline de la littérature comparée nous permet de distinguer sur notre continent ces deux aires géographiques qui correspondent à deux cultures et à deux littératures : le Maghreb et l'Afrique subsaharienne. Lors d'un travail déjà consacré à l'image féminine dans ces deux littératures, nous avons remarqué des similitudes et des contrastes entre elles. Les points communs sont dus à des faits géographiques et historiques. D'une part, les deux littératures sont nées sur le continent africain et forment donc la littérature africaine. D'autre part, elles sont toutes les deux issues en réaction contre le colonisateur français. Elles résultent également d'une même langue imposée par l'Histoire. Ceci s'est traduit par l'occupation des lieux par les colons, puis par l'imposition de la langue française aux indigènes.

¹«les écrits littéraires d'expression française» : expression empruntée à Christiane Chaulet Achour.

Au fil du temps, la langue de l'occupant est devenue, après l'indépendance, la langue officielle des pays d'Afrique ; elle continue à être largement utilisée dans la vie quotidienne des trois pays du Maghreb bien que la langue officielle, dans cette région soit l'arabe. Cet enracinement de la langue arabe a permis à l'Algérie, au Maroc et à la Tunisie d'acquérir une littérature écrite bien avant l'introduction du français. Ainsi, il se manifeste une première divergence sur les raisons du choix de la langue française comme langue d'écriture. En effet, le français semble être une obligation en Afrique sub-saharienne alors qu'il est un choix au Maghreb où les écrivains pourraient s'exprimer dans la langue officielle de leur pays.

En Afrique noire, c'est le griot qui remplace le texte écrit, par sa voix, il transmet la tradition de génération en génération. Sachant que les peuples africains s'expriment dans les dialectes comme l'explique Douider dans sa thèse de Doctorat :

Il n'existe pas de langue unique commune à ces peuples différents. De nombreux idiomes sont utilisés qui impliquent l'impossibilité d'une expression écrite unique, ce qui a favorisé l'introduction du français qui est devenu langue véhiculaire mais également langue de littérature puisqu'il peut être écrit.²

Les similitudes sont également explicites dans la manière dont les auteurs subsahariens et maghrébins rédigent des textes de contestation dans lesquels ils critiquent la colonisation. Donc, ce sont deux littératures de témoignage sur le passé et la richesse des traditions. Elles sont contre le pouvoir colonial abusif : des littératures engagées. Elles traduisent le rôle des écrivains et des intellectuels vis-à-vis de la question coloniale car «l'écrivain est en situation dans son époque, il doit

²Samia DOUIDER, *Littératuremaghrébine, littérature sub-saharienne de langue française. Similitudes et contestes. Analyses textuelles*, (thèse en ligne sous la direction de Arlette Chemin), soutenue en 1993, p.9, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Douider.pdf>. Consulté le 27/12/2017 à 17h30.

s'inscrire dans l'histoire et mesurer sa part de responsabilité comme ont pu le faire Voltaire, Zola ou Gide en dénonçant les dénis de justice dont ils avaient été témoins»³.

Les écrivains, ont choisi de prendre position tels que Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mohammed Dib et Malek Haddad. L'engagement de ces derniers fait apparaître plusieurs formes et genres littéraires. À titre d'exemple les productions théâtrales en arabe dialectal ou les romans en arabe classique. D'autres écrivains ont choisi de s'exiler.

Avant de développer notre problématique, il nous paraît nécessaire de parler brièvement de l'apparition des deux littératures et de l'écriture de la contestation puisqu'elle est au centre de notre thème de recherche.

La littérature maghrébine d'expression française est apparue sous l'occupation française ; elle s'est développée en Algérie, et aussi dans les deux pays voisins pour viser alors un public international. Sa survie voire son développement instaure aujourd'hui un dialogue entre les deux rives des deux continents.

Les premiers romans maghrébins d'expression française apparaissent au lendemain de la deuxième guerre mondiale, plus précisément dans les années cinquante, grâce à *«la levée du nationalisme au Maghreb»⁴*. Le rapport entre la langue française et les écrivains évoluera. L'instrument linguistique est en mieux maîtrisé, le texte produit devient œuvre de création. Dans les années soixante-dix, apparaît un nouveau courant contestataire lié aux contradictions du système. De ce fait, cette littérature se libère de son thème majeur, ce qui lui permet l'épanouissement. Aujourd'hui, la littérature maghrébine d'expression française a des horizons nouveaux dans la

³Nadine TOURSEL, Jacques VASSIVIÈRE, *Littérature : Textes théoriques et critiques*, Nathan, Paris, 1994, p.271.

⁴Charles BONN, Nadjat KHADDA, «La littérature maghrébine d'expression française» [en ligne] 1992, in *Limag*, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspliv&liv=00004953>. Consulté le 30/12/2017 à 22h36.

mesure où le fait littéraire maghrébin puise son originalité des événements politiques de l'état des lieux durant la colonisation. Il prend en charge d'autres missions. Cette littérature varie et s'inscrit au même titre que les autres littératures universelles. Elle(littérature maghrébine)

*constitue une invitation à la lecture de notre passion, le progrès de la sensibilité et de l'esthétique pour dire et se dire aux autres dans la passion des mots avides d'espace et d'expression. Ces mots de la passion portent en eux les germes de l'insurrection intellectuelle préparant à la décolonisation des esprits.*⁵

L'écrivain maghrébin se trouve face à une nouvelle expérience consistant à répondre aux besoins de son lecteur. Son écriture vise la prise de conscience des peuples maghrébins, non seulement l'insurrection, au sens propre du terme, mais aussi l'insurrection intellectuelle.

À la lecture des œuvres publiées depuis les années 90, nous avons le net sentiment qu'un changement s'est produit dans les textes littéraires maghrébins et qu'ils sont, dans leur grande majorité, moins marqués par les jeux formels qui caractérisaient les œuvres des années soixante/quatre-vingt. Ils sont plutôt tournés vers le retour de leur but enfui et leur destin. Une prise de conscience de la parole féminine et des personnages en quête de survie luttent pour être reconnus. Depuis les années quatre-vingt-dix, le roman maghrébin insiste plus qu'avant sur le rééquilibrage que les Maghrébins tentent dans leur expérience face à la modernité et aux nombreux changements que le monde a connus. Les œuvres romanesques, rendant compte du réel, vont être dominées par l'écriture de soi et par la mise en intrigue des événements. En effet, une période d'imitation involontaire du côté esthétique qu'on peut lier au contexte colonial, le roman maghrébin est entré dans une période de contestation postcoloniale pour atteindre aujourd'hui une autre phase où certains

⁵Fatima DOGHMANE , «Littérature maghrébine d'expression française : le masque tombe à Midi», in *Revue des lettres et des langues*, n°5, OPU, Algérie, mars 2006, p.47.

écrivains tentent de se positionner dans le champ littéraire par la mise en scène du réel via le prisme de leur subjectivité créatrice tout en prenant progressivement du recul par rapport à la notion d'écrivain porte-parole.

Du côté de l'Afrique sub-saharienne, on retrouve que d'une civilisation de l'oralité se découle progressivement une civilisation de l'écriture dont l'émergence est attestée par l'apparition d'une littérature négro-africaine qui a une histoire bien particulière. Elle débute dans les années 30 avec la parution des revues «*Monde noir*», «*Légitime défense*» et «*l'Étudiant Noir*», comme le cite Lylian Kesteloot dans son ouvrage : *Histoire de la littérature négro-africaine*.⁶ À Paris, où se rencontrent les écrivains et les poètes noirs d'Amérique, d'Afrique et des Antilles : Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon Damas... Le mouvement de la négritude se concrétise avec les revues «*Tropiques*» et «*Présence Africaine*» évoquant les problèmes de la race, de la colonisation et de la culture.

La production théâtrale avait aussi sa part durant la période des indépendances qui a eu lieu entre 1959 et 1961. Quant au roman, il reflètera les expériences des pays récemment indépendants à l'instar des romans de Sembène Ousmane, Mango Béti, Birago Diop et Cheikh Hamidou Khane. À partir de 1985, plusieurs conflits politiques apparaissent pour les écrivains noirs. Leurs thèmes étaient liés à la description des situations chaotiques où se trouvaient ces pays. Les auteurs reviennent dans leur passé en s'inspirant des mythes. Nous pouvons donc dire que la spécificité géopolitique paraît en Afrique plus importante que le genre littéraire. C'est une notion qui est déjà mise en valeur au sujet des écrivains dits «*coloniaux*»⁷. Mais par ailleurs, ils ont résolu le problème de l'écriture en tant qu'idéologie, ils ont tracé leur but et choisi leur chemin. Tel est le cas d'Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi.

⁶Lylian KESTELOOT, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Edition Khartala, Paris, 2001.

⁷Robert CORNEVIN, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, PUF, Paris, 1977, p.21.

[En lisant] les œuvres de ces écrivains africains, on doit souligner l'apport de sang nouveau, l'enrichissement qu'ils représentent pour une littérature étendue aux limites du monde. Cette créativité neuve nous paraît d'excellent augure pour l'avenir de cette littérature de l'Afrique noire qui surclasse celle des pays anglophones et apparaît comme l'une des dynamiques du monde⁸.

De ce point de vue, on mesure l'importance que Cornevin attache au nouvel apport et à la créativité des écrivains africains.

De l'écriture de contestation, nous avons choisi deux œuvres : «*L'Incendie*» de Mohamed Dib et «*Les Bouts de Bois de Dieu*» de Sembène Ousmane. Les œuvres de ces deux hommes de lettres occupent une place marquante dans la littérature maghrébine et négro-africaine d'expression française. Dans les deux œuvres choisies, nous analyserons l'impact de l'oralité sur les stratégies d'écriture dans le but de saisir les rapports entre le littéraire et le culturel. Il s'agit de montrer comment et pourquoi ce rapport est déterminant dans la démarche créatrice, la production de l'œuvre et l'élaboration d'une esthétique. Partant de l'idée de l'oralité qui englobe aussi bien les dimensions anthropologique et linguistique que symbolique et esthétique, cette étude se propose de découvrir comment l'oralité est à l'origine d'un projet de renouvellement de l'écriture et de la littérature.

Les romans de nos deux auteurs apparaissent comme ce « lieu de fabrique des discours » où s'entremêlent des formes d'oralité dans un moule montrant tout l'éclat de l'esthétique littéraire. Pour qu'il soit élucidé, il est indispensable de tenir compte de l'importance de l'esthétique de cette oralité dont nous parlerons longuement plus loin.

⁸*Ibid.*, p.248.

Nous avons opté pour le genre romanesque étant le genre littéraire le plus occidental dans la mesure où les auteurs francophones ont choisi cette forme littéraire.



Notre choix s'explique aussi par de l'oralité dans la littérature maghrébine ou subsaharienne. Ce genre est si multiforme que sa définition demeure difficile : il emprunte facilement à divers domaines de l'art ou de la connaissance et les enrichit. Les drames et les souffrances des pays ont servi de matière première aux écrivains français et révélé la force de leur engagement à défendre par l'écriture leurs droits naturels et à décider de leur destin.

Nous présenterons, dans un premier temps, les deux auteurs puis nous reviendrons sur notre problématique pour l'explicitier davantage.

Préambule

Mohammed Dib est née le 21 juillet 1920 à Tlemcen dans une famille bourgeoise en partie ruinée. Il commence ses études à Tlemcen sans fréquenter l'école coranique. Il les poursuit à Oujda au Maroc. Après la mort de son père en 1931, il commence autour de 1934 à écrire des poèmes mais également à peindre. Sa rencontre avec un instituteur français ; Roger Bellissant (qui deviendra son beau-père) le conforte dans la voie de l'écriture. De 1938 à 1940 Mohammed Dib devient instituteur enseignant à Zoudj Bghel, près de la frontière marocaine. Comptable à Oujda, l'année suivante, au service des Subsistances de l'Armée algérienne, il est en 1942 requis au service civil du Génie puis, en 1943 et 1944 interprète franco-anglais auprès des armées alliées à Alger. De retour à Tlemcen en 1945, Mohammed Dib est jusqu'en 1947, dessinateur de maquettes de tapis réalisés et vendus sous son contrôle. Il publie en 1946 un premier poème dans la revue «*Les Lettres*», publiée à Genève, sous le nom de Diabi. Invité en 1948 aux rencontres de Sidi Madani, près de Blida,

organisées par les Mouvements de Jeunesse et d'éducation populaire, il y fait la connaissance d'Albert Camus, Jean Cayrol, Louis Guilloux, Jean Sénac, Brice Parain. Il est ensuite syndicaliste agricole et effectue un premier voyage en France. De 1950 à 1952, il travaille, en même temps que Kateb Yacine, au journal progressiste «*Alger républicain*». Il y publie des reportages, des textes engagés et des chroniques sur le théâtre en arabe parlé. Il écrit également dans «*Liberté*»; journal du Parti communiste algérien. En 1951, il se marie avec Colette Bellissant dont il aura quatre enfants. Mohammed Dib lit à cette époque les classiques français, les écrivains américains, les romanciers soviétiques et italiens.

Après avoir quitté en 1952 «*Alger républicain*», Mohammed Dib séjourne à nouveau en France alors que paraît aux éditions du Seuil *La Grande Maison*, premier volet de sa trilogie Algérie, inspirée par sa ville natale, qui décrit l'atmosphère de l'Algérie rurale. Dans une «écriture de constat», «réaliste», il y témoigne tel un «écrivain public», à partir des faits authentiques, de la misère des villes et des campagnes, des grèves des ouvriers agricoles, des revendications nationalistes naissantes. La presse coloniale critique le roman, ainsi que des membres du Parti communiste algérien qui auraient souhaité y rencontrer un «héros positif», Aragon le défend. Les deux autres volets de la trilogie, *L'Incendie* et *Le Métier à tisser*, paraissent en 1954, l'année même du déclenchement de la guerre de libération et en 1957. Durant cette période Mohammed Dib est, jusqu'en 1959, employé dans la correspondance et la comptabilité commerciale.

Tandis qu'il aborde plus explicitement la guerre d'indépendance dans *Un été africain*, Mohammed Dib est expulsé d'Algérie par la police coloniale en raison de ses activités militantes. André Malraux, Albert Camus et Jean Cayrol interviennent pour qu'il puisse s'installer en France. Il s'établit alors à Mougins, dans les Alpes-Maritimes, chez ses beaux-parents, effectuant des voyages dans les pays de l'Est. En

1962, « *Qui se souvient de la mer* » manifeste une bifurcation de son écriture vers l'onirisme, le fantastique et l'allégorique.

En 1964, il s'installe dans la région parisienne, à Meudon, puis en 1967 à La Celle-Saint-Cloud, près de Versailles. Dans « *Cours sur la rive sauvage* » en 1964 et « *La Danse du roi* » en 1968, il poursuit une quête plus introspective autour des thèmes de la condition humaine, de la féminité et de la mort. En 1970, Mohammed Dib souhaite s'engager dans une nouvelle trilogie « sur l'Algérie d'aujourd'hui » dont « *Dieu en Barbarie* » et « *Le Maître de chasse* » en 1973 constituent les deux premiers volets.

Il enseigne de 1976 à 1977 à l'Université de Californie à Los Angeles qui lui inspirera son roman en vers « *L.A. Trip* » en 2003. À partir de 1975, il se rend plusieurs fois en Finlande où il collabore, avec Guillevic, à des traductions d'écrivains finlandais. Ces séjours lui inspirent sa « trilogie nordique », publiée à partir de 1989 : *Neiges de marbre*, *Le Sommeil d'Eve* et *L'Infante maure*. Il participe à un jury littéraire en 1976 dans l'Oklahoma. Parallèlement à son travail de romancier, ses recueils de poèmes : *Omneros* en 1975, *Feu beau feu* en 1979 sont des célébrations de l'amour et de l'érotisme. Sa pièce théâtrale *Mille hourras pour une gueuse*, présentée à Avignon en 1977 et publiée en 1980, met en scène les personnages de *La Danse du roi*. De 1982 à 1984 (ou de 1983 à 1986), Mohamed Dib est professeur associé au Centre international des études francophones de la Sorbonne. Dans ses derniers livres : *Simorgh* puis *Laëzza*, terminés quelques jours avant sa mort, il revient, sous la forme d'un puzzle littéraire, sur ses souvenirs de jeunesse. Il meurt le 2 mai 2003 à l'âge de 82 ans, près de Paris.

Quant à Sembène Ousmane, il est né le 8 janvier 1923 à Ziguinchor. Il a dû mettre un terme à sa scolarité après le certificat d'études au cours de la fin des années

1930, puis il suit des cours du soir, en même temps qu'il explore l'Islam. Mobilisé en 1942 dans le 6e Régiment d'Artillerie Coloniale (R.A.C.), Sembène participe à la Deuxième Guerre Mondiale. Il revient à Dakar en 1946 et participe à la grève des cheminots en 1947. Sembène repart pour la France en 1948 où il exerce plusieurs métiers et retrouve une communauté africaine importante. Il s'y familiarise avec la littérature négro-africaine et se rend compte de sa domination par les Antillais. Il remarque que les Africains, notamment Léopold Sédar Senghor, Abdoulaye Sadiq, Birago Diop, sont peu ou mal connus. À la suite de ce constat, Sembène s'essaie d'abord à la poésie avec la revue *Action Poétique* où il publie son premier poème : «*Mome Cabob*», «*Liberté*» en wolof. En 1956, il publie à compte d'auteur *le Docker Noir* aux éditions Debresse. En 1957, il publie *Ô Pays mon beau peuple* et, en 1960, *Les Bouts de bois de dieu*, qui le font résolument entrer dans la littérature. Avec la revue *Présence Africaine*, il publie, en 1961, *Voltaïque*. À l'âge de trente-huit ans, Sembène décide, tout en gardant un pied dans la littérature, de partir à la conquête du cinéma, il l'adopte en tant que forme de communication directe avec les masses.

Afin de mettre en évidence la richesse et la multiplicité des formes romanesques d'Afrique, notre préoccupation majeure sera centrée sur l'étude de cet assemblage de deux codes différents dont l'un enrichit l'autre, il rend le texte dans son ensemble plus dynamique, écrit dans un style accessible et invite à la participation sur le plan communicationnel. De ce fait, les romans africains puisent de l'oral, ils traduisent le social en étant en relation directe avec le réel d'où l'écriture réaliste. Les écritures africaines s'inspirent des cultures, des langues, des mythologies, des religions, des philosophies, des sciences et de l'Histoire.

Notre recherche se veut une étude où figure le lien entre la parole proférée et son impact sur l'écriture et la production littéraire. Pour ce faire, l'analyse de notre corpus tentera de se focaliser sur les expressions empruntées à la langue orale

relevant d'un usage quotidien de la vie du groupe algérien ou sénégalais puisées d'une civilisation paysanne ou de la vie de concession. Nous analyserons tous les procédés qui valorisent voire même favorisent les fonctions du discours oral en tant que code de conduite régissant aussi bien la vie publique que privée des sociétés traditionnelles. Mais il nous est impératif de faire, d'abord, la distinction entre «littérature orale» et «oralité».

En effet, quand on parcourt d'autres œuvres littéraires telles que *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, *La Boîte à merveilles* d'Ahmed Sefrioui, *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri ou même les textes d'auteurs de la deuxième génération comme Ferdinand Oyono, Mongo Béti ou Cheikh Hamidou Kane dans *L'Aventure ambiguë*, on constate que les écrivains s'appliquent à reproduire le modèle français et chacun réécrit consciemment ou inconsciemment la phrase de l'auteur ou des auteurs français qui l'ont marqué à jamais. Mongo Béti se réclame de Balzac et Oyono, sans le dire explicitement, puise dans la nouvelle et le roman naturaliste et en particulier dans le modèle maupassantien et voltairien⁹. Ousmane Sembène va jusqu'à recréer l'univers de *Germinal* de Zola dans *Les Bouts de bois de Dieu*.

L'auteur maghrébin a manipulé la langue du colon aux exigences de son parler original et aux emplois qui lui permettent d'être plus libre. Comme l'explique Hammouti dans son article :

L'usage des différents niveaux de la langue française (soutenu, courant, familier, argotique, vulgaire), l'emprunt à la langue maternelle (arabe ou berbère), à la langue classique (langue du Coran et de la tradition islamique parfois), à la tradition orale (chants populaires, contes, légendes, mythes et proverbes) et l'utilisation d'une onomastique symbolique sont autant de procédés mis en œuvre

⁹Abdellah HAMMOUTI, «Les écrivains subsahariens et maghrébins contemporains face à la langue française», [en ligne], disponible sur le site : [http://www.ethiopiennes n°79](http://www.ethiopiennes.n°79) Littérature, philosophie et art, 2^{ème} semestre, 2007. Consulté le 13 mars 2018 à 20h00.

dans le texte pour dépayser le lecteur occidental et enraciner ou secouer, voire provoquer l'Autre. Il se révèle redresseur de torts comme le sont Ben Jelloun, dans L'Homme rompu, Boudjedra dans La Répudiation et L'escargot entêté et Serhane, dans Le deuil des chiens, etc¹⁰.

À propos de la littérature maghrébine d'expression française au Maroc et l'emprunt à la langue maternelle, Chraïbi affirme :

Je pense que la littérature marocaine est inscrite dans un chiasme. D'une part, elle appartient à la tradition de la langue française, que les intéressés le veuillent ou non. Il convient de l'y circonscrire rigoureusement de repérer le sol textuel qui la supporte et la suppose (...). D'autre part, cette littérature est travaillée par la langue maternelle, émergence du récit oral, parole proverbiale. Travail qui a ses effets partout : ce qui paraît parfois comme une perturbation ou une subversion de la langue française indique un processus de traduction (conscient ou inconscient) d'une langue à une autre. C'est cet écart qui décide de l'originalité de tel ou tel texte. Où se dessine la violence du texte, sinon dans ce chiasme, cette intersection, à dire vrai, irréconciliable ?¹¹.

La littérature orale est très souvent source de thématique et de création des œuvres francophones qu'elles soient poétiques, dramatiques ou romanesques à l'exemple des poèmes de Senghor qui s'est inspiré de la culture sérère ou wolof. Cette littérature orale est thématiquement présente dans le roman francophone considérée comme référence à l'identité des peuples. Les formes de la littérature orale apparaissent quelquefois sous forme de collages. Dans ce cas, ils gardent leur statut originel et conservent une certaine hétérogénéité par rapport au texte romanesque où ils restent identifiables. Ces collages rappellent les liens qui unissent les personnages et les événements avec la culture orale locale « de l'auteur » qu'on qualifie de valorisante par opposition à la culture de la langue conventionnelle qui est, quant à elle, aliénante. Parfois, le roman feint de prendre partiellement ou

¹⁰*Ibid.*

¹¹*Ibid.*

totale, la forme d'un genre de littérature orale (celle d'un conte populaire oral) et dont le collage doit être étudié non comme la présence de façon naturelle de la littérature des auteurs mais de façon approfondie pour montrer dans quelle mesure les auteurs les emploient.

Tel le confirment les propos de Beniamino et Gauvin :

*Cette présence de la littérature orale dans la littérature francophone, qui peut prendre des formes plus ou moins subtiles, doit naturellement être étudiée en termes de stratégies idéologiques et non en termes d'indices déposés là de façon naturelle par la culture d'origine des auteurs.*¹²

On entend par le terme « oralité » la présence de la culture orale dans les écrits. Ce concept est fondamental dans l'approche des littératures d'Afrique (le Maghreb et l'Afrique noire). Cette notion de culture orale « implique l'existence d'un système anthropologique de communication verbale où sont traditionnellement transmises oralement les valeurs d'un patrimoine conservées dans une série de répertoires qui n'ont d'existence que dans la mémoire des intéressés »¹³.

Cela permet de distinguer deux sortes d'oralité :

- L'oralité première : non médiatisée, non stockée.
- L'oralité seconde : qui peut être objectivement fixée, sous forme d'enregistrement audio-visuel, ce qui correspond à un mode de conversation verbale.

¹²Michel BENAMINO et Lise GAUVIN, *Vocabulaire des études francophones*, Puf, 2005, p.126.

¹³*Ibid*, p.138.

Les écrivains d'Afrique ont été fortement marqués par cette oralité et sa relation au langage. Ce qui serait pour eux une manière d'expliquer que dans leurs œuvres on cherchait à retrouver quelque chose de cette oralité. Certains écrivains d'Afrique insistent beaucoup pour se donner le statut de "marqueur de parole" plutôt que celui d'écrivains pour expliquer que leur oralité est un facteur d'expression identitaire.

Un des procédés de ces écrivains, c'est l'oralisation de la langue avec l'emploi d'un lexique connoté comme celui de l'oral et des formes syntaxiques et rhétoriques qu'on rencontre plus volontiers dans le français. À cela, s'ajoutent encore des figures rhétoriques comme les apostrophes, les interjections, les onomatopées et les questions rhétoriques. Cette oralisation de la langue est une caractéristique remarquable dans les littératures francophones car l'affirmation de l'appartenance au mode de l'oralité fonctionne dans ce champ de production comme une des formes de la revendication identitaire.

Ce qui spécifie l'écrivain francophone, c'est que chez lui, cet effet d'oralisation de la langue écrite est encore renforcé par une recherche d'idiolectalisation de l'énoncé qui est souvent un composé assez subtil de français conventionnel et de parlers locaux. Cette « *tropicalisation* » de la langue, comme disait Sony Labou Tansi à propos des écrivains africains, n'est pas directement en soi un effet d'oralité, mais elle en participe néanmoins dans la mesure où les indices des parlers locaux se trouvent ainsi combinés au français et seraient perçus par le lecteur comme n'ayant pas de véritable tradition écrite.

Un autre procédé s'ajoute à celui précité. C'est le fait que le romancier a recours à des stratégies morphologiques pour faire fonctionner l'illusion de l'oralité à l'exemple de "*L'enfant de sable*" de Tahar Ben Jelloun et « *En attendant le vote des bêtes sauvages* » d'Ahmadou Kourouma. On parlera d'ancrage social et de code culturel

(référence culturelle) lorsque l'oralité est présente dans la mise en scène fictive (en tant que référence) par les abondantes références sous forme d'allusion ou de collages. La référence à la culture orale dans l'œuvre francophone peut aller jusqu'à la présenter en tant que genre d'oralité locale.

L'étude de la présence de l'oralité dans l'écriture littéraire francophone est considérée comme une trace naturelle de l'origine ethnique de l'auteur. Cette présence est un phénomène récent qui date des années 70. Elle «*est donc moins un problème de trait culturel qui affleurerait comme indice identitaire spontané qu'un problème d'idéologie à penser en termes de stratégie et de posture*»¹⁴.

Certains critiques voient qu'on peut même penser qu'il y a une sorte de paradoxe dans la présence de l'oralité au sein de l'écriture francophone, qui est sans doute particulièrement sensible dans la production maghrébine et négro-africaine. Issus de sociétés où la culture orale était encore nettement dominante, les premiers écrivains d'Afrique ont pourtant d'abord produit des œuvres conformes aux modèles de la littérature française écrite dont ils avaient pris connaissance dès leur cursus scolaire. Leurs écrits étaient sur l'oppression coloniale, la vertu de la tradition, ... etc. Cela les a conduits à des réflexes d'hommes de cultures orales.

Les générations suivantes d'écrivains ont été engagées dans la civilisation d'écriture et davantage attachés à leurs valeurs. Leur création littéraire exigeait l'originalité des œuvres, la valorisation de l'innovation et de la transgression ainsi, les marques de l'oralité ont commencé à se manifester, puis à se multiplier dans la forme de leurs écrits.

L'oralité peut être donc une clé de voûte pour aborder la littérature francophone, à condition de ne pas tomber dans l'illusion "culturaliste" qui pourrait donner à croire

¹⁴*Ibid.*, p. 140.

que la connaissance ethnolinguistique de la culture orale sous-jacente dans l'écriture des textes pourrait tout expliquer dans l'œuvre. Il ne s'agit pas ici d'une oralité naturelle et spontanée n'étant qu'une marque de déterminisme culturel d'un écrivain mais plutôt d'une oralité feinte et très savamment reconstruite, en toute conscience, par des écrivains sachant s'adresser à un public francophone.

On retrouve, dans les deux romans d'étude, des références à la langue parlée traduisant l'attachement des auteurs même si le texte est écrit en français conventionnel ou courant et les personnages s'expriment dans leur langue maternelle.

Des dialogues, des interjections, des exclamations et d'autres mots non traduits en arabe ou en wolof renvoient à la vie quotidienne en vue d'être et demeurent compréhensibles par rapport à leur contexte.

Les deux écrivains utilisent l'écriture en italique et le renvoi en bas de page pour être compris par tous les lecteurs et les traductions sont données au fil du récit. Les deux auteurs y introduisent de la tradition culturelle de leur langue qui rejoignant le domaine de l'écriture et de la littérature, elle devient réelle.

Il est à rappeler que la tradition orale est un témoignage qu'une génération transmet à la suivante. Elle consiste à raconter des événements du passé, mais aussi toute une littérature orale où l'imagination a sa part sans envisager l'oralité comme l'absence d'écriture, ce qui serait la définir négativement par un manque. En réalité, la tradition africaine de littérature orale est aussi riche en contenu, sa fonction est la transmission des traditions : mythes, contes, ...etc.

Cette tradition est moins connue dans le monde occidental que l'art africain car elle a été peu étudiée et n'a pas connu les mêmes formes de diffusion. Les récits en

prose – mythes, légendes, contes folkloriques, anecdotes et plaisanteries – sont les formes de littérature orale faisant l'objet de la plus vaste collecte, mais nous trouvons en Afrique d'autres formes d'expression ; aussi importantes. Ce sont les proverbes, les devinettes, les textes de chanson et de drames, la poésie et les phrases difficiles à prononcer.

De fait, certains gouvernements se sont appuyés sur la littérature traditionnelle pour promouvoir des idées d'identité et de solidarité nationalistes. L'influence de l'héritage oral se fait nettement ressentir dans les thèmes, le style, et l'esprit des œuvres de nombreux écrivains contemporains.

La question qui se pose ici est de savoir pourquoi les auteurs ont choisi d'intégrer à leur écriture leur univers culturel. Pourquoi choisissent-ils cette interférence de deux modes de discours différents ? Et comment les auteurs africains s'inspirent-ils des formes d'expression de l'oral et des langages et de la diversité culturelle ?

Ne serait-il pas une déperdition du patrimoine collectif lorsque cette littérature orale est écrite ? Le livre pourrait-il garantir de l'authenticité de l'héritage culturel oral ?

La littérature d'Afrique n'est-elle exclusivement du strict point de vue de l'écriture qui la spécifie que l'ensemble des œuvres écrites ?

Sans vouloir anticiper sur cet aspect de la question auquel le sujet accordera plus loin une place capitale, il importe toutefois de souligner que les littératures orale et écrite s'appliquent ainsi : la première au contexte purement traditionnel qui exclut le recours à la norme de l'écrit, alors que la seconde s'affirme à travers l'écriture qui en est le vecteur.

Ainsi, l'expression « littérature orale » n'a strictement rien d'ambiguë. Elle semble même imposer sa logique sémantique et cela paraît tout à fait justifiable si on conçoit que cette forme de littérature ne sollicitait jamais les soins de l'écriture comme en Occident et elle a survécu grâce à ses propres moyens sauvegardés par la mémoire, l'usage et la pratique. Or, la littérature écrite, même occidentale, bien qu'authentifiée par la norme, n'est pas moins orale. Sa source première reste bien la parole.

Au même titre que la littérature écrite, la littérature orale tire sa légitimité, comme le souligne Louis Jean Calvet, de la norme. Qu'il soit oral ou écrit, tout discours dans la cohérence logique des éléments de sa structuration interne, est assujéti au respect de la norme. L'auteur qui analyse les fondements de l'opposition traditionnelle entre « écrit » ou « oral », juxtapose les deux modes qui, selon lui, fonctionnent par référence aux mêmes principes de base.

En outre, l'expression « littérature orale » a toute sa raison d'être, que son emploi ne doit être logiquement confronté à aucune restriction épistémologique.

La tendance générale donne à voir dans la littérature orale celle qui fonde sa puissance sur l'empire de la parole, du mot, du discours non écrit. Elle exclut toute forme d'écriture, de symbolisation, de graphisme. Elle est un jeu basé sur les règles de la mémoire. C'est d'elle que sourdent à la fois la richesse et la permanence des savoirs séculaires. De ce point de vue, l'oralité se présente comme un laboratoire où se tisse, se compose l'ensemble de connaissances spécifiques authentiquement africaines. C'est le lieu originel de référence et de validation des discours. Parce qu'elle utilise le mot, c'est-à-dire le langage, comme outil et support de transfert des savoirs, l'oralité est réinvention, recomposition et renouvellement. Comme on peut la vérifier à travers l'exemple du griot. La révélation du passé impose la révélation de la source originelle. Ce retour dans le passé historiographique

qu'opère le narrateur l'assujettit au respect d'une procédure logique qui, dans un contexte particulier, n'échappe pas à la mémoire collective. Ainsi, pour être griot, il faut appartenir à telle ou telle classe sociale.

L'oralité n'est pas seulement limitée à l'usage et à l'emploi de la parole. Elle est d'une façon générale le cadre qui la conceptualise, définit ses champs sémantiques et ses modalités d'application. Proverbes, dictons, ou adages populaires, maximes, devinettes, contes et légendes participent de ce que l'on pourrait appeler les « formes fixes » de l'oralité. Celles-ci qui restent les mêmes depuis des siècles, ne varient dans leur application qu'en fonction du contexte défini par le narrateur.

Cela montre que l'oralité elle-même est ailleurs et qu'elle englobe simplement tous ces genres et formules littéraires. Si on peut donc la distinguer des éléments qui la composent sans typologie de façon singulière, c'est qu'elle constitue le tout c'est-à-dire le cadre conceptuel, culturel, idéologique qui formalise, régleme les différents usages de ses formes.

Nos deux auteurs créent au contact de leurs langues locales une situation de diglossie, c'est-à-dire de cohabitation de deux langues d'usage complémentaire.

Pour ce faire, nous tenterons de trouver une idée approximative de l'oralité du point de vue sémantique et sémiologique, on dira qu'elle est à la fois le discours ; la norme qui régit sa fonctionnalité et les attitudes dictées par le contexte de profération. La littérature orale intègre donc cette dimension culturelle et philosophique des savoirs et des pratiques à travers lesquels s'affirme la personnalité d'une communauté (ethnie, nation ou race). Si sa caractérologie première est la parole ; le mot, donc il constitue le cadre, il comporte également l'écriture qui, comme lui, découle de la même source qui est la mémoire.

Mais dire de la littérature orale qu'elle est le cadre de l'expression du mot, de la recomposition du discours n'est pas la définir. La question qui se pose serait : qu'est-ce que la littérature orale et que recouvre-t-elle ?

Dans l'esthétique de la communication, Jean Caune souligne que la littérature orale repose sur la parole. Il note précisément que « *la parole entraîne des effets de voix, de ton, de perception auditive ou visuelle des attitudes du locuteur (...). En tant qu'effet de langage, la parole exerce une fonction d'expression qui permet la manifestation de l'identité du sujet* »¹⁵.

On mesure bien l'importance que Jean Caune attache à la relation entre la parole et le locuteur qui constituent, dans l'appréciation circonstanciée de la valeur du discours, un système homogène indissociable. Ainsi, la fonction orale de la littérature dépasse bien plus le champ du discours des mots, c'est-à-dire un récit des sonorités. Elle couvre l'univers de ce que nomme les mots, leurs destinataire mais surtout l'agent qui assume en amont la fonction d'orateur, de destinataire du message sont mis en jeu le ton, la voix, la perception visuelle et auditive.

L'oralité se conçoit, de ce point de vue, comme un système de communication qui part du locuteur pour atteindre l'auditeur en passant par une suite logique d'éléments à l'expression du contexte du discours.

En toute hypothèse, il n'y a pas de doute possible à émettre sur la difficulté qu'il y a à définir le concept de l'oralité ainsi que la variété de ses composantes. Donc on parle distinctement de « littérature orale », de « civilisation orale », de « culture orale » pour désigner la réalité du « discours parlé », du récit sonore qu'on oppose au récit écrit. Cette opposition dont on vient d'exposer les limites amène à conclure, nous l'avons déjà noté, que l'oralité n'est pas absente dans l'écrit.

¹⁵Jean CAUNE, *Esthétique de la communication*, P.U.F., Coll. « Q.S.J », n°3259, 1997, p. 66.

Il s'agit des systèmes de pensées, des modes opératoires d'action résultant de la rencontre de la littérature avec les genres connexes. Autrement dit, ce sont des considérations qui, à l'origine, n'étaient fondamentalement des valeurs de l'écriture.

Par ailleurs, nous signalons que la majorité des écrits littéraires avant l'indépendance s'occupent de décrire la réalité des peuples asservis, d'où l'écriture réaliste ou les romans réalistes, ils sont aussi des romans de contestation : romans sérieux mettant en scène, sur un fond historique précis, des personnages de tous les milieux, de toutes les classes sociales.

Le discours réaliste est un discours persuasif : il cherche à produire l'illusion référentielle. Le récit se veut conforme à la réalité socio-culturelle du lecteur. Il représente des objets, des personnes et des enchaînements stéréotypés et attendus par l'énonciataire. Il renvoie au contexte extra-linguistique. Il multiplie les procédés créateurs d'effet de réel. Il répond à deux exigences : il se doit à la fois de donner au lecteur des garanties sur la vérité du savoir asserté et, comme roman, de conférer à ce savoir un statut narratif. C'est un roman qui vise des couches de lecteurs plus étendues et moins cultivées que celles touchées par le roman traditionnel.

Le réalisme du roman africain décrit la pauvreté dans tous ses détails. De cette misère absolue, Sembène et Dib se sont fait une spécialité. Chez d'autres, la misère affichée est davantage d'ordre moral ou psychique. L'écriture réaliste du roman africain a quelque chose de compulsif. Dans «*Excès du roman*»¹⁶, Tiphaine Samoyaut considère que l'expansion totalisante est une tendance plus générale du roman moderne. Les deux romans sont liés à l'histoire sociopolitique mouvementée de l'Afrique. D'un texte à l'autre, chacun des romanciers creuse toujours la même problématique. Roman Jakobson a montré que le grand principe métonymique

¹⁶Tiphaine SAMOYAUT, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

régit le récit réaliste en général, alors que la métaphore était la figure matricielle du discours poétique¹⁷.

Pour mettre en relief l'ancrage social des textes, nous décrirons et interpréterons les textes pour en extraire les traces de l'oral dans l'écrit. En effet, Cette perspective nous permettra de décrire les formes de l'oral existant dans les deux œuvres pour comprendre les aspects sociaux de la littérature orale qui conduisent le romancier africain et maghrébin à adopter dans la littérature la position de conteur. Faisant appel au merveilleux et au surnaturel. Cependant, pour interpréter les structures signifiantes qui nous ont interpellées, la démarche de la sociocritique, l'analyse narratologique pour éclairer la genèse de l'œuvre, nous avons préféré les interpréter à la lumière des données de l'analyse structurale dont la problématique a été formulée pour la première fois par Roland Barthes et Tzvetan Todorov qui ont montré que tout texte est une affaire d'énonciation. Nous avons centré notre travail, sur ceux de Bakhtine et Julia Kristeva prenant en considération le caractère « dialogique » des textes de notre corpus, dans leur rapport (la tradition orale de chaque société) avec les textes anciens (codes linguistiques, narratifs, discursifs, rhétoriques y compris ceux de la littérature orale) donc comme pratiques signifiantes orientées vers le destinataire.

Dans une précédente analyse structurale des récits romanesques, nous avons distingué deux niveaux : le niveau de l'histoire (contenu du récit ou résumé de l'œuvre) et celui de système à la lumière desquels nous tenterons d'analyser la structure de «*L'incendie*» et celle «*des Bouts de Bois de Dieu*». Notre lecture nous permettra de dévoiler le code et le message de chaque œuvre. Sachant que la description de deux romans est similaire, ils ont de multiples points de

¹⁷Jakobson ROMAN, *Essais de linguistique générale, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet*, Paris, Minuit, coll. « Points », 1963, pp.43-67.

convergence. Nous serons, sans doute, conduites à adopter les mêmes approches et ne n'ignorons pas qu'un même récit peut avoir plusieurs structures ou une multiplication de la signification. Les caractéristiques essentielles de l'histoire de *L'incendie*, analysée par Nadjat Khadda, a trait à des aventures de trois types : socio-politique, rural et existentiel, et se déroule sur trois axes principaux : l'éveil politique des paysans, la vie mystérieuse de la terre et l'éveil sensuel de Zhor. On peut déceler les mêmes aventures dans le roman de Sembène : portraits de femmes, l'éveil politique des cheminots et l'éveil politique des femmes. Les événements des deux romans se heurtent à des obstacles qui les mettent en dangers. Chaque roman peut se réduire aux trois énoncés narratifs. Comme l'explique Nadjat Khadda : «Dans *L'incendie de Dib*, l'éveil politique des paysans est menacé par les colons, la vie mystérieuse de la terre est mise à l'épreuve par la sécheresse. L'éveil sensuel de Zhor est convoité par le vieux kara Ali»¹⁸.

Le déroulement des événements obéit donc, dans *L'incendie* et dans *Les bouts de bois de Dieu*, à ce que Todorov, se prélevant de la rhétorique classique, nomme la tendance de la répétition et dont une des forme «la plus répandue, dit-il, (...) est ce qu'on appelle communément le parallélisme».¹⁹ On remarque une intrusion de la langue arabe, des expressions toutes faites, interaction sociale des discours, juste pour désigner une réalité spécifique n'ayant pas son équivalent parfait dans la langue d'emprunt. Si Dib insère de la langue arabe dans son écriture, Sembène Ousmane, qui, attaché aux traditions et coutumes sénégalaises, n'exclut pas l'usage des expressions issues d'un parler courant dans les concessions. Il s'agit d'autres expressions en rapport direct avec la religion pratiquée dans le pays. Quelques personnages emploient des mots purement arabes.

¹⁸Cahrles BONN, Nadjat KHADDA, *Op. cit.*, p20.

¹⁹Tzvetan TODOROV , «Les catégories du récit littéraire», in *Communications* n° 8, 1966 p.10, [en ligne], disponible sur le site : https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120.pdf.

Notre travail se base sur l'étude de l'interférence des deux codes et l'analyse textuelle, ce qui permet de ne pas nous écarter du texte lui-même, d'observer véritablement le texte. Nous avons donc sélectionné quelques passages de chaque roman qui seront à la base de notre travail. Nous adopterons une méthode qui se réclame du rapport sociologie-littérature pour nous permettre de connaître les phénomènes sociaux.

Nous tenterons de montrer que les publications littéraires maghrébines et subsahariennes apportaient des éléments nouveaux à la littérature et à la langue française du fait du vocabulaire local, de l'oralité transcrite, des structures empruntées aux langues locales, des images et d'une perception du monde différent.

Notre but est de prouver les marques de l'oralité dans les écrits d'Afrique étant le fruit de l'intertextualité de l'oral et de l'écrit.

Pour répondre à l'ensemble des hypothèses émises, la littérature comparée, quant à elle, nous permet de faire le bilan des deux littératures en parallèle.

Puisque nous nous sommes intéressées aux conditions de production ainsi qu'à l'évolution du genre romanesque, nous tâcherons de faire une étude diachronique pour montrer comment s'affirme l'oralité dans le roman d'Afrique dès sa naissance. Cette originalité fait appel à la différence culturelle ; chaque élément nous le mettrons en lumière dans notre corpus. L'accent sera également mis sur les contenus nécessitant l'adoption de l'approche thématique en vue de dégager les thèmes communs et montrer comment l'emprunt à l'oralité influe sur la structure romanesque.

Pour nous donner accès à tous les niveaux textuels, nous suivrons une démarche « englobante » qui inclut l'interdisciplinarité. Il importe donc de confronter les résultats de l'analyse thématique en relation avec les données fournies par l'Histoire. Celles-ci sont de nature politique et correspondent à l'époque contemporaine du texte.

Nous aborderons les conditions de la production de deux œuvres en évoquant la naissance des littératures d'Afrique d'expression française : maghrébine et subsaharienne qui sont apparues presque dans un même contexte politico-historique.

C'est dans les formes écrites, et non en arrière de ce qu'elles paraissent dire, ou à un autre niveau, que la première partie de ce travail entreprendra la recherche de l'esthétique produite par la littérature telle que pratiquée par Dib et Sembène.

Pour ce faire, nous montrerons que si l'examen des formes d'expression dominantes dans les deux œuvres est relatif à une problématique de la parole, du corps et de l'identité, il permettra l'esquisse d'une poétique de l'oralité inscrite dans le champ écrit. Cette oralité est à mettre en rapport avec la constitution même du dire qu'elle énonce comme lieu d'une tentative à la fois essentielle et impossible ; celle d'exprimer une oralité, nécessairement et irrémédiablement perdue dans l'espace de l'écriture.

Et enfin, nous réfléchissons sur ce qui apparaît paradoxalement comme un écart et un lien dans ce trajet de l'oralité à l'esthétique de l'écriture.

Notre travail sera scindé en trois chapitres reflétant la réalité et son rapport avec l'œuvre romanesque. Notre thème réunit l'histoire, la sociologie et la littérature propre à chacune des régions : le Maghreb et l'Afrique sub-saharienne.

Le premier chapitre définira le paratexte des deux romans de la manière dont il est abordé par l'écriture. Il s'agit de faire une lecture des éléments qui entourent le contenu de l'œuvre, et contribuent à expliciter la vision de nos deux auteurs.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons les textes en faisant une analyse narrative pour dégager les voix narratives ainsi qu'un relevé précis des marques de l'oralité existantes dans les deux œuvres choisies, ce qui nous permettra de saisir, élucider et confronter les traits et les données de chaque roman.

Dans le troisième chapitre, nous expliquerons ce passage de l'oralité à l'esthétique du discours et les nouvelles formes d'écriture de la période postcoloniale. L'accent sera mis sur la métamorphose des contenus qui est le résultat de la métamorphose des formes de la visée impérialiste des deux écrivains et aussi de l'aspect politique du corpus.

CHAPITRE I

L'œuvre romanesque : seuils et univers

« *Le pays d'origine est, souvent, l'espace vital des œuvres littéraires en apparence les plus cosmopolites* »
(Papa Samba Diop)

L'œuvre romanesque : seuils et univers

Il s'agit de deux romans inscrits dans le champ littéraire maghrébin : *L'incendie* de l'Algérien Mohamed Dib et *Les bouts de bois de Dieu* du Sénégalais Sembène Ousmane. Ils sont publiés respectivement en 1954 et en 1960 aux éditions du Seuil et de Pocket. Ces deux romans présentent beaucoup de similitudes dont nous en relèverons plusieurs :

D'abord, ils sont écrits par deux auteurs qui se rencontrent sur le terrain de la quête identitaire liée intimement à la problématique de la langue. Ensuite, ils sont édités pour le même motif : la décolonisation.

En outre, ils évoquent l'Histoire de l'Afrique du Nord et celle de l'Afrique de l'Ouest. Du coup, ils prennent position vis-à-vis du colonialisme en présentant une période dure qui précède la libération des deux pays.

Enfin, les deux œuvres sont proches l'une de l'autre par le travail que les deux auteurs ont fait sur la langue française ainsi que par la conception qu'ils se font de cette même langue : elle n'est qu'un outil linguistique utilisé pour un but bien déterminé.

Mohamed Dib et Sembène Ousmane ont mis l'accent dans leurs œuvres sur l'Histoire afin de faire connaître l'Histoire de leurs pays, enracinée dans le réalisme social du passé colonial et postcolonial. Les deux auteurs en question les dédient leurs romans à leurs frères fellahs et cheminots et à tous les syndicalistes et leurs

compagnes. Il s'agit d'une commémoration de l'action syndicale qui a marqué l'Histoire de la résistance africaine en Afrique du Nord et de l'Ouest. Celle-ci a eu lieu en été 1939 et du 10 octobre 1947 au 19 mars 1948. Si Sembène et Dib se concentrent sur cet événement, c'est moins pour créer un document historique exact que pour offrir une image des Algériens et des Sénégalais œuvrant consciemment pour leur propre libération. En même temps, le réalisme de Sembène comme celui de Dib attribue à la France une image peu flatteuse des dessous de son action coloniale et de l'impact de son racisme sur les colonisés. Ces derniers étaient soumis « à l'autorité absolue [...] des colons car la couleur de leur peau [en] faisait non des subordonnées [sic] avec qui l'on peut discuter, mais des hommes d'une autre condition, inférieure, vouée à l'obéissance sans conditions »²⁰.

I-1-Une lecture paratextuelle du corpus : le paratexte comme sens

Le hors-texte nous semble le premier élément paratextuel à analyser dans notre corpus. Il s'agit des signes qui enveloppent les textes (titres, sous-titres, avertissements,...etc) et relèvent de ce que Gérard Genette et Pierre Emmanuel Cordoba appellent respectivement *le paratexte*²¹ et *la périgraphie du texte*²².

Cet aspect du texte, qui a été l'objet de plusieurs recherches de la part des critiques, conditionne fortement la lecture.

En somme, l'étude du paratexte nous permettra d'une part de déterminer le contexte de production de ces deux romans et de dégager quelques pistes de lecture par rapport à notre problématique centrale. D'autre part, il nous orientera dans la lecture que nous nous proposons de faire en nous laissant clairement voir les portes

²⁰Ousmane SEMBÈNE, *Les bouts de bois de Dieu*, Pocket, Paris, 1960, p. 274-75.

²¹Gérard GENETTE, «Cent ans de critique littéraire», in *Le Magazine Littéraire* n°192, février 1983.

²²Pierre Emmanuel CORDOBA, cité in *ibid.*

d'entrée des univers romanesques choisis par les auteurs respectifs pour les lecteurs potentiels.

Le paratexte, tel qu'il est conçu par Gérard Genette, constitue le seuil ou la porte d'entrée de l'œuvre ou un point essentiel à partir duquel le lecteur peut établir le lien entre le texte et les éléments paratextuels qui l'entourent.

D'après Gérard Genette, le titre est considéré comme structure sémiotique susceptible d'entrer en contact ou permettre l'interprétation du co-texte.

Dans *palimpsestes*, Gérard Genette propose une étude du paratexte centrée sur les divers procédés de perception et lance un nouveau champ théorique découvert par la publication du célèbre magazine intitulé : *Le magazine littéraire*. Cette nouvelle étude est nommée la transtextualité.

On note qu'en 1987, le paratexte est pris en considération dans un numéro de la revue *Poétique* regroupant une bonne partie de la thèse de Gérard Genette consacrée à l'étude du paratexte. Il écrit : « *Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance qui est, la présence fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuil et de sas que j'appelle paratexte* »²³.

I-1-1-Premières et quatrièmes de couvertures : lieux des indices paratextuels

Les œuvres de Dib et de Sembène ne contiennent pas beaucoup de données paratextuelles : aucun roman n'est préfacé. Par exemple, nous retrouvons qu'un prologue débute *L'Incendie* de Dib et les éléments composant le paratexte dans notre corpus se limitent aux noms de l'auteur et de l'éditeur, aux titres des romans et à

²³Carlos BERGERON, *Le titre comme unité rhétorique de narration* (Mémoire de maîtrise en étude littéraire), université de Québec, mai 1993, p.18.

des indications sur le genre de roman. C'est pourquoi, nous tenterons d'analyser ces éléments hétérogènes autour du texte en les définissant voire en en précisant les fonctions.

Les jaquettes des deux romans nous permettent de lire l'appareil paratextuel qui nous propose une série d'observations :

- La première de couverture, de l'œuvre de Dib, est blanche encadrée en rouge. Elle porte les informations suivantes : le nom de l'auteur, le titre, le nom de la maison d'édition écrit en noir sur blanc alors que l'appartenance générique, la mention de la collection sont écrites en rouge sur blanc. Le titre a été écrit dans un encadré en rouge tandis que l'incendie, signifiant le feu, est écrit noir sur blanc pour une lisibilité facile. Les deux couleurs noir et blanc se marient bien. Mais le noir symbolise aussi la couleur de la tristesse alors que le blanc symbolise la pureté, l'innocence et la virginité. Nous pouvons dire que cet incendie s'est allumé sur ces terres vierges et pures ou encore l'incendie peut signifier l'insurrection et la guerre à voir la date de la publication du roman en 1954.
- La quatrième de couverture de *«L'Incendie»* nous donne des informations complémentaires. Elle est considérée comme étant un regard qui attire l'attention du lecteur. Elle se compose de deux axes dont le premier commence par le titre qui résume le contenu, ce qui nous fournit l'image réelle à partir des situations telle que la misère vécue par les familles algériennes durant les années de la Révolution. Quant au deuxième axe, il concerne le nom de l'auteur qui se manifeste comme le romancier, le plus célèbre dans la littérature maghrébine d'expression française.

- La jaquette originale des « *Bouts de Bois de Dieu* » est imprimée en trois couleurs le nom de l'auteur figure en jaune assombri. Le titre du roman en bleu et le nom de la maison d'édition est mentionné en blanc sur bleu.

À la première de couverture, il y a une photo de jeunes adolescents contestants, les uns tiennent des bâtons à la main et les autres tiennent des pierres, les mains en l'air. Ce sont les « bouts de bois de dieu » dont l'auteur parle. Ils représentent la génération de demain ; celle de l'indépendance. Le bas de la première de couverture laisse lire les quatre premières lignes du premier chapitre. Pour le roman de Sembène, le nom de l'auteur est écrit en jaune, une couleur qui se rattache au soleil, une couleur de la vie, de la puissance et de la chaleur.

Le titre est écrit en bleu, une couleur faisant appel à la vérité une couleur qui convient à toutes les générations. Alors ce sont ces bouts de bois de Dieu qui représentent les générations futures, ils dévoileront la vérité en ouvrant des horizons nouveaux pour leur pays.

- La quatrième de couverture présente un résumé de l'œuvre en nous offrant des informations sur la région de l'Ouest de l'Afrique appelée « Soudan ».

I-1-2-Le titre

Le premier élément attirant notre attention et qui nous pousse à lire est bien le titre. La titrologie est une discipline qui relève de la sémiologie dans la mesure où le titre relie le contenu de l'œuvre avec le lecteur, il connote le thème de l'œuvre. Il s'agit selon Saussure, d'un signe chargé de signifiant et de signifié. Étant introduit dans le domaine de linguistique et plus précisément la sémiotique, Peirce le définissait comme signe symbolique. Les travaux de Barthes ont mené à

l'interprétation des signes linguistiques, ce qui a abouti à la sémiotique de la signification.

Vu comme élément de publicité, il donne déjà une idée sur le contenu du roman. De cela, les sémioticiens et sociocritiques tels que Léo Hoek, Gérard Genette et Claude Duchet ont donné naissance à cette nouvelle discipline nommée *La titrologie*.

Notant que «*La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*»²⁴ était le premier essai de Hoek considéré comme le début d'une nouvelle étude décrivant la relation entre l'œuvre et le titre. L'incipit des romans ainsi que les seuils étaient étudiés pour la première fois par Gérard Genette dans «*Seuil*» où il a démontré la relation entre l'étude du paratexte et l'interprétation des titres.

La sociocritique, quant à elle, s'est intéressée au titre à travers les travaux de Claude Duchet. Dans son article «*Elément de titrologie romanesque*» publié en 1973, il explique la double fonction du titre : une fonction littéraire et une fonction sociale. D'autres recherches ont été menées à l'exemple des travaux de Grivel, Barthes et Ricardou selon lesquels le titre pourrait servir à l'interprétation du discours romanesque.

Le titre est une partie d'un tout, inclus et n'y peut être dissocié. Il est défini selon Robert comme un «*nom donné à une œuvre, à un ouvrage*»²⁵. Le Larousse le définit comme : «*mot expression, phrase servant à désigner un écrit, une de ses parties, une œuvre littéraire ou artistique, une émission, ...etc*»²⁶. Pour Léo Hoek, il affirme dans ses travaux que le titre «*désigne, appelle et identifie un texte*»²⁷.

²⁴Léo HOEK, *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981, rééd 2010, p.368.

²⁵Titre, *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2013, p.716.

²⁶Titre, *Le Larousse* [en ligne], disponible sur le site : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/incendie/42216?q=incendie#42125> Consulté le 17/08/2016 à 20h15.

²⁷Léo HOEK, *op. cit.*, p.292.

De ce fait, le titre décode les rapports du fait littéraire au sein de la société sans oublier qu'étant considéré comme le commencement, il peut laisser songer mais il n'est pas toujours le début fondateur du roman.

Lorsque les œuvres sont exposées, on ne peut comprendre tout le discours implicite qu'elles cachent car il s'agit de la commercialisation, donc on distingue un discours social et un discours romanesque. Celui-ci incite à lire l'affirmation de Claude Duchet :

Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire : en lui se croisent nécessairement, littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman²⁸.

Il est à signaler que le titre ne présume pas la qualité de l'œuvre. Ayant la fonction référentielle du roman, l'étude thématique des textes réserve une large place à l'approche sociocritique du titre. Il est un annonciateur du thème du roman. Nous signalons que les travaux de Léo Hoek s'inscrivent dans l'étude sémiotique du titre. Ils puisent de la linguistique et de la narratologie.

Comme nous l'avons déjà signalé, le titre est un élément publicitaire, il crée une certaine originalité du roman. La titrologie serait une science de probabilité du moment qu'on ne peut déduire le sens exact du titre qu'après avoir exploité l'œuvre. C'est avec les théoriciens Léo Hoek et Gérard Genette que l'étude du titre s'est développée et ce après 1970.

Genette différencie les titres fonctionnels et les titres métafonctionnels en décrivant le titre et le séparant du contenu de l'œuvre ce qui n'est pas pragmatique sur le plan critique. Léo Hoek, de son côté, approfondit ses recherches en étudiant le titre en fonction de ses relations avec le roman.

²⁸Claude DUCHET, « "La fille abandonnée" et "La bête humaine", éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*, décembre 1973, p.50.

L'étude des titres de notre corpus est scindée en deux temps. Dans un premier temps, ils peuvent être abordés hors de leur contexte, c'est-à-dire les relations qu'ils entretiennent avec la société. Dans un second temps, leur étude se fera en employant les concepts sémiotiques que Léo Hoek emprunte à la linguistique transformationnelle.

Dans « *Pour une sémiotique du titre* », Hoek rend compte de la relation entre le titre et le roman où il distingue les titres objectaux des titres subjectaux.

Les titres objectaux, selon Hjelmslev, «*désignent l'objet, le texte lui-même (...), [ils] se rapportent aux titres subjectaux comme la forme de l'expression à la substance de l'expression*»²⁹. En prenant en considération la dichotomie (titre subjectal/titre objectal), Gérard Genette crée le concept de paratexte et le définit comme suit :

*L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (Le Spleen de Paris) ou par référence à la forme (Petits Poèmes en prose), mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet. Pour désigner ce choix dans toute sa latitude, sans en réduire le second terme à une désignation formelle qu'il pourrait à la rigueur esquiver, j'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le thème (ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit).*³⁰

Les titres de Mohamed Dib et de Sembène Ousmane ne reflètent pas ce qui est lu précisément. Le titre du romancier sénégalais semble ambigu du moment qu'on ne peut le comprendre qu'après avoir lu le roman. Par contre celui de Mohamed Dib, édité en 1954 coïncide avec l'insurrection de la guerre. Donc, nous déduisons qu'il s'agit de la prise de conscience du peuple algérien et du déclenchement de la guerre de libération.

²⁹Léo HOEK, *Pour une sémiotique du titre*, document de travail et pré-publication, université Di Urbino, n°20/21, 1973, p31 cité in Thomas VAUTERIN, *Codes littéraires et codes Sociaux dans la titrologie du roman québécois au XX^e Siècle* (thèse de maîtrise), Lettres française, Université de Ottawa, 1997, p.15.

³⁰*Ibid.*, p.75.

Notre étude sémiotique des titres se base sur ce qu'appelle Gérard Genette thème et rhème ou bien sur les titres objectaux rhématiques et les titres subjectaux thématiques. Ces derniers dominant depuis l'âge classique. Pour Gérard Genette, ces titres thématiques et rhématiques ne couvrent pas réellement la réalité de la fiction.

Par ailleurs, l'étude des titres de Léo Hoek a abouti à double perspectives : le titre en tant que co-texte (topique) et le titre en tant que commentaire. Les propos infra illustrent mieux nos propos.

Le titre peut être assimilé au topique pour les raisons suivantes. D'abord, le titre contient le sujet, le thème du texte : il est ce dont le co-texte parle. (...) Ensuite, le topique est généralement, comme le titre, un nom et le commentaire un syntagme verbal : la relation topique/commentaire rappelle celle entre le sujet et le prédicat (...) Le topique et le commentaire se présentent dans le même ordre que le titre et le co-texte³¹.

Ce modèle propose une lecture du titre en fonction de sa participation à un macro-contexte fictionnel. Toutefois, il a été critiqué par Jean Ricardou et Richard Swayer qui trouvent le modèle de Léo Hoek sans fondement critique dans la mesure où Swayer marque la distinction entre :

- Le titre nominal qui force une lecture topique à l'exemple du titre de Sembène.
- Le titre thématique qui demande une lecture commentaire, fait implicitement allusion à l'histoire de son contenu. Tel est le cas de *L'Incendie* de Dib.
- Le titre formel qui indique la signification du titre métafictionnel.
- Le titre incident qui est sans relation directe avec le contenu.

³¹*Ibid.*, pp.166-167.

De cela, nous résumons qu'il existe deux lectures possibles de titres : celle dite topique et celle dite commentaire d'où le titre topique et le titre-commentaire.

En effet, le titre de Dib incite à faire une lecture-commentaire, il est le résumé ou la fin de l'histoire de la grève des ouvriers agricoles. Par contre, *Les Bouts de Bois de Dieu* de Sembène est un titre topique car il existe toute une histoire derrière le titre énigmatique de l'auteur ; il est métافictionnel.

Étant à la fois stimulation et début d'un assouvissement de la curiosité du lecteur, le titre réunit également les fonctions de tout texte publicitaire, son choix par l'auteur n'est pas fortuit. Il est travaillé non seulement par celui-ci mais aussi par l'éditeur pour répondre aux besoins du lecteur car il est le médiateur entre l'auteur et le lecteur. Ainsi, il remplit trois fonctions :

- Il doit informer en résumant et annonçant le contenu du roman sans le dévoiler totalement : fonction référentielle.
- Il doit impliquer : fonction conative.
- Il doit susciter et éveiller l'intérêt du lecteur : fonction poétique.

I-1-2-1-Le titre dibien

Il est à noter que le titre de l'œuvre de Dib est constitué d'un déterminant (le), d'un nom (incendie). Il s'agit d'un syntagme nominal commençant par un article défini, ce qui donne déjà une impression de « déjà-lu ». Incendie est un substantif masculin qui est défini comme étant «*un grand feu qui se propage en causant des dégâts*»³², ce qui annonce déjà que le lecteur va avoir une idée sur le contenu du roman et le contexte d'écriture. C'est un titre révélateur. Il est repris par l'incipit comme nous le verrons plus loin. Il renvoie également à l'insurrection et au déclenchement

³²Incendie, *Le Larousse* [en ligne], *op.cit.*

de la guerre de l'Algérie. La scène est très restreinte et bien large dans la mesure où le roman peint un espace campagnard.

Signalons aussi que l'œuvre commence par la description spatiale de Bni Boublen, un village situé à trois kilomètres de Tlemcen, lieu où résident des ouvriers agricoles misérables. On y décrit la vie quotidienne des Algériens en ville et au village lors de la colonisation française sous le regard de son personnage principal Omar.

Les discussions des fellahs apparaîtront comme un nouveau langage que les paysans vont apprendre à l'aide de Hamid Saraj. Et comme le sont les fellahs, la terre est en deuil dans l'attente de son affranchissement. Cet état s'accroît avec la progression de l'histoire du roman jusqu'à la brûlure ; événement clé du roman.

Puisque le titre joue le rôle de résumé du texte, *L'Incendie* renvoie également au réalisme. Ces rapprochements avec le roman réaliste permettent de supposer une certaine influence de ce courant dans l'œuvre de Dib ou peut-on dire que ce sont les motifs qui ont incité l'auteur à peindre sa fresque.

Le titre donne donc un aperçu du contenu et tente d'accrocher le lecteur par un « emballage » singulier où se laisse entrevoir une certaine dose d'exotisme (pour le lecteur occidental) et une sorte de perversion séductrice. *L'incendie* est roman court. Ce qui permet sa mémorisation. Il ne dit pas tout mais il oriente et programme l'acte de lecture. Aussi, on décèle une polysémie de son titre.

Donc, force est de constater que ce titre semble remplir la fonction poétique. Effectivement, Nous sommes immédiatement renvoyées à un élément de la réalité

qui est illustré dans le roman par tout ce qui renvoie au feu réel³³ en relevant les phrases suivantes :

- ✓ « *Ils laissèrent la grande machine seule au milieu des ruisseaux de feu qui se formaient dans les moissons.* » (p. 73)
- ✓ « *Puis une nuit retenti le cri : Au feu.* » (p. 127)
- ✓ « *Lueurs rougeâtres, rayonnement pourpre, craquement des branches, grandes flammes.* » (p. 128)
- ✓ « *Les gourbis qui flambaient- « la clarté du feu grandissait démesurément »- « chaque élan de flamme »-« baraques calcinées »-« un petit tas gris de cendres et de charbon » consumer-« c'était un incendie propre qui avait nettoyé l'emplacement.* » (p. 129)
- ✓ « *Le feu laissa des carré de terre brûlée - un si beau feu. »* (p.130)

Il est à rappeler que « *cet énoncé dénotatif (l'incendie) est désigné explicitement par le narrateur lui-même comme foyer connotatif.* »³⁴

Il s'agit donc d'un titre qui ne dévoile pas tout le contenu du roman, ce qui nous mène à penser que l'auteur veut certainement provoquer chez le lecteur un sentiment de mystère voire même attiser sa curiosité. Le lecteur cherche à délimiter les diverses possibilités qui puissent remplir le sens du texte. Pour ce faire, nous nous interrogerons sur le sens de " *L'Incendie* ".

Ce titre est considéré par le narrateur comme un foyer connotatif. Cela se manifeste par l'évocation de certains personnages qui citent le mot feu ou un autre mot relevant de son champ lexical. Les phrases ci-après l'illustrent.

³³Christiane ACHOUR, Simone REZZOUG, *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1990, p.61.

³⁴*Ibid.*

- «*Chaque homme que tu vois autour de toi est une poudrière. Il suffit maintenant qu'une étincelle tombe dessus.*» (P.33)
- «*Comme tous ici, Ba Dedouche endurait tout juste ce feu qui habitait sa poitrine.*» (P.58)
- «*Le grand Couloughli fit entendre son rire : On eut dit que des brindilles sèches craquaient. Ses yeux perçants pétillaient de gaieté.*» (p.67)
- S'agissant de Hamid Saraj : «*Et voilà que son cœur calciné comme un charbon découvrait des coins obscurs (...) il revenait d'un enfer.*» (p.123)
- Les fellahs «*du fond de leurs orbites sombres et profondément creusés, ils paraissaient encore épier une terre incendiée.*» (p.138)
- «*La parole brulante et douce de Comandar.*» (p.141)

Nous remarquons une intervention du champ lexical du feu dans le cadre de la vie par l'emploi des figures métaphoriques telles que :

- «*Le soleil **flamboya** un dernier instant : et l'air ardent entourait les cimes (...) un foyer sans **flamme** qui **incendiait** les terres et les monts, l'orient, se recroquevillait comme une feuille qui se consume lentement.*» (p.10)
- «*Les bouffées d'une fumée odorante de tige de maïs s'abattait de leur côté.*» (p.14)
- «*Omar s'endormit dans l'herbe ardente (...) et la chaleur fut plus épaisse.*» (p.26)
- «*Au-dessous du village, le plateau se calcinait.*» (p.50)
- «*Le soleil pleuvait comme de la chaux vive. La chaleur mettait dans la bouche une saveur d'air surchauffé et de pierre.*» (p.50)
- «*La chaleur de cet après-midi avait la sécheresse de la pierre.*» (p.51)
- «*Les heures les plus incandescentes se déchainaient.*» (p.56)
- «*Sur la route se flottait des lueurs de fournaise.*» (p.61)

En effet, il y a ici une sorte de redondance du terme *feu* (*incendie*) ayant pour finalité de conforter l'interprétation première. La récurrence de cet énoncé n'est pas par hasard car

une telle prolifération, tout au long du roman, des éléments du champ lexical du feu (substantif, verbes, adverbes, qualificatifs) tant au niveau strictement linguistique qu'au niveau plus proprement rhétorique (différentes figures métaphoriques ou métonymiques) qu'au niveau narratif (ces énoncés sont présents aux moments forts et aux charnières temporelles) ne peut pas être dû à un hasard. On ne peut non plus affirmer qu'elles sont entièrement contrôlées par l'écrivain³⁵.

I-1-2-2-Le titre sembénien

Le titre du roman de Sembène «*Les Bouts de Bois de Dieu*» semble long. Il se construit de l'alliance de trois mots sans annoncer le sujet de l'histoire du roman. Son rapport avec le texte ne se fait qu'après la lecture intégrale du roman. Ainsi pouvons-nous constater qu'il s'agit d'une expression plus ou moins abstraite non palpable ou d'un ensemble de mots concrets non animés. L'image que l'auteur propose à ses lecteurs est toutefois difficile à percevoir et à imaginer.

On ne peut pas connaître quelle idée il véhicule. Les mots de ce titre se tissent entre eux de telle sorte qu'ils ne dégagent qu'un sens. L'explication est faite par l'auteur dans le récit. Il s'agit d'une représentation symbolique, une représentation des personnages qui entrent en action.

Sur le plan formel, le titre se compose d'un syntagme nominal introduit par un article défini, suivi d'une préposition "de" et d'un autre syntagme nominal. Nous pouvons faire la même remarque au sujet de l'article défini, qui donne l'impression du déjà lu.

³⁵*Ibid.*, p. 65.

Il s'agit d'un titre qui ne veut pas dire grand-chose. Il laisse se poser les questions : qu'est-ce que « *Les bouts de bois de Dieu ?* » et que peut-on dire de ces bouts de bois de Dieu ?

Ainsi, il fait partie des titres qu'on appelle " énigmatiques " car il ne dévoile pas le contenu du roman mais laisse le lecteur sur sa faim. En fait, il cherche à dérouter le lecteur. Il renvoie à une expression anonyme expliquée dans un des chapitres du roman dans le sens des enfants de concessions. Comme l'illustre l'extrait suivant :

Houdia-M'Baye traversa la pièce, passa devant la tenture qui menait à la chambre de Ramatoulaye et s'installa sur la véranda. Ses grossesses successives l'avaient alourdie. N'avait-elle pas à elle seule, mit au monde neuf Bouts-de-bois-de-Dieu ? Et maintenant, elle était veuve³⁶.

Ce titre tente d'attirer le lecteur en le surprenant. Il apparaît une fois dans le texte sous une autre forme tout en présentant comme une démarcation par rapport au premier texte par sa formulation « atypique ». Nous voyons que le roman pourrait être intitulé : La grève des cheminots. Ce titre, fortement connoté, est donc chargé de significations. Mais quel est le rapport du titre avec le roman ? Le texte ne traite pas de la vie de ces bouts de bois de Dieu. Il exerce une rupture entre le texte et le paratexte.

Ainsi pouvons-nous pressentir, à partir de ce titre, l'intrusion de certaines pratiques textuelles dans la fiction romanesque sénégalaise. C'est un titre qui anticipe le récit et semble préfigurer déjà l'attachement de Sembène à la culture africaine dans la mesure où ce type de formulation y est quasiment inexistant. De plus, le même titre figure en bambara « *Banti Mam yall* »³⁷.

L'étude desdits titres nous a permis de dégager certaines constantes dans les choix de Dib et de Sembène. Ils privilégient des titres allusifs et empreints du réel.

³⁶Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.91.

³⁷Banti Mam Yall: Les bouts de bois de Dieu.

En nous appuyant sur ces considérations, nous examinerons le prologue, assez bref, qui figure en marge du texte de Dib et le premier chapitre de l'œuvre de Sembène. Ainsi, les deux auteurs font intervenir le lecteur dans le seuil du roman, de l'univers romanesque qui acquiert un statut particulier. N'est-ce pas un indice pour rattacher l'univers vécu de l'écrivain à celui, fictif, du roman ?

Comme nous l'avons signalé supra, le titre est porteur de sens, que l'écrivain veut véhiculer. En outre de sa fonction « réclamée », il est un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Il est présent au début et au cours du récit qu'il inaugure. Si « *L'incendie* » est une traduction de l'insurrection, « *Les bouts de bois de Dieu* » signifie ce monde habitant la région soudanaise, ces cheminots grévistes réclament « salaire égal à travail égal ». Les deux titres annoncent le contenu des romans. D'ailleurs, les premières phrases de l'incipit nous informent que le narrateur situe l'action dans le temps et dans l'espace ainsi que la présentation de certains personnages du récit.

Lesdits titres ont également une fonction de métatexte, ils nous annoncent la polyphonie des récits en l'expliquant voire la justifiant.

I-1-2-3-Rapport : titres de corpus/1^{re} et 4^{ème} de couverture

Pour évoquer le rapport entre le titre et la première et la quatrième de couverture de notre corpus, nous signalons qu'avec le titre de Dib, il y a annonce à la fois du contenu du récit dont la mise en valeur semble en exergue par l'encadré rouge et les caractères en majuscules. La couleur rouge vif, sur fond blanc, de ce syntagme s'harmonise avec les bordures de la même couleur délimitant la page de couverture et se dégage du titre, du nom de l'auteur et du nom de la maison d'éditions écrits en noir. L'interprétation que nous venons de faire de la couleur rouge de l'encadré se trouve confortée par la guerre, le combat et les flammes du feu.

La première de couverture du roman de Sembène Ousmane présente *des Bouts de Bois de Dieu*, de jeunes garçons manifestant, bâtons et pierres aux mains. Cette présentation, à la fois publicitaire et poétique, met en valeur un signifié que le récit prendra en charge pour lui donner de l'épaisseur. Ce n'est pas cette délimitation de la page en rouge qui rend cette lecture pertinente tant qu'il s'agit d'une constante voire les marques des maisons d'édition *Le Seuil* et *Pocket*, mais c'est le fait d'écrire en rouge ce que nous avons appelé « signes-guides ». En outre, nous sommes vite interpellées par la variation des attributs, de la taille et des styles de caractères : le passage des lettres majuscules aux grandes lettres minuscules : *L'incendie* et *Les bouts de bois de Dieu*.

Le titre «*Les bouts de bois de Dieu*» reste ambigu dans la mesure où une question s'impose : comment peut-on comprendre qu'il s'agit de personnages de l'histoire ? C'est d'autant plus problématique quand on sait que ce titre n'est compris que par les lecteurs ayant une culture sénégalaise. Alors l'interprétation de ce titre suppose un effort de la part du lecteur.

Le texte de Dib et celui de Sembène ne comportent que la mention « roman » en sous-titre. Ils invitent donc à une lecture romanesque et tentent de brouiller les pistes pour toute recherche « autobiographique » : le lecteur est placé devant un genre qui devrait satisfaire son attente, à savoir lire un roman car les deux auteurs construisent un univers romanesque.

«*Les Bouts de Bois de Dieu*» peuvent représenter aussi les femmes auxquelles l'auteur réserve une partie importante dans le roman. Elles témoignent d'une bravoure et d'un courage particuliers. Elles représentent aussi le rôle de la femme africaine dans la libération des peuples asservis.

I-1-2-4-L'intertitre

Il s'agit de l'un des points de divergence dans la présentation des deux œuvres, un des éléments du paratexte. Il est, aussi, le plus proche de la substance du texte. En effet, c'est par lui que le lecteur se rapproche véritablement du récit. Pourtant, ce titre intérieur n'est pas nécessaire et indispensable comme l'est le titre général. D'ailleurs, nous remarquons l'absence d'intertitre dans l'œuvre de Dib, alors que Sembene insiste sur sa présence.

Cette approche des deux œuvres à travers les éléments paratextuels nous a permis de situer les romanciers dans un contexte de deux cultures (la culture maghrébine et la culture négro-africaine). Nous avons relevé la volonté de Dib et de Sembene de se démarquer par leur style.

Nous aborderons les œuvres d'une manière plus directe en tentant de cerner les stratégies mises en place dans les incipits. Cette analyse nous permettra de mettre à nu les relations entre les débuts afin de pouvoir comparer la démarche dont procède chaque auteur.

Une telle approche de ces seuils des romans de notre corpus mettra ainsi en évidence les thèmes privilégiés par nos deux écrivains respectifs et dévoilera les stratégies d'entrée du texte mises en place dans chacun de nos romans.

I-2-Incipits et stratégies d'ouverture

Après l'étude des éléments dans la périphérie des textes, nous abordons les textes proprement dits en commençant par leurs incipits. C'est à ce niveau du texte que se manifestent la voix narrative et l'entrée dans l'écriture authentique et réaliste, dans le cas des romans objets de cette étude.

Ces protocoles d'entrée constituent la première unité narrative du texte. La délimitation de l'incipit dans les textes a fait l'objet de beaucoup d'interprétations : est-ce la première phrase d'un texte ? Le premier paragraphe ? La première page ? Comment définir dès lors ce qui constitue le début d'un roman ? Khalid Zekri, dans une étude consacrée aux incipits et aux clausules propose la définition suivante : un «*fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction (...) et se terminant à la première fracture importante du texte*»³⁸.

C'est au niveau de la première fracture importante que les difficultés surgissent. En effet, ce repérage de fracture textuelle relève d'appréciations subjectives et reste donc arbitraire. Cela dit que certaines marques ne trompent pas sur leur effet de rupture (les changements de temps dans le récit, le changement de personnage, les blancs typographiques, ...etc.).

Comme porte d'entrée dans le texte, l'incipit a d'abord une fonction « codifiante ». En effet, il permet de reconnaître, selon le type de codification mise en jeu (explicite, indirect ou implicite), le genre et le style d'une œuvre. Il joue un rôle de « séducteur » auprès du lecteur par la création de sentiments d'attente en attisant sa curiosité, en instaurant, dès le début, une tension par une dramatisation immédiate. Il peut aussi avoir une fonction " informative " ou " dramatique ". Mais, d'après Khalid Zekri, ce sont les fonctions codifiante et séductive que l'on retrouve présentes dans tout incipit. Les autres facteurs caractéristiques de l'incipit sont la fonction informative (thématique, métanarrative et constitutive) et la fonction dramatique (mise en marche de l'action).

³⁸Khalid ZEKRI, *Étude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio* (Thèse de doctorat en littérature comparée), Université Paris XIII, 1998, p. 46, [en ligne], disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF>. Consulté le 21/12/2016 à 10h20.

À partir de ces données théoriques, nous analyserons les éléments présents dans les deux romans afin de relever ce qui les caractérise et ce qui les rapproche, à travers les thèmes qu'ils abordent à propos de la tendance de la décolonisation.

Puisque par incipit, on entend habituellement les premiers mots ou les premières phrases d'un texte, nous élargirons son sens aux premières pages du récit et même au premier chapitre du corpus d'étude. En effet, il paraît plus logique de délimiter un passage, dont le sens est homogène, plutôt qu'une simple phrase. Par ailleurs, les premières pages des romans nous permettront de mieux cerner comment l'auteur introduit son récit. Les premiers paragraphes d'un récit sont tantôt différents tantôt équivalents des scènes d'exposition. Nous observerons, tout d'abord, l'incipit du texte maghrébin puis celui du texte négro-africain.

I-2-1-Une lecture du prologue de «*L'incendie*»

Le prologue est considéré comme étant le plan de tout ouvrage. Les auteurs font une présentation des principaux personnages que nous voyons intervenir dans les scènes étudiées. Il joue de manière très nette avec les effets de sens résultant des différents rapports et partant de la distinction entre le niveau de l'énonciation (le *dire*) et celui de l'énoncé (le *dit*). Ces deux hypothèses de lecture se révèlent particulièrement efficaces pour l'interprétation du prologue, et c'est donc sur cette partie que nous mettrons l'accent dans l'analyse qui suit.

Un prologue est employé principalement pour deux raisons :

- ❖ Décrire rapidement le « backstory » et sauver l'auteur de devoir recourir aux retours en arrière pour expliquer le fond au lecteur en vue de montrer pourquoi une certaine recherche est entreprise ou ce qui se

produira à l'avenir. Le prologue est une meilleure option qu'un premier chapitre écrit en détail.

- ❖ Accrocher le lecteur et fournir l'histoire interrogent bien vers le haut de l'avant, lui donnant une raison de continuer à poursuivre l'histoire pour découvrir la réponse. Souvent, le prologue se relie à une scène près de la fin de l'histoire et l'histoire elle-même montre alors ce qui a amené à ce moment.

Précédant le récit proprement dit, un prologue désigne par un seul discours des événements qui se répètent. Conformément à la tradition romanesque classique, le narrateur évoque un état initial stable. D'abord, à l'aide du présent qui est un présent de vérité historique, il pose pour l'éternité le cadre où va se dérouler l'action (les fellahs font partie de ce cadre), puis c'est l'imparfait qui prend la relève ; temps itératif là-aussi, par lequel sont décrites les habitudes d'Omar dans le pays. Le récit proprement dit n'est introduit qu'alors avec ses événements singuliers qui adoptent le passé simple.

Dans le prologue de *«L'Incendie»*, l'auteur nous fait une description spatiale, l'endroit où se passe l'histoire des fellahs (description de la terre, source de la vie pour eux). Cette description nous donne déjà une idée sur la région et le climat : il s'agit du Nord-ouest de l'Algérie *« des palmiers nains, des terres cultivables »*. Puis s'annonce (à la p.8) l'espace de l'histoire. On est à 3 kilomètres de Tlemcen ; une ville au Nord-ouest de l'Algérie. Le prologue évoque la vie ou « l'existence » des fellahs qui se passe en journées agricoles et pastorales chez les colons, comme l'affirme Nadjat Khadda dans son ouvrage *"L'œuvre romanesque de Mohammed Dib"*

construit en deux volets de longueurs sensiblement égales-consacrés le premier au cadre géographique et le second au cadre sociologique-ce prologue se présente

*comme une sorte de précaution oratoire (scripturaire) vis-à-vis de son narrataire qu'il semble réticent à introduire ex-abrupto dans le récit*³⁹.

Leur vie est archaïque et les gens se montrent simples comme s'ils étaient issus d'un continent oublié. Le prologue met en lumière les conditions de vie précaire des fellahs « *sont souvent en proie à la famine* », « *la civilisation n'a jamais existé* », « *sur ces sommets, le destin du monde se réduit à la misère* », « *Omar avait rencontré des enfants plus misérables que lui* » dont le mode de vie l'avait frappé. Les animaux étaient leurs seuls compagnons ; c'étaient des vagabonds.

Puis, l'auteur annonce le temps de l'histoire : « *mais nous ne sommes qu'en 1939 (été 1939)* ». Puis le nom du personnage principal apparaît : Omar. Il s'agit d'une description détaillée des comportements des enfants de Bni Boublen ou encore de la génération montante qui représente l'avenir de l'Algérie. Omar, par rapport à ces enfants, était instruit, il venait de la ville, ne ressemblait pas à ces enfants de la campagne. Ce jeune garçon ne connaissait rien des Arbres, des plantes, des cultures et des travaux des champs. Mais il était attiré par cette vie. L'apparition du personnage « Comandar », clôture le prologue.

L'étude du prologue, nous a permis de déceler les idées fortes que ces pages veulent exprimer. Le premier élément commun, caractéristique du prologue, réside dans le fait que l'auteur introduit le lecteur dans le vif de l'action, c'est un élément d'exposition.

L'incipit de « *L'Incendie* » se caractérise donc, par une certaine généralité, accentuée par l'emploi du pluriel comme élément de généralisation. En effet, dès le premier paragraphe, nous observons ce pluriel : « *En arrivant devant la maison de la Lumière, on commence à gravir des pentes rocailleuses battues par les vents. Le pied bute et glisse sur une* »

³⁹Nadjet KHADDA, *L'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, propositions pour l'analyse de deux romans, OPU, Alger, 1983, p.47.

végétation ligneuse de diss et de lentisques»⁴⁰. Ce pluriel est relevé tout au long du premier passage lorsque le narrateur décrit les fellahs et leur vie, puis l'arrivée d'Omar de Dar Sbitar à la campagne. Malgré cette généralisation, le narrateur fournit quelques détails sur la vie quotidienne des habitants du village tout en privilégiant l'exposition de leurs sentiments alors qu'ils vivent en la guerre (de 1954 à 1962). Ces indications apportent dans le texte, une certaine particularisation : elles font vivre aux lecteurs les sentiments des habitants, donnent une idée d'ensemble de ce qu'est une journée sous la colonisation. Intervient ensuite l'introduction de la description de la vie campagnarde, les cultures et les champs, tout en faisant participer le lecteur au spectacle de la campagne pour rendre le texte plus vivant. La particularisation, qui est entreprise ici, s'accroît par l'évocation des enfants qui avaient l'air de sauterelles. Désormais, le narrateur introduit le lecteur dans l'espace de la narration : «*La révélation de la vie quasi charnelle et inconsciente de la terre se faisant pourtant jour en lui. A Bni Boublen, une singulière énergie, profuse et vigoureusement ressentie, le baignait. Là-haut, la grande vie du monde lui était expliquée par la voix du vieil homme Comandar*»⁴¹.

L'étude de l'incipit de *L'Incendie* révèle qu'il ne se présente pas avec la structure d'une exposition traditionnelle : en effet, seules les circonstances sont décrites. Les personnages, quant à eux, sont à peine évoqués. Par ce prologue, Dib plante donc le décor, le premier mouvement du roman, que constitue ce prologue, donne une idée d'ensemble de ce qu'est la vie au village quant au reste du récit, il fournit les différents plans qui détaillent le plan général. Ce prologue donne une vue d'ensemble du texte alors que les autres chapitres donneront un aspect détaillé de la vie dans le village en guerre.

⁴⁰Mohamed DIB, *L'Incendie*, op.cit., p.7.

⁴¹*Ibid.*, p.9.

I-2-2- Une lecture du premier chapitre des «*Bouts de Bois de Dieu*»

Le caractère général est également présent dans «*Les bouts de bois de Dieu*» de Sembène. Pourtant, cette caractéristique est différente de celle observée dans le roman de Dib. D'une part, dans «*Les bouts de bois de Dieu*», l'incipit était une approche extérieure de ce qui serait développé dans le cœur du récit, d'autre part, le narrateur introduit le texte sur le thème central : la grève. Il commence le roman par un paragraphe descriptif de la vie dans les concessions Bakayoko. Tel l'illustre l'extrait :

*C'était un après-midi de mi-octobre, à la fin de la saison des pluies. Comme de coutume à pareille heure, les habitants de Bakayoko-so s'étaient réunis dans la cour. Rien que des femmes.*⁴²

Le narrateur crée une idée chez le lecteur sur ce qui suit. L'auteur semble vouloir attirer son attention en ne lui proposant pas un incipit classique mais le narrateur crée l'espace dans lequel évoluera son récit, il introduit des scènes qui seront développées au fil du texte.

Après les trois premiers paragraphes, le narrateur semble introduire un personnage : la vieille Niakoro. Il nous décrit son portrait physique et moral. Cette femme évoque la grève des cheminots et elle se souvient de la dernière grève faite dans la région. En effet, le passage semble, au premier abord, exprimer une certaine réalité. La vieille se pose beaucoup de questions. Parviendra-t-elle, peut-être, à répondre à ses interrogations ?

Le dialogue entre la vieille et sa petite fille semble représenter l'époque dans laquelle l'histoire s'est passée. Niakoro prend position vis-à-vis de la langue française ; la langue de l'Autre. Elle le dit dans le passage suivant :

⁴²Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.13.

Apprendre, apprendre quoi ? Répliqua Niakoro. Dans sa voix, il y avait à la fois de la raillerie et de la tristesse :-je t'appelle, bon, il ne faut pas te déranger. Pourquoi, parce que tu apprends le toubabou. À quoi ça sert le toubabou pour une femme ?⁴³

Le jeu stylistique se traduit par l'oralité. Elle apparaît dans l'utilisation des termes : «*karan, m'ba, bassi, banco, sounqoutou*». Aussi, le narrateur impose une ponctuation qui suit le rythme de l'oral beaucoup plus que celui de l'écrit.

Ce premier chapitre du roman est une ouverture du texte. Ces premières pages constituent une sorte de résumé de ce qui sera raconté dans le roman de Sembène, les événements primordiaux des « *Bouts de Bois de Dieu* » sont évoqués à travers Ad'jibid'ji assistant aux assemblées générales avec les hommes. Nous pouvons dire que ce chapitre indique l'objectif de l'auteur consistant à dévoiler la vérité du Sénégalais vivant sous la colonisation. Dans un même temps, il y délimite aussi l'espace du récit.

Nous noterons, donc, que ce chapitre est beaucoup plus long que le prologue de Dib : il contient de nombreux détails qui n'apparaissent pas chez Dib.

Le prologue pourrait être intitulé « *États des lieux* » pour indiquer clairement le temps et l'espace du récit tandis que le premier chapitre est constitué de nombreux axes dont le premier a un lien avec les personnages dans la mesure où il décrit le personnage Niakoro. Il est raconté à la troisième personne pour représenter le regard du narrateur. Tel l'illustrent les extraits : «*Après cela, plus personne ne put parler. On passa au vote : la grève fut décidée à l'unanimité pour le lendemain à l'aube*»⁴⁴ et «*La salle mit du temps à se vider. Longtemps encore, on discuta passionnément, on avait*

⁴³*Ibid.*, p.18.

⁴⁴*Ibid.*, p.27

allumé les lampes à pétrole dont les flammes charbonneuses éclairaient mal les visages luisants de sueur»⁴⁵.

Par cette image, le narrateur informe son public de ce qu'il risque de rencontrer dans ce récit.

I-3-Le personnage romanesque

Le personnage du roman constitue, pour l'imaginaire et la pensée moderne, l'une des métaphores les plus fortes ou si l'on préfère, l'un des outils les plus opératoires pour décrire et explorer l'existence humaine. Il l'est dans ses cas spécifiques que la mémoire convoque comme étant des figures exemplaires mais aussi dans l'hypothèse générale qu'il constitue en lui-même : le personnage romanesque s'offre comme un réservoir infini d'aventures et de destins possibles.

L'étude des personnages de romans demeure liée à la poétique dans la mesure où le personnage est comme le définit Daniel-Henri Pageux «*un paradigme de la forme romanesque traditionnelle*»⁴⁶ étant le pivot de toute fiction.

Cet être du papier n'avait pas sa place dans la littérature d'autrefois. C'est durant la Renaissance que le personnage est devenu l'équivalent d'une personne. Il incarne une personnalité ou un type psychologique, souvent, décrit par l'auteur qui, s'efface pour laisser son personnage libre et indépendant. On parle alors d'un contrat entre l'auteur et le personnage qui se charge parfois de raconter toute l'histoire. Cet être

⁴⁵*Ibid.*, p.28.

⁴⁶Daniel Henri PAGEAUX, « Une lecture de El túnel d'Ernesto Sabato : le crime de Juan Pablo Castel », Littératures d'Amérique Latine [en ligne], le 21 janvier 2011, disponible sur le site <http://revel.unice.fr/symposia/lal/index.html?id=270>. Consulté le 25/12/2016 à 06h52.

fictif peut être rattaché à des personnes vivantes tout en étant un élément indispensable dans la trame narrative. Comme le résume Roland Barthes dans :

L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en terme d'essences psychologiques, s'est efforcée, jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses de définir le personnage non comme "être", mais comme un participant⁴⁷.

La notion du personnage telle qu'elle a été décrite par les deux écrivains correspond à la réalité du contexte de l'époque. Ce ne sont pas des personnages imaginaires, bien au contraire, l'histoire racontée dans les deux romans est tirée de faits réels, des faits vécus. En réalité, les différents personnages composant les deux œuvres, ont existé réellement. La description des personnages traduit la fidélité des deux auteurs sur ce qu'était la société pendant l'époque de la colonisation : une société brimée, soumise, atteinte dans son honneur. C'était la loi du silence et de la soumission qui prévalaient.

À travers la peinture des personnages, c'est toute la société avec ses complexités et ses déchirements que nos deux écrivains cherchent à exposer dans leurs œuvres. Afin de mieux montrer cet aspect important de la notion du personnage, nous présenterons dans un premier temps les personnages qui jouent un rôle accessoire tout en gardant néanmoins un rôle plus ou moins important selon l'évolution du roman. Dans un second temps, nous laisserons lire une synthèse, en insistant sur le fait que dans les deux romans, certains personnages jouent en réalité un rôle presque identique.

Il est à noter que le terme de « héros » désigne le personnage principal d'une œuvre. Il existe également des personnages secondaires.

⁴⁷Vincent JOUVE, «Pour une analyse de l'effet-personnage», in *Littérature*, n°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103-111; doi : 10.3406/litt.1992.2607[en ligne], disponible sur le site :http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607. Consulté le 25/12/2016 à 17h17.

Les travaux des structuralistes français Greimas et Barthes ont posé les fondements de l'étude narratologique du personnage saisi dans son seul rôle fonctionnel :

- 6 actants : sujet/objet, destinateur/destinataire, opposant/adjuvant.
- Le personnage n'est pas défini comme un être mais comme un « participant ».

Quant à l'analyse sémiotique du personnage, elle propose une définition qui englobe trois catégories :

- ◆ *Les personnages référentiels* désignant des signifiants sûrs que nous pouvons repérer immédiatement (historiques ou mythologiques), ils renvoient à une culture.
- ◆ *Les personnages embrayeurs* qui marquent de la présence en texte du lecteur et de l'auteur ou autres.
- ◆ *Les personnages-anaphores* qui unifient et structurent l'œuvre par un système de renvois et d'appels en se référant uniquement au système du récit⁴⁸.

Barthes fournit ensuite d'autres éléments concernant l'étude des personnages :

- Ils se définissent par leurs fonctions, c'est-à-dire par ce qui est de l'ordre du faire. Ce qui fait avancer l'action par leurs rôles actantiels pouvant être révélés par des actes mais aussi des paroles et des pensées.
- Ils se définissent aussi par des « informants » et par des « indices » de l'ordre de l'apparence, de « l'être » : le nom, le prénom, l'âge, le sexe, le milieu

⁴⁸Philippe HAMON, «Pour un statut sémiologique du personnage», in *Littérature* n°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110[en ligne], disponible sur le site : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957. Consulté le 26/12/2016 à 16h58.

social, la profession, l'appartenance à un pays ou à une époque. Ces éléments contribuent à la figuration et à la caractérisation des personnages. Cela suppose une reconstitution progressive par le lecteur au fil de la narration sous forme d'un signifié et d'un signifiant dans la mesure où « *le personnage est une unité diffuse de signification construite progressivement par le récit, support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait* »⁴⁹.

L'illusion de personnage est quand même une construction du texte même si Mauriac semble l'avoir oublié quand il considère ses créatures comme étant des individus libres et imprévisibles.

Un autre problème se pose ; c'est la psychologie littéraire. Les personnages contribuent donc à une interrogation sur le Moi, sur la vie humaine mais aussi sur le monde en tant que productions d'un imaginaire, ces créatures fictives sont strictement déterminées. Dans « *La création littéraire et le rêve éveillé* », Freud écrit :

*Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son moi par l'auto-observation en moi partiels, ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique.*⁵⁰

Dans les deux œuvres, les personnages apparaissent dès les premiers passages. Rien n'y précise qu'ils sont au centre du récit, mais nous remarquons que les deux auteurs ont jugé nécessaire de les nommer rapidement. Ce sont les personnages centraux qui apparaissent dès le début des récits de Dib et de Sembène présentant Omar et Ad'jibid'ji. Cependant le personnage central est également important dans

⁴⁹Philippe HAMON, *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1983, p.220.

⁵⁰Freud SIGMUND, «La création littéraire et le rêve éveillé», article originalement publié en 1908 traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1993, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Galimard, Paris, 1933, Réimpression 1971, Collection Idées, nrf, n°263,254, pages pp.69-81.

la mesure où il constitue le prétexte pour faire connaître au lecteur les habitants de Bni Boublen et des concessions.

Toutes les précisions apportées, dès les premières phrases, laissent penser qu'il s'agit d'un personnage primordial. Aussi le lecteur focalise son attention sur lui. Puisque le passage du personnage se fait lentement. Ainsi, l'auteur amène ingénieusement le lecteur à accepter la présence des personnages qui seront au centre.

Outre ces indications, données au début du récit, le narrateur tâchera par la suite de présenter et de décrire ces personnages principaux.

I-3-1-Les personnages principaux dans «*L'Incendie*»

Dans les trois volets de Dib, Omar est toujours au centre de l'histoire, il assiste à tous les changements et il s'interroge sur les misères vécues à l'époque. Donc, nous le considérons comme témoin. Cependant, nous allons présenter les personnages principaux de *L'Incendie* selon l'ordre de leur apparition :

Omar : un jeune citadin pauvre de *La grande maison* dont l'adolescence bourgeoise. Il tient un rôle fondamental dans le pacte de lecture. C'est par lui que passe l'identification car cette figure de papier s'est montrée agissante, souffrante comme un être humain réel. L'auteur utilise donc un certain nombre d'éléments pour le caractériser. Sa désignation initiale du personnage apparaît comme capitale pour le lecteur en l'introduisant dans le monde de l'implicite culturel. Il mérite par conséquent une analyse particulière.

Son nom permet, avant tout, de mémoriser un personnage, de le différencier des autres. Il est repérable par la majuscule. Il est une étiquette permanente. Dans son ouvrage « *L'effet personnage dans le roman* », Jouve affirme qu'un nom propre désigne un personnage (ou un lieu, un objet) mais il est dépourvu de sens lexical puisqu'il

n'entretient pas de relation sémantique. Cette affirmation, cependant, nous semble discutable puisque dans notre corpus, Omar est désignateur du héros dans la langue arabe "l'âge" ; la durée de vie. Comme il renvoie au deuxième calife de l'Islam (implicite culturel) à la bravoure, au courage, à l'opposition à toutes formes de mépris. C'est à lui, du reste qu'on attribue cette toute première déclaration universelle des droits de l'homme dite par Ibn El Khattâb : «*depuis quand asservisiez-vous les hommes alors que leurs mères les ont enfantés libres*»⁵¹.

Dans *L'incendie*, Omar constitue un être humain dans la société, et aussi, il est un enfant de sexe masculin, lucide et orphelin de père.

Mohamed Dib, nous donne l'image réelle et quotidienne de la société à partir de la cause du colonisateur, la famine, la misère, ...etc.

Dans le deuxième volet de la trilogie, Omar est sollicité non en tant que simple observateur mais en tant que témoin.

Hamid Saraj : l'intellectuel communiste qui enseigne aux fellahs les règles de l'organisation politique. Il leur apprend l'élaboration d'un langage car en présence des paysans, il ne dit que peu de choses, ne prononce surtout pas un discours constitué. La vraie parole de Saraj s'exprimant en personne nous semble être la prononcer que dans ses évocations intérieures plus ou moins fantastiques qui suggèrent sans véritablement la décrire, lorsqu'il est soumis à la torture. Le rôle de Saraj est comme celui de l'écrivain dans la mesure où en tant qu'intellectuel, il participe à l'univers de la parole, c'est celui de la terre ou encore l'espace maternel. Ainsi, il est considéré en tant que personnage embrayeur.

⁵¹Omar Ibn Al-Khattâb (Que Dieu l'agrée)

La première (et seule) réunion politique des paysans et de Hamid Saraj donne lieu à un débat dont les termes, même s'ils sont une réflexion sur la situation collective des paysans, ne sont pas directement politiques. C'est bien ce que comprend d'emblée Hamid Saraj, qui, devant lui et sans aucune gêne, ni timidité, les paysans expriment leur vraie façon de voir les choses. L'essentiel, c'est bien cette question que lui pose le vieux paysan Ba Dedouche ; « *Est-ce que tout le monde est capable de formuler une opinion ?* » (p.97).

Zhor : ou Zakya représente le langage des femmes comme celui du corps qui donne au roman tout entier cette fin ouverte grâce à laquelle toute autre parole est possible. Elle n'a guère participé aux entretiens et aux dialogues. Elle est en marge des discussions en passant ses moments de solitude à la fontaine.

Kara Ali : l'époux de Mama, « le collaborateur », le responsable de *L'Incendie* des maisons.

I-3-2-Les personnages principaux dans «*Les Les Bouts de Bois de Dieu*»

Il est fondamental de signaler que dans « *Les bouts de bois de Dieu* », l'histoire se déroule dans des villes différentes. À cet effet, chaque ville a un responsable du comité de section de la grève. Cependant, le personnage principal meneur qui coiffe tout le mouvement se nomme : Ibrahim Bakayoko.

À Bamako, nous rencontrons :

Ibrahim Bakayoko : un grand militant syndicaliste, il représente l'aile dure du mouvement. Héros du roman, il est le cerveau et le meneur de la grève à qui l'auteur s'identifie. Il soutient moralement les grévistes et les appuie

financièrement, au début, grâce aux dons du syndicat communiste français ; la CGT. Il est un personnage embrayeur.

Fa Keita : un vieux sage, il est le doyen des poseurs de rails. Il est un personnage-anaphore.

À Thiès, nous avons affaire à :

Semba Ndoulougou : un militant syndicaliste, responsable de la section de Thiès.

Dejean : un Français, administrateur de la régie de chemins de fer.

Edouard : un colon, inspecteur du travail.

Isnard : un colon, collaborateur de Dejean.

À Dakar, il y a :

Daouda Beaugosse : un jaloux.

Ramatoulaye : une chargée de galvaniser les femmes.

Tous ces personnages ne peuvent tisser à eux seuls la trame romanesque sans l'aide d'une autre catégorie de personnages que nous étudierons en tant que personnages secondaires.

Dans les deux romans, cette catégorie de personnage renvoie aux personnages référentiels. Cet ancrage référentiel a pour sens de fixer une culture à laquelle le lecteur doit participer pour que la lecture ait un sens.

I-3-3-Les personnages secondaires dans «*L'Incendie*»

Ils sont au nombre de quatre :

Mama : l'épouse de Kara Ali. À travers ce personnage, l'auteur montre l'acquisition progressive de la parole, c'est à l'éclatement violent de cette parole qu'est consacré le dernier chapitre.

Slimane Meskine : le paysan-chanteur qui énonce la métaphore essentielle à la signification politique du roman : celle de *L'Incendie* qui passe de l'incendie réel à l'incendie métaphorique (p. 154) et dégage le sens comme il le dégage déjà dans son chant tout au long du chapitre 2 où le chant comme dans la poésie de Sliman et de Comandar, résonnant dans l'espace nocturne, autre signifiant inaccoutumé du discours, annonçant ce vers quoi les conversations plus prosaïques des paysans arriveront progressivement.

Ba dedouche : On l'appelle « le viejo », il donne à tous des leçons de sagesse et de sagacité. Ayant une charge symbolique de la condition des fellahs ainsi qu'étant un décrypteur des indices du changement, il se veut un personnage-anaphore.

Aïni : la mère d'Omar. Dans ce volet, elle joue un rôle très important. Or, la présentation faite par Dib, de sa vie, nous révèle une société traditionnelle caractérisée par son intégration dans le cadre patriarcal, fortement marquée par ses mythes, ses préjugés, ses symboles, ses idées et ses tabous. Nous y constatons que la maison est le seul espace exclusif de la femme à l'exemple d'Aïni. Dans le lieu naturel de son existence, la femme garde ses enfants et les élève en accomplissant ses tâches ménagères.

Dib nous décrit le destin malheureux et la condition d'être de la pauvre Aïni avec ses enfants, ainsi que la lutte qu'elle mène. Mais qu'est-ce qu'une femme pauvre,

non instruite, peut bien tirer de son métier de couturière ? Ce ton de lassitude et de désespoir du fait même que la contrebande à laquelle elle se livrera, ne portera guère à son foyer l'argent suffisant pour ses besoins. Malheureusement, pour elle, personne ne témoigne de son drame avec ses enfants ; un silence complice est entretenu par l'ordre social.

Il existe d'autres personnages secondaires qui forment l'ensemble des fellahs comme : Ali Berabah, Ben youb, Maâmar, Azouz Ali, Sid Ali, Benselem Adda, Hacheni et Aissani Aissa.

I-3-4-Les personnages secondaires dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*»

Nous y relevons à Bamako :

Diara : un contrôleur de la ligne « Dakar-Niger » et un collaborateur des colons.

Tiemoko : un militant syndicaliste.

La vieille Niakoro : la mère d'Ibrahim Bakayoko.

À Thiès, il y a :

Dieynaba : une veuve et mère de Gorgui, vendeuse de bouillie.

À Dakar, nous rencontrons :

El Hadj Mabigué : frère de Ramatoulaye ; un noble. Il joue un double jeu.

N'Deye Touti : un élève à l'école normale supérieure.

En somme, les personnages secondaires, dans les deux romans ont un rôle très actif en étant engagés dans le combat de la résistance. Ils prennent même la parole pour

défendre leurs droits. De ce fait, nous jugeons nécessaire de les aborder sous un autre angle.

I-3-5-Le personnage en tant que signe textuel

Suivant les catégories proposées par Philippe Hamon, nous tenterons de reconnaître le signifiant du personnage pour établir le signifié. Les personnages seront donc étudiés selon quelques principes de base très généraux. Ils «*portent habituellement une teinte émotionnelle (...) [Attirent] les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres (...) [entraînent] immanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros*»⁵². Leur véritable dimension du personnage est une dite textuelle (symbole/support narratif) dans la mesure où ils n'ont de valeur que celle qui leur attribue la fiction et le lecteur. Tout personnage pour Philippe Hamon est un «*signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu*»⁵³. Selon lui, il participe au code général et original de chaque énoncé, il est considéré comme étant un signe. La sémantique exprimée par le personnage n'est palpable et réalisable qu'à la fin de la lecture complète du texte.

De ce fait, nous constatons trois qualités du personnage :

- a. *Il est matière langagière, qui résulte de la convergence de signes textuels.*
- b. *Il est un signe, ou plus précisément, si nous considérons sa composition, un ensemble sémiotique.*
- c. *Il est un élément fonctionnel du récit, puisqu'il entretient un réseau de relations à différents niveaux du texte (par exemple, avec les différents autres personnages, avec les différents*

⁵²Christiane ACHOUR et Simone REZZOUG, *op. cit.*, p. 200.

⁵³Philippe HAMON, *op. cit.*

éléments sémantiques de l'œuvre : contexte, inter texte, texte général, avec des catégories formelles comme la narration, la focalisation)⁵⁴.

I-3-6-La dimension axiologique des personnages : similitude des rôles

Au cours de notre lecture de romans-corpus, nous avons remarqué l'existence de nombreuses similitudes au niveau de certains personnages qui se confondent dont les rôles sont identiques. Cela se justifiera via l'existence d'un sage différent de la génération revendicatrice à qui on demande conseils ou bien il a son mot à dire face aux problèmes qui se posent, à l'exemple de Fa Kaita «*le vieux*» (dans *Les Bouts de Bois de Dieu*) ou Comandar, «*un vétéran de la 1^{re} guerre*» (dans *L'Incendie*).

Nous notons aussi l'incarnation des jeunes intellectuels révolutionnaires à l'image de Hamid Saraj et Ibrahim Bakayoko.

Une place de choix a été réservée à la jeunesse à l'exemple d'Omar et de la petite Ad'jibid'ji. Le premier reflète la conception de l'esprit de l'autre. La deuxième, maîtrise la langue du colon et participe à la réunion des adultes.

Une large place est également donnée à la femme, à l'image d'Aïni et de Ramatoulaye qui travaillent d'arrache-pied pour subvenir aux besoins de leur progéniture.

En effet, le personnage féminin est toujours associé aux traditions et aux mœurs du Maghreb et de l'Afrique de l'Ouest, une façon d'inscrire les écrits maghrébins dans une histoire culturelle. D'ailleurs nous remarquons que la majorité de personnages sont des femmes qui s'impliquent directement dans les actions du récit et prennent la parole. À titre d'exemple Mama dans «*L'Incendie*» et Penda dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*». Les deux auteurs rendent hommage à sa bravoure, à son courage, à son

⁵⁴*Ibid.*

rôle important dans la société. Nous y remarquons un autre visage de la femme quand elle prend une place de plus en plus importante. L'homme, le père est souvent absent, au moins qu'il ne soit en prison, la mère devient peu à peu la consolatrice, la confidente, elle comble donc un espace vacant. Nous citons ici l'exemple des femmes dans les concessions des Bakayoko ou chez Ramatoulaye, à la recherche de la nourriture et de l'eau ou encore l'exemple de Mama faisant les tâches ménagères ou cherchant de l'eau à la fontaine.

Nous pouvons faire aussi un autre parallélisme s'agissant de Kara Ali et de Diara, personnages briseurs de grève et collaborateur des colons.

De tout ce qui précède, nous synthétiserons les traits axiologiques de certains personnages articulant nos romans-corpus.

Dimension axiologique	<i>L'Incendie</i>	<i>Les Bouts de Bois de Dieu</i>
Intellectuels militants défendant une cause	Hamid Saraj	Ibrahim Bakayako
Jeunesse engagée	Omar	Ad'jibidji
	Malgré son jeune âge, il assiste à tous les événements.	Petite évoluée, maîtrisant la langue du colon.
Leçon de morale	Vieux Commandar	Vieille Niakoro
	Il raconte à Omar l'histoire de l'Algérie.	Se plaint de ne pas être consultée.
Bravoure féminine	Aïni	Penda-Ramatoulaye-Dieynaba
	Bravoure de la femme algérienne.	Bravoure de la femme sénégalaise
Briseurs de grève	Kara-Ali	Diara-Sounkaré
	Collabos des collons	Collabos des collons

Tableau 1 : Tableau synoptique axiologique des personnages-clés des romans-corpus

Après avoir étudié les éléments qui se rattachent aux personnages dibiens et sembéniens, il sera utile de décoder l'univers habité par ces êtres de papier. Ce qui fera l'objet de la section suivante.

I-4-Une lecture du cadre spatio-temporel des romans-corpus

L'espace a été peu étudié par les spécialistes de la littérature, il n'est abordé qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Durant cette période, les spécialistes ont remarqué un manque en la matière : l'étude de l'espace est un domaine vaste. Deux univers se présentent : l'espace en tant que lieu d'origine de l'œuvre ou l'espace imaginaire de l'auteur.

Nous voudrions ici circonscrire notre champ pour consacrer ces échanges à l'étude de l'espace romanesque dans nos deux romans comme il est représenté par les auteurs à travers l'ancrage géographique du récit et la manifestation de l'espace qu'ils peignent dans la mesure où l'univers représenté, de nature littéraire, s'appuie uniquement sur la description des lieux, le reste renvoie à la narration et donc essentiellement à l'action. L'espace romanesque est donc, toute cette réalité dans laquelle se mêlent les personnages.

Étudier le cadre spatio-temporel dans une œuvre romanesque, c'est essayer de la comprendre. Il s'agit de combiner thème, lieu et temps de l'histoire.

Nous entendons par cela, l'étude de l'espace, du temps et de l'histoire du roman pour en faire ressortir la poétique et la thématique qu'adopte l'auteur.

Étudier l'espace dans l'œuvre de Dib comme celle de Sembene, est une entreprise qui peut être à la fois directe et pertinente. Le rapport des deux auteurs à la composante spatiale mêle affection, douleur et désir. Qu'il s'agisse d'un lieu réel, vécu ou imaginaire, décrit dans les romans ou indiqué par de simples allusions dans

le discours des personnages, il est évident que Dib et Sembene sont très sensibles à ce côté spatial. C'est à la lumière d'une telle sensibilité que nous verrons, comment le lieu est représenté dans chacune des deux œuvres et de quelle façon il s'investit dans l'écriture du roman.

I-4-1-La représentation spatiale

Non seulement le lieu géographique diffère d'une œuvre à l'autre, mais il est de deux ordres dans l'œuvre de Dib. Il s'agit d'un espace réel ; c'est la terre algérienne sous la tutelle du colon, souvent représenté comme étant volée et violée. Dans celle de Sembene, c'est le même espace réel et vécu ; la terre sénégalaise entre le présent et le passé.

Le roman invite à la mise en spectacle de la violation spatiale. Dans *«L'Incendie»*, l'espace constitue l'événement principal du roman par sa brûlure. Il est surtout celui de la campagne algérienne. Ce lieu est modeste et pauvre. Il n'appartient plus à ses propriétaires légitimes qui sont les fellahs, il est sous la tutelle de l'étranger. Dib le présente à travers l'état d'âme de ces fellahs qui expriment douleur et chagrin. Cette terre semble baignée dans le noir : *«les hautes terres baignaient à présent dans le noir(...) le pays ne fut plus qu'une mer de brune qui se balançait doucement»*⁵⁵. Par sa soif et sa désolation, elle dégage une douleur qui affecte sa couleur. Elle est en effet «jaune», «rouge», «noire», «grise» et répond à l'état d'âme peiné des fellahs dépossédés de leur droit et de leur royauté : *«Et depuis, dit Ba Dedouche, ceux qui cherchent une issue à leur sort, ceux qui, en hésitant, cherchent leur terre, qui veulent s'affranchir et affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille.»*⁵⁶

Comme le sont les fellahs, la terre est en deuil dans l'attente de son affranchissement. Cet état s'accroît avec la progression de l'histoire du roman

⁵⁵Mohamed DIB, *L'Incendie, op.cit.*, p.17.

⁵⁶*Ibid.*, p.26.

jusqu'à la brûlure ; événement-clé du roman qui la met en spectacle sous forme de parallèles morts : « *N'ayant pas dépassé les gourbis isolé au milieu des champs, le feu laissa des carrés, de terre brûlée* »⁵⁷. Cette brûlure qui porte une mort fait penser à l'engloutissement de la cité.

Sembène, à son tour, procède d'une autre manière pour présenter le lieu accaparé. L'auteur va vers l'échange et le lieu qui existe entre elle et l'homme. Ce lien très intime est exceptionnel chez le personnage militant, il a pour origine la séparation d'avec cette terre et sa perte. La terre engendre chez le personnage de Sembène un désir et une soif à sa reconquête. Elle devient dans cette situation la mère dont on cherche la protection et l'aide, mais cette mère ne suffit pas dans l'acte d'aimer, elle est donc remplacée par la femme dont on cherche encore l'amour.

Sembène s'est inspiré de l'histoire politique du Sénégal et du Mali à l'époque où les deux pays formaient une seule entité. C'est dans le cadre géographique formé par les villes « Dakar », « Thiès » et « Bamako » que Sembène exprime de la façon la plus fidèle sa vision de l'espace. À titre d'illustration, nous citons :

Les derniers rayons du soleil filtraient entre les dentelures des nuages. Au couchant, des vagues de vapeurs se délayaient lentement tandis qu'au centre même de la voûte céleste-vaste lac indigo cerné de mauve- une tache rousse grandissait. Les toits, les mosquées hérissées de leur minaret, les grands arbres – flamboyants, fromagers, calcédrats- les murs, le sol ocré, tout flambait. Brutalement lancé à travers le rideau de nuées, tel le trait lumineux d'un projecteur céleste, un rayon vint frapper de plein fouet la résidence du gouverneur dressée comme un pain de sucre blanc au sommet du Koulouba.

*Au centre de la ceinture de collines, les concessions de torchis, les termitières semblables à des obélisques trapus, l'herbe encore sèche de la chaleur du midi, baignaient dans l'eau rouge du soleil couchant. Venu du nord-est, un petit vent sec léchait les visages. On transpirait encore un peu.*⁵⁸

⁵⁷*Ibid.*, p.130.

⁵⁸Ousmane SEMBÈNE, *op. cit.*, p.13.

Le déroulement des séquences se passe d'un endroit à un autre. L'espace jouit non seulement d'une importance chez Sembene mais il devient aussi l'arme de l'échange, qui est la parole. C'est cette quête urgente de l'esprit qui provoque le miracle.

«*L'incendie*» et «*Les bouts de bois de Dieu*» sont deux romans, parus en 1954 et 1960, dates auxquelles est lié déclenchement de la guerre de libération et de l'indépendance. Leur situation d'énonciation accorde à l'espace une spécificité particulière : il y a lieu de comparer l'espace réel avec l'espace de l'histoire. La trame narrative s'inscrit dans une dimension spatiale. Nous pouvons dire, par conséquent, que nos romans, spatialisent les paroles de personnages dans la mesure où, les événements dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*» se déroulent dans trois endroits différents. Dans «*L'Incendie*», il y a le village de Bni Boublen et la ville. L'espace constitue, de ce fait, un élément fondateur du contenu narratif parce que les actions sont bien situées dans l'espace.

Le contenu de notre corpus fait aussi écho à ce premier constat. «*L'Incendie*» raconte en effet la vie quotidienne des familles algériennes lors de la colonisation et met en avant une grève des ouvriers agricoles et leur prise de conscience. «*Les bouts de bois de Dieu*» met en évidence la misère des cheminots. Ce sont donc des thématiques où l'espace apparaît comme une composante romanesque essentielle, à la fois cadre et protagoniste dans le roman, se rattachant à la quête de connaissance et de vérité des personnages principaux. Il nous semble porter des enjeux fondamentaux, enjeux que cette quête de connaissance exprime aussi. Ainsi, nous nous proposons d'analyser les rapports qui existent entre l'espace des événements de notre corpus d'étude, d'en saisir les implications, et ce, dans une confrontation signifiante de leurs espaces respectifs.

Le cadre spatial nous permet d'accorder une attention particulière aux personnages dans les deux romans. Nous sommes également sensibles à la comparaison établie

entre leurs espaces et leurs contenus. Par conséquent, nous mettrons l'accent sur les mouvements de personnages, à savoir leur cheminement, et leurs discours. Il est à signaler qu'un certain nombre de personnages vivent ensemble sur un territoire délimité et organisé.

Toutes ces constatations nous conduisent à insister sur quelques points qui nous paraissent fondamentaux pour la bonne compréhension des enjeux qui sous-tendent notre sujet. C'est pourquoi, nous fonderons notre analyse sur les rapports qu'entretiennent ces deux espaces, et ce, à travers le contenu des propos des deux narrateurs de nos romans-corpus.

Il nous semble aussi logique de commencer notre étude par la manière dont l'espace y est montré.

Nous procédons tout d'abord à un relevé des lieux traversés ou évoqués dans nos deux romans. Pour cela, il nous suffit de suivre nos personnages dans leur parcours et leurs lieux de rencontres au fil du récit.

Dans *«Les bouts de bois de Dieu»*, nous pouvons, avant de les relever, préciser que presque tous les lieux évoqués donnent naissance à de nouveaux événements des concessions de Bamako, de Dakar ou de Thiès.

Les personnages se retrouvent dans différents types de lieux, nous ne constatons pas de concentration autour de lieux précis, mais au contraire un rayonnement de leurs déplacements dans toutes les villes, avec une prédéfinition du lieu, contrairement à *«L'incendie»* de Dib où la scène se passe dans un seul endroit : la campagne. La description des lieux est souvent sommaire, efficace (axée autour d'une problématique centrale), et jamais globale (pas de présentation générale de l'endroit par quartier, par exemple, la plaine d'Ymama, El kifane, Bréa, Bni Boublen-le-

haut). La description des lieux reste subordonnée aux intentions et aux sentiments des personnages. Nous ne trouvons que très peu de lieux habités (au sens plein du terme).

Ce qui frappe le plus dans l'œuvre romanesque de Sembène, c'est la grande diversité géographique des villes, des lieux et des espaces que l'écrivain fait visiter. L'histoire du roman se déroule dans trois villes différentes. Mais on ne peut pas dire que Sembène a vécu dans ces villes, il ne fait que raconter les événements d'une histoire vraie. L'espace géographique chez lui est plus qu'un simple *décor* (au sens où un décor fonctionne comme un espace interchangeable, secondaire et donc, en ce sens, extérieur et inessentiel).

L'espace construit l'enquête autant que l'enquête construit l'espace, les deux s'éclaircissant (ou s'obscurcissant) en rétroaction. L'espace chez Sembène se répartit en trois grands lieux : Bamako, Thiès et Dakar. Il s'agit là d'un beau parallélisme entre espace et temps (chronologique et géographique). Au fur et à mesure que les événements de l'histoire avancent et que les fils de l'intrigue s'articulent, les deux auteurs maîtrisent l'espace : des points de repère apparaissent, en *projetant* leur propre perception de l'espace connu (L'Algérie et le Sénégal).

À la fin du roman, nous dirons que la réappropriation de l'espace au départ a été parfaite par la marche des femmes dans une sorte de possession, ce qui invite le lecteur à mesurer la distance de Thiès à Dakar et à rendre hommage à la bravoure féminine. Cela, juste avant la scène finale qui permet de lever le voile sur l'intrigue du roman. À titre d'exemple, nous relevons le passage suivant :

Thiès : un immense terrain vague où s'amoncellent tous les résidus de la ville, des pieux, des traverses, des roues de locomotives, des fûts rouillés, des bidons défoncés, des ressorts de sommiers, des plaques de tôle cabossées et lacérées puis,

*un peu plus loin, sur le sentiers de chèvres qui mène vers Bambara, des morceaux de vieilles boîtes de conserves, des amas d'ordure.*⁵⁹

Ou encore :

*Thiès était à la fois le centre de la régie des Chemins de fer et celui de la direction du mouvement ouvrier. Tous les habitants, quels qu'ils fussent, vivaient de la ligne, du trafic entre Koulikoro et Dakar. C'est également à Thiès que se trouvaient les ateliers de réparations des machines et le service d'entretien.*⁶⁰

I-4-1-1-L'espace vécu

L'existence d'un espace intérieur crée de la confusion, cet espace intérieur deviendra un espace spécifique qui permet la réappropriation de l'espace des concessions. C'est un espace que les personnages habitent. On commence directement dans un espace délimité, dans la compréhension et, par la suite, au fur et à mesure que les événements progressent, les relations entre les personnages se précisent et les liens entre les événements s'articulent. En un mot, le sens se construit, les apparences sont dépassées et le réel se dévoile.

L'espace et la géographie en tant que tels ne sont jamais une préoccupation directe dans les romans de nos deux auteurs : ils ne jouent aucun rôle direct en tant qu'éléments isolés et ne prennent sens que resitués et réinsérés dans l'économie générale du roman. En effet, l'espace contribue à la construction générale du sens produit par le travail des romanciers dont l'activité d'élucidation consiste à suivre les événements et à poser des hypothèses. C'est de cette manière que le roman progresse de la tension à la résolution, du malaise à la sérénité, du chaos à la réconciliation.

Nous constatons que dans «*L'Incendie*» et dans «*Les bouts de bois de Dieu*», la majorité des scènes se passent le jour. Mais Sembène ne manque pas de réserver certaines

⁵⁹*Ibid.*, p.35.

⁶⁰*Ibid.*, p.36.

scènes à la nuit. Le narrateur se déplace le plus souvent en journée. La nuit semble plutôt être réservée pour accomplir de secrètes besognes. Tous les éléments rassurants semblent disparaître la nuit, devenant un moment d'une angoisse intense (ce qui n'est pas le cas dans « *Les bouts de bois de Dieu* »).

Nous relevons de *L'Incendie* cette scène qui se passe la nuit :

Une odeur puissante s'exhalait des champs tandis que le ciel s'assombrissait progressivement. Remplaçant l'immense vibration du jour, une nuit se levait, froide et scintillante. Sous les étoiles une croisière dans le temps opaque et le sommeil de la terre commençait⁶¹.

L'aspect inquiétant de la nuit se retrouve peu dans « *Les bouts de bois de Dieu* », un point commun entre les deux romans : le fait que la vérité ne peut être produite qu'en pleine lumière. C'est pourquoi, le cadre référentiel des deux récits est largement dominé par la lumière.

La reprise systématique des lieux présents permet, certes, de saisir la composition du cadre général qui ne rend compte ni de l'essence de cette dernière, ni du jugement que les personnages (et ce constat est à justifier à travers eux) formulent à son égard. La perception et la qualification de l'espace sont ainsi constituées par le déplacement des personnages, non par une juxtaposition de lieux qui ne révèlent que la présence d'un cadre référentiel.

Concernant les passants, nous ne relevons que les commentaires qui nous semblent les plus significatifs (parmi les très nombreux que fait Ad'jibid'ji et Omar). Au sujet des habitants, le narrateur observe souvent leur agitation, le va et vient permanent qu'ils génèrent. À chaque fois, le narrateur souligne leurs soucis, ce qui contraste avec les histoires singulières des personnes que le narrateur connaît et, qui inspirent le doute, la peur et la frustration (souffrance).

⁶¹Mohamed DIB, *op. cit.*, p.16.

Nous constatons également une assimilation très nette entre la terre et ses habitants. Mais cette affirmation ne survient que vers la fin du roman, soulignant par là qu'il s'agit d'une véritable découverte (prise de conscience) pour le narrateur, qui jusque-là ne percevait pas du tout l'espace en ces termes. Cela confirme par conséquent que la vision de la terre évolue tout au long du récit en fonction des découvertes du narrateur et des événements dont elle se fait le cadre. N'en reste pas moins que les habitants qui tirent leur identité de leur appartenance à la terre. Elle est si chère et sacrée.

Plusieurs passages le montrent, à l'exemple de cet extrait de «*L'Incendie*» :

Et pour payer les impôts ? Il fallait vendre la bijou-taille de la femme, y ajouter ses propres vêtements, déballer la laine des matelas faire l'appoint avec des peaux de mouton. Vendre autant que possible tout, mais pas la terre.⁶²

La description de l'espace reste constante, tourne autour des mêmes thèmes. L'espace y perd toutes ses caractéristiques (connotées positivement) au fur et à mesure que la «terre libérée » prend de l'ampleur. Par comparaison, cette dernière fait ressortir la « misère inexprimable » de l'ancienne terre. L'espace qu'il soit dibien ou sembénien, il nous est montré comme subissant des pressions. La terre apparaît donc à la fois comme "emprisonnée" et comme une composante d'une identité collective.

I-4-1-2-Les quatre éléments fondamentaux spatiaux

Nous avons dégagé quelques éléments référant à la perception de l'espace dans nos deux romans, en mettant l'accent sur leur différence de traitement. Cette particularité attire notre attention sur l'importance que semble accorder les auteurs à certains éléments constitutifs des romans. Nous relevons de ce fait la présence de

⁶²Mohamed DIB, *op. cit.*, p.31.

quelques éléments fondamentaux ; l'eau, le feu, l'air et la terre ponctuant régulièrement la description de l'espace.

I-4-1-2-L'eau

L'eau nous apparaît comme l'élément le plus visible et le plus important. Il est fortement ancré dans nos deux textes et y tient à chaque fois une place des plus essentielles. Ainsi, dans *«L'incendie»*, Dib y a concrètement recours. L'eau est immédiatement posée comme appartenant au décor via la présence des femmes à la fontaine.

Par conséquent, elles sont présentées comme un élément essentiel du cadre référentiel du roman. L'eau est ainsi explicitement associée au temps qui s'écoule ; son courant aux événements ponctue la vie des ouvriers agricoles et des cheminots. Cette association qu'en fait Dib et Sembene, possède le pouvoir de définir le destin des grévistes.

L'insistance sur cet élément de l'eau est la manière dont les habitants envisagent leur propre vie. Par ailleurs, l'eau semble constituer un point de repère chez Sembene. Le narrateur nous décrit une marée humaine en mouvement à la quête de l'eau, caractérisant le déroulement de la vie des Algériens et des Sénégalais. Il s'agit donc d'une image liant différentes réalités entre elles et surtout différents espaces.

Nous notons autour de l'eau un chevauchement avec les autres éléments, ce qui souligne la centralité de cet élément. Ses significations lui donnent par conséquent une dimension particulière, oscillant entre un aspect concret et symbolique.

La présence de l'eau dans les récits se réduit aux fontaines publiques ; un des éléments constitutifs de l'espace du récit, il permet de se donner rendez-vous ; en d'autres termes, de fixer un point de repère spatial. Nous extrayons de *«L'Incendie»*

le passage suivant : «Le gosse fixait ses regards sur Zhor plantait au milieu de la source, la robe relevée, qui lançait de sa main libre de l'eau contre ses jambes.»⁶³

Son usage est aussi pour l'irrigation comme dans cet extrait :

Les trois hommes restaient debout ne bronchaient pas à la limite des champs de tomates que Ben Youb arrosait. L'eau cette eau qui était de l'or glissait sans bruit entre les quinconces d'oliviers. (...)L'eau elle-même limpide et transparente on ne la voyait pas, il n'y avait que de larges nappes d'humidité noire⁶⁴.

Elle est enfin un élément constitutif de l'intériorité, participant à la description du monde intérieur des personnages.

La sécheresse est présentée insupportable. C'est pourquoi, l'eau est au centre dans les deux textes racontant les souffrances des peuples face à l'oppression générée par des colonisateurs, mettant en évidence la perte (et donc le combat pour la retrouver) de la Patrie. Elle constitue ainsi une composante vivante de l'espace de la ville.

L'eau est aussi un élément du décor (lieu référentiel) étant identique dans nos deux romans. Ce qui nous semble enfin le plus intéressant dans cette convocation de l'élément eau, c'est le fait que, symboliquement, elle s'inscrit au cœur de la thématique de l'espace du roman.

I-4-1-2-2-Feu, Terre et Air

Le feu, la terre et l'air occupent également une place dans nos romans. Ainsi, le feu, élément contraire de l'eau, manifeste une autre manière de voir l'espace et enrichit la description. Il est toujours lié à une connotation infernale, à une

⁶³*Ibid.*, p.94.

⁶⁴*Ibid.*, p.44.

émergence du Mal et de la souffrance en se rapportant toujours à des contextes de destruction.

Dans « *L'Incendie* », cette dimension malsaine est clairement mise en avant par le texte. L'élément feu est peu présent sous cette forme, mais on le retrouve à travers la scène de *L'Incendie des gourbis*. Il est davantage dévastateur. Il représente une destruction totale. Il s'affirme bien, en ce sens, comme l'antithèse d'une eau protectrice et ne bénéficie de ce fait d'aucun sens positif. Il représente un principe de transformation dévastatrice, à l'image des carrés de terre brûlée.

La présence du feu peut se comprendre dans certaines scènes en tant que flammes sanglantes jetant leur sinistre éclat. L'opposition entre l'eau et le feu semble reprendre celle entre le Bien et le Mal. De ce fait, la terre signifie l'origine, l'enracinement et l'ancrage. Nous signalons ainsi une perception et une appropriation différente de l'espace par le narrateur.

Bref, la présence des éléments (eau terre et feu) dans nos textes complète la description de la ville en renseignant ou en donnant de nouvelles informations. Elle permet aussi d'introduire un thème majeur : l'identité.

Ces éléments apparaissent comme une des premières passerelles existantes dans ce texte. Elle permet de lier l'individu à la terre et de proposer des pistes de réflexion plus larges, en introduisant par exemple la problématique de la grève.

Le cadre spatial de la narration se conçoit comme un volet d'étude vaste et non circonscrit, il est l'espace où se situent les objets et où se passent les actions de l'univers du récit.

En somme, le personnage de Dib et de Sembène réussit à apprivoiser l'univers dans la mesure où il alimente l'imaginaire du lecteur.

Tout comme l'espace, le temps est intimement lié à l'histoire des romans-corpus pour en être les deux témoins principaux. Ce qui sera explicité dans la section ci-après.

I-4-2-La temporalité narrative

L'étude du cadre temporel est complexe à l'instar de celle de l'espace. Ils sont un apport dans la construction d'un sens au texte. En général, le temps désigne l'intervalle entre le début et la fin de l'histoire d'une œuvre. Dès que nous abordons l'espace du roman, il faut distinguer au moins deux temps : celui de l'histoire et celui de la narration.

I-4-2-1-Le temps de la quête

Dans l'œuvre de Sembène, il n'est pas question d'un temps unique. Passé, présent et futur s'y mêlent. En effet, sans que chacun perde de son importance, le passé afflue à tout moment pour encombrer le présent et faire avec lui marche parallèle, ce présent tend vers le futur et provoque parfois sa manifestation.

Bien qu'il soit imbriqué, dans l'œuvre de Sembene, le temps suit différentes trajectoires. Le présent tourmente le personnage et incite à l'action alors que le futur reste lieu d'espoir et de représentation. L'écriture de Sembène vise à séparer ces différents temps et à faire de chacun un facteur qui agit pour le soulèvement de cette opération comportant deux phases qui vont en parallèle :

La première tend à se libérer du passé qui, au lieu d'enchaîner, doit être lieu d'enseignement. La deuxième veut que le présent soit différent du passé et va vers la construction d'un futur qui remédie aux failles sans pour autant le renier. C'est à partir de cet objectif que l'auteur construit le présent pour s'ouvrir sur un futur,

temps du devenir des Sénégalais voire de tout peuple opprimé. C'est un temps vertical comme le qualifie Bachelard.

L'œuvre de Dib est éditée en 1954, date qui coïncide avec celle de la guerre de libération. De ce fait, on qualifiera «*L'Incendie*» d'œuvre originale et réaliste puisqu'elle raconte les événements tels qu'ils sont sans occulter que l'histoire est inspirée de faits réels, d'une grève qui a été déjà menée à Ain Taya.

D'une part, nous avons la date 1954 (temps de la narration) précipitée, d'autre part, nous avons le temps de l'histoire qui est l'été 1939 mentionné dans le prologue (p. 8).

Dib et Sembène veulent montrer que le phénomène temporel est extrêmement précieux non seulement dans la quête de l'identité perdue mais aussi et surtout dans la quête de l'amélioration des conditions du travail des ouvriers agricoles et des cheminots.

Parallèlement à ce temps de la quête qui menace et revient pour accentuer le tragique du personnage «*quêteur*», il en existe un autre que l'auteur recherche à travers son écriture et qui doit être chargé d'événements et de miracles. Le passage d'un lieu à un autre exprime le temps qui demeure un facteur essentiel dans l'action des personnages. C'est pourquoi, le retour d'Ibrahim Bakayoko et de Hamid Saraj est un facteur de délivrance. En ce moment du retour, repose tout l'espoir d'un peuple.

Cependant, le temps est aussi un facteur qui sonne la douleur, le danger et la vie à la fois, en témoigne la marche des femmes pour épauler leurs maris de Thiès à Dakar où Penda tombera sous les balles des colons. Le temps chez Sembène est un signe événementiel. Il revêt l'importance de l'événement et le caractérise. La mort de la

vieille Niakoro, mère d'Ibrahim Bakayoko, sous la brutalité n'altère en rien la volonté de poursuivre la lutte.

Le temps dans les deux romans a plusieurs fonctions. Il est important de voir comment le temps se présente par rapport au contexte colonial. Nous suggérons l'existence de plusieurs temps mais celui qui nous intéresse c'est bien le temps narratif. Celui qui appartient à la lecture du texte narratif.

Par conséquent, il s'agit de ce qu'on appelle : temps intérieur. Ce temps gouverne les motivations et les actions des personnages. Dans le récit de Dib et de Sembene, le temps intérieur prend le visage du traditionalisme et du modernisme. Un temps où le peuple passe par une crise qui le secoue. Puis, il y a le temps de la prise de conscience, de l'engagement et de la mutation. Cette mutation est gouvernée par une nouvelle génération que le colon doit affronter. Elle illustre une étape et une ère décisive à savoir la confirmation du peuple colonisé. Elle réclame le changement. Le temps de cette nouvelle génération est significatif dans la mesure où elle est le miroir de la crise (la guerre) dans laquelle se trouvent les cheminots et les ouvriers agricoles.

I-4-2-2-Prolepse et analepse

La dispersion du temps de la narration reflète la complexité du temps romanesque. En effet, le temps de la narration ne progresse pas chronologiquement comme le temps de l'histoire. Ces détorsions temporelles sont des anachronies narratives que Gérard Genette conçoit comme «*les formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit*»⁶⁵. Elles se manifestent par des chevauchements d'actions, des prolepses et des analepses.

⁶⁵Gérard GENETTE, *Figure III*, Le seuil, Paris, 1972, p.59.

Dans nos roman-corpus, la prolepse, qui est une technique d'anticipation, est signalée lorsque le narrateur évoque le futur qui se dessine devant lui, laisse voir la fin de la grève, la fin de la colonisation. Quand le futur est pris en considération par le narrateur, nous parlons alors de cette technique qui peint l'avenir par rapport au temps présent où dans les deux romans, les deux peuples vivent des expériences traumatisantes et pénibles. À titre d'exemple, l'extrait suivant annonce le dénouement et un avenir meilleur : «*Toutes les maisons du Vatican étaient fermées, barricadées, presque en état de siège. Les sifflets des locomotives et maintenant le chant et le battement des tam-tams mettaient les nerfs à dure épreuve*»⁶⁶.

L'analepse, renvoie aux événements du passé et montre comment les personnages les ont vécus. Nous l'illustrons avec ce passage de Sembène.

(...) *Et voilà aujourd'hui, ils allaient, seuls, décidé d'une grève. Savent-ils seulement ce que c'est ? Elle Niakoro le sait, elle en a vu une. Une pluie tout juste, avant la guerre, une grève terrible, un cruel souvenir pour ceux qui l'ont vécu.*⁶⁷

Ou dans «*L'Incendie*» :

*Tiens, en fait, des choses anciennes, tante Doudja pourrait te raconter. Il y a encore mieux, c'est grand-mère Moul Kheir. La vie de grand-mère Moul Kheir remonte aux temps sauvages de la liberté, avant l'arrivée des Français*⁶⁸.

I-4-2-3-Le temps externe

Conçu comme le cours naturel des astres et des saisons, le temps externe s'inscrit dans la marche et dans le fonctionnement de l'univers au sein duquel se meuvent les personnages. Tel l'illustrent les extraits dibiens ci-dessous.

⁶⁶ Ousmane SEMBÈNE, *op. cit.*, p.377.

⁶⁷ *Ibid.*, p.14.

⁶⁸ Mohamed DIB, *op. cit.*, p.29.

- *«L'après-midi d'Aout semblait fixait dans la substance immémoriale du temps, plein, lourd d'effluve»⁶⁹.*
- *«L'été 1939 s'étira à n'en plus finir. Il se survécut en journées lourdes et belles. Les moissons avaient été faites depuis longtemps»⁷⁰.*

Ou ceux sembénienis suivants :

- *«C'était un après-midi de mi-octobre, à la fin de la saison des pluies»⁷¹.*
- *«Un à une, la clarté grandissante du jour effaçait les étoiles, et le soleil levant rendait aux choses leurs véritable contours.»⁷²*

Il est évident que le temps externe dénote une situation dérangeante. Son influence affecte considérablement la répartition des personnages et les influences. Cet état des lieux fragilise leur mental.

L'espace et le temps forment tout un système de signes truffé dans le récit. Dès lors, l'intérêt d'une œuvre réside dans son enracinement dans son contexte d'émergence.

⁶⁹*Ibid.*, p.86.

⁷⁰*Ibid.*, p.117.

⁷¹Ousmane SEMBÈNE, *op. cit.*, p.13.

⁷²*Ibid.*, p.36.

CHAPITRE II

**L'œuvre romanesque :
pratique narratologique
et témoignage culturel**

L'œuvre romanesque : pratique narratologique et témoignage culturel

Dans ce chapitre, l'accent sera mis sur le texte en tant qu'objet d'étude. Nous y montrerons précisément, les principes de base de la construction des récits dibien et sembenien. Nous y évoquerons ensuite l'analyse narrative dans *l'Incendie* de Dib et dans *les Bouts de Bois Dieu* de Sembène pour nous intéresser enfin aux pratiques des langues à travers les personnages en tant que signes d'ancrage de chaque roman dans sa culture.

II-1-Éléments narratologiques des romans-corpus

Nous visons dans la présente section à mettre le texte sur le devant de la scène ainsi que ses relations avec le monde extérieur. Pour cela, nous mettrons l'accent sur les principes de base de la construction des récits dibien et sembenien.

II-1-1-Énoncé/énonciation

Il est à rappeler que

tout fait linguistique ou textuel peut s'analyser selon deux perspectives. Dans la première, on le considère comme un énoncé, c'est-à-dire comme un produit fini, clos sur lui-même. Dans la seconde perspective, on le considère en tant que produit d'une énonciation, c'est-à-dire dans ses relations avec l'acte de communication au sein duquel il s'inscrit. Quelqu'un le produit, dans telles conditions, avec des intentions déterminées, pour quelqu'un d'autre, qui le comprend (ou non), dans telles conditions et de telle façon⁷³.

⁷³Yves REUTER, *L'analyse du récit*, Arman Colin, Paris, 2^{ème} Ed. Collection 128, 2012, p.10.

C'est pourquoi, l'interprétation ou l'approche narratologique ne consiste pas seulement à connaître l'organisation et la construction des contenus mis en scène mais aussi à analyser ses relations avec l'énonciation, c'est-à-dire d'un point de vue historique, sociologique. Pour nos deux textes, ils sont écrits et compris en référence à leurs mondes et à leurs cultures.

II-1-2-Fiction/référent

Partant de l'idée que

opérer une distinction entre énoncé et énonciation et se centrer sur l'analyse interne des récits implique de ne pas confondre ce qu'on appelle la fiction, c'est-à-dire l'histoire et le monde construits par le texte et n'existant que par ses mots, ses phrases, son organisation, etc., et le référent, c'est-à-dire le « hors texte » : le monde réel (ou imaginaire) et nos catégories de saisie du monde qui existent en dehors du récit singulier mais auxquels celui-ci renvoie⁷⁴,

il est important de ne pas confondre texte et référent. La fiction nous incite à analyser l'univers, l'histoire et les protagonistes du récit. Il s'agit d'un concept théorique de l'analyse interne du récit, on y parlera de la fiction d'un récit selon qu'il soit réel ou imaginaire. Quant au référent, il correspond aux éléments auxquels il renvoie, c'est l'analyse de tout ce qui entoure le texte ou le hors-texte.

II-1-3-Auteur/narrateur

Cette dichotomie implique systématiquement l'analyse interne du récit, pour ne pas confondre aussi l'écrivain (le producteur du texte), au narrateur. Les propos infra les expliciteront davantage.

L'écrivain est l'être humain qui a existé ou existe, en chair et en os, dans notre univers. Son existence se situe dans le « hors texte ». De son côté, le narrateur-qu'il soit apparent ou non- n'existe que dans et par le texte, au travers de ses mots. Il est, en quelque sorte, un énonciateur interne : celui qui, dans le texte, raconte l'histoire. Le narrateur est fondamentalement constitué par

⁷⁴*Ibid.*, p.11.

*l'ensemble des signes linguistiques qui donnent une forme plus ou moins apparente à celui qui narre l'histoire.*⁷⁵

Cette distinction entre auteur/narrateur laisse libre choix à l'auteur de narrer avec de multiples identités. Elle permet aussi de projeter son image et celle du narrateur ou le personnage principal.

Dans notre corpus, l'auteur charge un narrateur à raconter l'histoire dont les personnages ont, eux aussi, leur part de narration. Le narrateur observe et raconte. Nous notons l'emploi du pronom « On ». Le narrateur est impliqué dans l'histoire. Comme dans les deux extraits suivants :

- *«Assitan apporta le poinçon chauffé à blanc. Niakoro saisit unealebasse de taille moyenne qu'elle coinça entre ses cuisses, et d'une main sûre, commença à tracer des arabesques. On entendit un petit grésillement»*⁷⁶.
- *«En arrivant devant la maison de la Lumière, on commence à gravir des pentes rocailleuses battues par les vents. Le pied bute et glisse sur une végétation ligneuse de diss et de lentisques»*⁷⁷.

II-1-4-Lecteur/Narrataire

Le premier concept renvoie à « l'être humain qui a existé, existe ou existera, en chair et en os dans notre univers. Son existence se situe dans le " hors texte " ».

Tandis que le second,

qu'il soit apparent ou non- n'existe que dans et par le texte, au travers de ses mots ou de ceux qui le désignent. Il est celui qui, dans le texte, écoute ou lit l'histoire. Le narrataire est fondamentalement constitué par l'ensemble des signes

⁷⁵*Ibid.*, pp.11-12.

⁷⁶Ousmane SEMBÈNE, *op. cit.*, p.17.

⁷⁷Mohamed DIB, *op. cit.*, p.7.

linguistiques (le « tu » et le « vous » par exemple) qui donnent une forme plus ou moins apparente à celui qui reçoit l'histoire.⁷⁸



Nos deux auteurs ont un narrataire non informé, il n'existe pas dans le texte, il n'y figure que rarement.

II-2-«L'Incendie» et «Les Bouts de Bois de Dieu» comme histoires

Les deux œuvres racontent l'histoire d'une grève menée par des indigènes qui revendiquent l'amélioration de leur niveau de vie (travail égal, salaire égal) sous l'occupation française. Si chez Sembène les grévistes sont des cheminots, Dib, quant à lui, peint le milieu montagnard où résident des ouvriers agricoles.

Le deuxième volet de la trilogie dibienne, commence par la description spatiale de Bni Boublen, un village situé à trois kilomètres de Tlemcen, où vivent en proie à la famine des ouvriers agricoles.

Le roman décrit la vie des Algériens en ville et au village lors de la colonisation sous le regard de son personnage principal Omar, le jeune citoyen de la Grande Maison. Il sera à l'écoute du vieillard Comandar pour la relation des faits de la colonisation française. Les discussions des fellahs seront alors un nouveau langage initié par le militant Hamid Saraj.

Après l'échec d'une première grève en été 1939, ils ont décidé d'en mener une autre à cause du poids des injustices ; leurs conditions de vie sont devenues de plus en plus précaires. Tel illustre l'extrait suivant : «*Les ouvriers agricoles de la région avaient fait grève : il en était résulté beaucoup de bruit, et les cultures étaient demeurées en plan*»⁷⁹.

⁷⁸*Ibid.*, p.13.

⁷⁹*Ibid.*, p.179.

Le roman de Sembène est une œuvre de combat qui illustre une tendance fondamentale. L'auteur y évoque la grève du Dakar-Niger en 1947-1948. Il part d'une situation vécue pour dénoncer un certain nombre de maux liés à l'administration coloniale : le racisme, la corruption des chefs traditionnels et le recours à la brutalité contre les meneurs syndicalistes. C'est une période dure, parfois tragique, puisque la troupe n'hésite pas à tirer mais la grève est aussi une merveilleuse occasion de fraternité humaine. Les grévistes ripostent aux autorités qui ont décidé le blocus de Thiès, en organisant des distributions de riz tandis que sous l'impulsion énergique des femmes de la cité, un nouvel ordre communautaire s'instaure. C'est la foi dans la solidarité retrouvée qui permettra aux grévistes de résister et de triompher de la triple collusion député-maire-gouverneur-chef religieux.⁸⁰

À la lumière de notre lecture, nous essayerons d'étudier le système des événements et de dévoiler le code voire le message de chaque œuvre. Pour cela, notre première référence sera celle de l'analyse structurale faite par Nadjat Khadda. Sachant que la description de deux romans est similaire⁸¹, ils ont de multiples points de convergence. Nous adopterons la même approche appliquée sur l'œuvre de Dib et nous n'ignorerons pas qu'un même récit peut avoir plusieurs structures voir plusieurs significations.

Selon Nadjat Khadda, la caractéristique essentielle de l'histoire de «*L'Incendie*» a trait à des aventures de trois types : socio-politique, rural et existentiel. Elle se déroule sur trois axes principaux :

A. L'éveil politique des paysans.

B. La vie mystérieuse de la terre.

⁸⁰Jacques CHEVRIER, *Littérature nègre, Afrique, Antilles, Madagascar*, Arman Colin, Paris, 1974.

⁸¹Voir annexe 1 p.204.

C. L'éveil sensuel de Zhor⁸².

Nous pouvons déceler les mêmes aventures dans le roman de Sembène :

A. Portraits de femmes.

B. L'éveil politique des cheminots.

C. L'éveil politique des femmes.

Le parcours narratif dans les deux romans se heurtent à des obstacles qui les mettent en danger. Chaque roman peut se réduire aux trois énoncés narratifs. Dans «*L'Incendie*» de Dib, l'éveil politique des paysans est menacé par les colons, la vie mystérieuse de la terre est mise à l'épreuve par la sécheresse. L'éveil sensuel de Zhor est convoité par le vieux kara Ali⁸³. De même, l'éveil politique des femmes et des cheminots, dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*» est menacé par les colons.

La logique des actions obéit donc, dans les deux romans-corpus à ce que Todorov, se prélevant de la rhétorique classique, nomme : la tendance à la répétition et dont une des formes «*la plus répandue, dit-il, (...) est ce qu'on appelle communément le parallélisme*»⁸⁴. Les trois axes cités ci-dessus y constituent le conflit fondamental.

II-3-Le schéma actantiel : les actions des personnages

L'analyse des récits adopte le schéma narratif qui, à travers le temps, avait plusieurs versions selon les théoriciens. A ce propos, nous citons, à titre d'exemple, les 31 les fonctions de Propp, le modèle quinaire ou le schéma actantiel. Ce dernier sera adopté à notre analyse. Il est défini par Greimas comme suit :

⁸²Nadjet KHADDA, *op. cit.*, p. 21.

⁸³*Ibid.*

⁸⁴Tzvetan TODOROV, *op. cit.*

Le schéma actantiel. Il est parti d'une hypothèse similaire à celle de Propp pour les actions : si toutes les histoires-au-delà de leur diversité- possèdent une structure commune, c'est sans doute parce que tous les personnages- au-delà de leurs différences apparentes- peuvent être regroupés dans des catégories communes. Il va appeler ces catégories communes-abstraites- de forces agissantes (il ne s'agit pas seulement de personnages « humains ») nécessaires à toute intrigue, des actants.⁸⁵

Donc, nous classerons les personnages des deux romans à partir de leurs actions. Selon Greimas, il existe six catégories d'actants qui sont regroupés selon trois axes différents :

- L'axe de vouloir faire : Sujet/Objet
- L'axe de pouvoir : Opposant/Adjuvant
- L'axe de savoir ou de communication : Destinateur/Destinataire

Ce modèle semble commun à tous les récits. Son application à notre corpus nous donne le schéma ci-après.

I-3-1-Application du schéma actantiel à «*L'Incendie*»

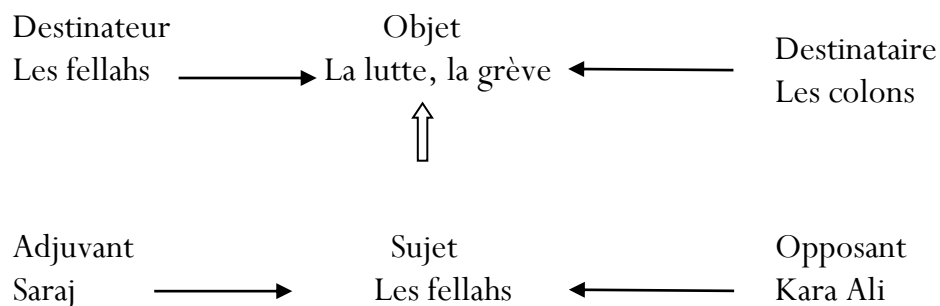


Figure 1 : Schéma actantiel dans «*L'Incendie*»

⁸⁵Yves REUTER, *op.cit.*, p.31.

II-3-2-Application du schéma actantiel aux «*Bouts de Bois de Dieu*»

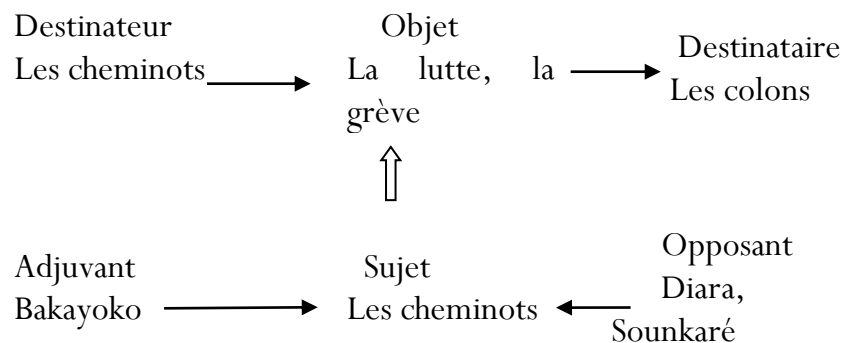


Figure 2 : Schéma actantiel dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*»

Nous constatons que dans les deux romans, les personnages partagent les mêmes fonctions, une similitude dans les rôles des personnages, il s'agit du même thème qui est la grève et du même destinataire : colon français.

II-4-«*L'Incendie*» et «*Les Bouts de Bois de Dieu*» comme discours

Avant d'analyser la composante discursive dans les deux œuvres, nous aborderons d'abord le cadre théorique du discours. L'extension du concept le rend difficile à cerner. Il est tantôt considéré comme synonyme de parole, tantôt, il désigne un message. Ainsi, les définitions multiples de plusieurs spécialistes s'imposent.

Le discours est défini selon Emile Benveniste, dans la théorie de l'énonciation comme suit :

Il faut entendre par discours dans sa plus grande extension toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière, c'est d'abord la diversité des discours oraux de toute

*nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée.*⁸⁶

Pour Kerbrat-Orecchioni, il s'agit du « langage mis en actions » tandis que du point de vue de Dominique Maingueneau, « *le discours n'est pas un objet concret offert à l'intuition, mais le résultat d'une construction (...), le résultat de l'articulation d'une pluralité plus ou moins grande de structurations transphrastiques, en fonction des conditions de production* ». ⁸⁷

L'analyse énonciative des deux romans donne les deux ponts suivants :

- Dans le texte de Dib et celui de Sembène, il y a de la description ou le discours du narrateur. Nous y trouvons aussi le dialogue des personnages.
- L'analyse énonciative de « *L'Incendie* » et « *des Bouts de Bois de Dieu* » nous permet de localiser de multiples voix de personnages qui sont nombreux et prennent la parole à tour de rôle donnant aux deux œuvres une représentation de l'oralité africaine.
- Par cette intégration de l'oralité, les romanciers nous renvoient à la culture arabo-musulmane et à la culture négro-africaine.
- Les personnages alternent la parole où la trame narrative se succède. Ils incitent la curiosité du lecteur en racontant leur histoire lorsqu'ils échangent des propos. Nous pouvons repérer plusieurs indices de ces personnages à l'instar de « je », le « tu », le « vous ».

L'étude de la voix narrative chez nos deux auteurs sera abordée d'un point de vue narratologique et énonciatif via les travaux de Genette, Maingueneau et l'étude de

⁸⁶Faouzia BENDJELID, « Le discours de la dénonciation dans le roman : *Tombéza* de Rachid Mimouni » [en ligne], le 31 janvier 2012, disponible sur le site : <http://insaniyat.revues.org/9650> ; DOI : 10.4000/insaniyat.9650. Consulté le 28 août 2017.

⁸⁷Cf.<http://www.analyse-du-discours.com/la-notion-de-discours>.

Kerbat- Orecchioni (1999) sur la subjectivité du langage, ce qui nous aidera à voir la position axiologique de l'instance narrative.

Nous caractériserons la voix narrative présente dans notre corpus puis nous verrons comment elle peut être étudiée en appliquant les théories de l'énonciation.

La première tâche est de voir comment est manifestée la voix narrative à partir de différentes traces de l'énonciation et comment le discours est représenté par les deux auteurs.

II-5-Qu'est-ce que la voix narrative ?

L'étude des textes narratifs a toujours posé des questions qui voit et qui parle ? Mais la question primordiale est qu'est-ce qui nous laisse sentir qu'il s'agit d'une voix qui parle ? Cette voix peut-on la considérer comme la voix du narrateur ? Ce phénomène a attiré l'attention des spécialistes linguistes et littéraires.

Pour cela, Genette consacre un chapitre entier dans *«Figures III»* où il donne une définition bien développée, pour lui : *« la voix désignera un rapport avec le sujet (et plus généralement l'instance) de l'énonciation et non seulement le sujet de l'énoncé lui-même, et que la voix désigne à la fois les rapports entre narration et récit et entre narration et histoire. »*⁸⁸

Pour Genette, l'utilisation de l'idée de voix lui sert d'outil pour la distinction entre temps de narration, les niveaux narratifs et les fonctions du narrateur. Cela permet aussi d'analyser les rapports complexes entre les éléments constituant le discours. Nous nous interrogeons aussi sur l'existence réelle de cette voix. Est-elle parole ou

⁸⁸Gérard GENETTE, «Discours du récit : essai de méthode», *in Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.76.

pensée ? Orale ou écrite ? Dans ce cas, nous citons Lacan qui affirme que la voix peut être la partie non linguistique du discours : « l'altérité de ce qui se dit »⁸⁹.

Il est nécessaire de regarder de près la morphologie syntaxique et lexicale des textes pour déterminer le sens explicite. Il est utile également d'avoir recours à la culture orale et des modalités écrites pour pouvoir cerner la voix, se servir de l'étude des personnages et s'interroger sur leur identité pour déterminer la culture d'origine.

Sans oublier le côté littéraire, certains chercheurs ont focalisé leurs travaux sur la valeur du terme « voix » et sur sa représentation. Son rapport avec l'oralité, représente-t-il une individualité ou une collectivité ?

Un autre aspect peut être aussi cité : C'est celui de la circulation de la voix parmi une communauté de lecteurs. Si la voix est orientée vers un public spécifique, elle est vraiment conçue lorsqu'elle est reçue par ce public. De ce point de vue, nous faisons la différence entre littérature orale et textualité.

Du côté linguistique, plusieurs aspects de la théorie de l'énonciation ont confirmé le foisonnement des voix narratives. Convient-il de parler d'un narrateur-personnage ou d'un personnage narrateur ? La distinction entre sur-énonciation et sous-énonciation de Rabatel, le débat entre Maingueneau et Perret sur le statut du monologue, et les travaux de López Muñoz, Marnette et Rosier sur le discours rapporté ont nourri notre discussion. Ces travaux ont déterminé le statut de toute voix qui parle. Le passage ci-dessous, le confirme.

Le « je qui parle » dans un texte peut être à la fois la manifestation et l'effacement d'une voix, de même que les marques de discours (soit textuelles, soit paratextuelles) peuvent être des marques de l'absence d'une voix aussi bien que de sa présence. Par ailleurs, ce « je qui parle », présent ou lointain, peut être féminin, masculin ou indifférencié, et cette question du genre – éminemment

⁸⁹Jacques LACAN, *Le Séminaire de Jacques Lacan : livre 10, l'angoisse*, Miller, Seuil, Paris, 2004, p. 318.

d'actualité – révèle des enjeux idéologiques et sociologiques au sein du texte et dans son au-delà⁹⁰.

II-5-1-La parole du narrateur

La parole des narrateurs est celle de la description des conditions de vie misérables, soit dans «*L'Incendie*» ou dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*». Les narrateurs sont non seulement témoins des évènements mais aussi ils participant au combat rapportent les actions, de façon réaliste.

Le narrateur de «*L'Incendie*» introduit (dans la situation initiale) le roman par une description du lieu où se passe l'histoire puis il évoque les fellahs qui passent leur temps dans les champs agricoles et pastoraux en travaillant chez les colons. Leur vie se réduit à la misère. Il annonce ensuite le temps de l'histoire par une description physique et morale des enfants de Bni Boublen.

Il illustre les relations qu'entretiennent les cultivateurs entre eux à travers le dialogue. C'est pourquoi, un champ lexical de la parole est en usage : *voix, propos, parler, parole, avis, discuter, prononcer, dire, taire, conclure, lancer*.

Tout au long du roman, à chaque incident, il y a toujours des voix inconnues qui parviennent aux oreilles des fellahs.

Le narrateur lance la décision de la grève. Nous l'illustrons dans cet extrait :

Les ouvriers agricoles de la région avaient fait grève : il en était résulté beaucoup de bruit, et les cultures étaient demeurées en plan. Or ç'avait suffi pour que perdent la tête tous ces colons si sûrs de leur force, dont le pouvoir paraissait si bien établi⁹¹.

⁹⁰Sophie MARINETTE et Helen SWIFT, « Introduction : Que veut dire « voix narrative » ? », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], le 02 mars 2012, disponible sur le site : <http://crm.revues.org/12505>. Consulté le 30 avril 2016.

⁹¹Mohamed DIB, *op. cit.*, p.179.

De même, dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*», le narrateur, introduit le roman par le temps de l'histoire et la description de ses lieux. il peint le tableau des enfants de Thiès affamés et misérables. Le narrateur emploie le « *On* » donc, il est impliqué dans l'action. Les réclamations des habitants des villes est le thème majeur du roman, nous citons ici un extrait lors du meeting : « *Au –dessus de leurs têtes elles portaient des banderoles et des calicots où l'on pouvait lire : "LES BALLEES NAZIS N'ONT PAS FAIT DE DIFFERECE", "NOUS VOULONS LES ALLOCATONS FAMILLALES"... "A TRAVAIL EGAL, SALARE EGAL".* »⁹²

II-5-2-La parole des Anciens

La parole des Anciens est celle de personnes âgées, dans l'histoire des deux œuvres. Dans *L'Incendie*, nous constatons :

- **La parole de Comandar :** au début du roman, il chantait le chant de l'espoir de la liberté du pays. Les secrets de Bni Boublen étaient dévoilés à Omar à travers sa parole. Il représente une génération de la Première Guerre Mondiale. Il rapporte à Omar l'état des fellahs et leur nostalgie pour libérer l'Algérie. la voix des fellahs est admirablement nostalgique, leur salut est plein de chaleur. Mais la colonisation blesse : «*ses yeux ont désespérément peur et les yeux des hommes sont désespérément durs. Le colon considèrent le travail du fellah comme totalement sien*»⁹³.

Quant à la voix de Comandar, elle fait appel à la résistance en racontant la légende du cheval, ou en rapportant ce qu'il a entendu de la bouche de Grand-mère Moulkhir.

⁹²Ousmane SEMBÈNE, *op. cit.* p.329.

⁹³Mohamed DIB, *op.cit.*, p.27.

Moul Kheir te dira que son grand-père était un grand guerrier, un grand cavalier, un sage plus sage que tous les autres, dont la justice et la bonté, mais surtout la bravoure, étaient plus grandes que chez les autres hommes de la tribu- et tout cela n'était rien encore ; parce que son grand-père était plus que cela- : il était un homme roi." Voilà pour le passé des fellahs. Mais ceux-ci n'iront jamais prétendre qu'ils valaient beaucoup autrefois. Les fellahs étaient de petites gens simples⁹⁴.

Cette vieille parle d'une Algérie quiète, des gens simples et respectables. Il s'agit de la transmission de la mémoire collective de génération en génération.

Le changement de la loi du pays, après l'arrivée du colon, est ressenti (le dépouillement de la civilisation). Le chapitre XII est consacré à la voix de Comandar étant une sorte d'encouragement à l'instar de cet exemple :

Omar qui regardait le vieil homme sentait autour de lui cette foule, cette contrée, invoquées à distance. C'était quelque chose de diffus, d'amical et de silencieux. Tous ces hommes formaient une assistance qui comprenait la signification des paroles de Comandar ; mais leur terrible puissance les rendait taciturnes. Autour de Comandar, ces hommes vivaient, l'espoir les pressait de toutes parts⁹⁵.

- **La parole de Ba Dedouche :** lui et Slimane s'accompagnent toute une nuit. Dans l'obscurité épaisse, Slimane Meskine entame son chant, Ba Dedouche le vieux sent l'ennui et l'inquiétude : une situation de stagnation. Nous le constatons dans l'extrait suivant :

-Quand les devoirs nous manquent, dit l'ancien, nous sommes dévorés d'ennui. Et nous chantons des complaintes sans savoir quand il faut s'arrêter. Nous n'y pouvons rien. Nous dorlotons notre ennemi, nous le chérissons. On peut vivre longtemps avec ça. Un jour, on le découvrira et si ce jour-là, nos devoirs ne nous apparaissent pas clairement, nous traînerons inutilement notre existence jusque... jusqu'au jour de la Résurrection !⁹⁶

⁹⁴*Ibid.*, p.29.

⁹⁵*Ibid.*, p.65.

⁹⁶*Ibid.*, pp.14-15.

Ba Dedouche dit : « *Des faits étranges se produisent chez les fellahs. Des changements surviennent. Nous les anciens, nous ne souvenons d'un âge où il n'était même pas possible d'imaginer que rien ne pût changer. Si la vue d'un vieillard baisse, son cerveau travaille davantage et lui montre tout*⁹⁷ ». Il songe à la vie future, à l'avenir des habitants de Bni Boublen tout en étant pessimiste par rapport au destin des fellahs. Il l'affirme :

*Qu'il se trouve seulement quelqu'un seulement pour narrer le triste destin des fellahs, et il en aura de quoi dire ! Et lorsqu'il aura tout dit sur les pauvres fellahs, qu'il raconte, pour consoler les auditeurs, la vie édifiante des colons.*⁹⁸

Les propos de Ba Dedouche ont leur poids, ils sont accueillis par un mutisme. Il parle de la vie quotidienne d'un fellah (comment elle se déroule et quelles sont les injustices dont il souffre). Il évoque aussi le colon et l'accuse directement d'être le premier responsable des conditions misérables du fellah. Les colons empoisonnent la vie des gens qui travaillent pour eux. Le vieux se demande : quand est-ce que le fellah sera considéré ? N'est-il pas temps de réclamer l'indépendance ?

Le colon est responsable de toutes les misères : « *(Les colons) eux-mêmes prospèrent sur nous comme de la vermine. C'est la véritable raison. Si notre pain est noir, si notre vie est noire, ce sont eux qui le font ainsi* »⁹⁹.

Ba Dedouche, un vieux le plus expérimenté du village, rien ne lui échappe, les jeunes ont peur de lui. Pour lui, être vieux c'est comprendre beaucoup de choses. C'est être capable de faire encore quelque chose. Il a expliqué ce qu'il en est au groupe de jeunes qui ont décidé de se regrouper sans le prévenir, il a exprimé à sa

⁹⁷*Ibid.*, p.34.

⁹⁸*Ibid.*

⁹⁹*Ibid.*, p.39.

manière, sa protestation. «*Oui je suis venu, poursuit-il, parce que je sentais qu'il était de mon devoir d'être avec les hommes dont le cœur vit et souffre*»¹⁰⁰.

À l'arrivée de Hamd Saraj à Bni Boublen, les fellahs ont programmé une réunion avec lui. Ba Dedouche a pris la parole, le vieillard ne parlait pas comme les autres fellahs. Il avait un vocabulaire de mots rares plein de sagesse.

Nous comptons la parole des deux vieux dans «*L'Incendie*», une parole rattachée au destin, à l'avenir du pays et à la vie des fellahs. Nous constatons qu'ils ont la même vision et les mêmes soucis. Le roman de Sembène illustre la parole des vieux.

La Parole du Vieux Mamadou Fa Keita étant lente mais précise. Il prend la parole à l'assemblée des grévistes où il s'adresse aux hommes rassemblés et dit qu'il n'a pas assisté à la pose des premiers rails mais il a vu l'achèvement de la voie ferrée à la ville de Koulikoro puis, il évoque l'état des lieux, des épidémies et de la famine dont souffrent les habitants.

En effet, tous les travailleurs ont leur métier qui ne rapporte pas ce qu'il devrait. Les colons les volent, il n'y a plus de différences entre les bêtes et eux. Fa Keita réclame des salaires élevés mais faut-il faire la grève ou non ? Il demande à la foule de réfléchir sagement en insistant sur l'avis de Bakayoko tout en ayant peur des briseurs de grève.

Le jour du jugement du traître Diara, Fa Keita est membre du jury, il ne croit pas que les jeunes sont capables d'une telle action (châtiment de Diara), et confirme qu'une nouvelle génération vient de naître. Il le dit clairement :

Il y a bien longtemps, dit Keita, bien avant notre naissance, les choses se passaient dans un ordre qui était le nôtre, et cet ordre avait une grande importance pour la vie de chacun. Aujourd'hui, tout est mélangé. Il n'y a plus de

¹⁰⁰*Ibid.*, p.58.

*castes, plus de griots, plus de forgerons, plus de cordonniers, plus de tisserands.
Je pense que c'est l'œuvre de la machine qui brasse tout ainsi.*¹⁰¹

Le vieux Fa Keita soutient les jeunes dans leurs décisions mais pas toutes, surtout celles jugées fausses. L'heure de la proclamation du jugement de Diara le montre clairement :

*Nous voulons tous gagner, donc personne ne doit reprendre le travail sans les autres. C'est cela vivre en frères. J'ai entendu qui demandaient des châtiments. Mais vous ne tuerez pas Diara (...) Si vous voulez imiter les sbires de vos maîtres, vous deviendrez comme eux, des barbares.*¹⁰²

Les gendarmes font irruption dans la concession des Bakayoko, le vieux Keita est arrêté et la vieille Niakoro est décédée suite aux coups des gendarmes.

Au camp, le vieux fait la connaissance des détenus. Il pense beaucoup à l'initiative des jeunes (la grève) vu les conditions concentrationnaires de la vie des prisonniers. Il se demande si ces jeunes n'ont pas raison et il se rend compte de la nécessité de la grève pour avoir les mêmes droits. Dans son fort intérieur, il se dit :

*-Dieu sait que je n'étais pas pour cette grève car je n'aime pas la violence sous quelque forme que ce soit, mais si Dieu est juste, comment peut-il accepter qu'on humilie ainsi des hommes ? Pendant toute ma vie et celle de mes parents, nous n'avons fait tort à personne de la petite chose qui soit, et voilà comment on nous traite ! Si cette grève doit continuer et si nous devons rester ici, il faut faire quelque chose, je ne sais pas quoi, mais il faut faire quelque chose pour qu'on nous respecte.*¹⁰³

Du retour du camp, Fa Keita transmet un dernier message aux hommes : il est important de lutter pour la justice sans haine.

¹⁰¹Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.153.

¹⁰²*Ibid.*, p.154.

¹⁰³*Ibid.*, p.363.

- **La parole de la vieille Niakoro** ; la mère de Bakayoko écoute les jeunes femmes jacasser. Elle plonge dans sa réflexion et se demande : est-ce que les meneurs de grève savent ce qu'ils font ? Elle exprime sa peur en se rappelant ce qui s'est passé quand ils ont fait la grève précédente où elle a perdu un fils et un époux. Elle pense que les meneurs doivent venir le consulter. Nous la lisons dans ce relevé :

(...)Nous autres, Bambara, nous n'avons jamais céder devant un ennemi, nous n'avons qu'une parole, nous, et nous allons jusqu'au bout. Et voilà maintenant que ces cheminots sans cervelle veulent une autre grève et, comme la dernière fois, ce sont les Soudanais qui se font tuer !»¹⁰⁴

Niakoro est présente pour rappeler les croyances et les traditions d'autrefois, son apparition dans le roman est importante. Elle met en valeur leurs cultures locales lorsqu'elle décore les Calebasses. Elle leur dit : «-Je n'arriverai jamais à comprendre votre manque de goût, disait-elle aux autres femmes. Pourquoi ne vous souciez-vous pas de décorer vos ustensiles ? Ne savez-vous donc pas que vos plats en fer affaiblissent la virilité des hommes?»¹⁰⁵

La vieille Niakoro valorise aussi l'utilisation de la langue locale et elle se demande à quoi bon apprendre la langue des Français. En s'adressant à sa petite-fille Ad'jibid'ji. Elle lui dit : «-Je n'ai jamais entendu dire qu'un toubabou ait appris le bambara ou une autre langue de ce pays. Mais vous autres, les déracinés, vous ne pensez qu'à ça. A croire que notre langue est tombée en décadence !»¹⁰⁶

¹⁰⁴*Ibid.*, p.15.

¹⁰⁵*Ibid.*, p.17.

¹⁰⁶*Ibid.*, p.18.

Elle se met en colère lorsque sa petite fille lui répond en français. En lui disant : «Je te parle en bambara et tu me réponds dans ce langage de sauvages»¹⁰⁷.

Pour Niakoro, les jeunes demeurent sans expérience. Elle croit que les grévistes se trompent. Le vieux Fa Keita, après avoir assisté à l'assemblée avec les syndicaux, il vient de changer d'avis en disant qu'il faut savoir les connaissances actuelles. C'était pour confirmer que le monde est en perpétuel changement. Pour l'appuyer, nous relevons ce passage :

«-Ne crois-tu pas que tous ces enfants se trompent ? Comment toi, un homme d'âge, peux-tu écouter les paroles de ces nouveau-nés ?

-Niakoro, répondit le Vieux, nous aussi les anciens nous devons apprendre et savoir que les connaissances actuelles ne sont pas innées. Depuis des mois, j'apprends cela. Avec regret, crois-moi...

-Et tes cheveux blancs, à quoi te servent-ils, alors ?

-Ne confond plus respect et savoir...»¹⁰⁸

II-5-3-La parole des militants

La parole des militants nous paraît la plus importante puisqu'elle guide l'ensemble des fellahs ou des cheminots, selon chaque roman, elle est le fil conducteur.

- **La voix de Hamid Saraj** a son impact sur l'assistance ; une parole d'un militant assez expérimenté. Il a le verbe facile, alors il explique aux fellahs qu'il y a beaucoup de peuples opprimés dans leurs pays et qui sont contre les autorités. Le drame se produit même en France où des Français vivent la misère et la faim. À ces propos, les fellahs sont surpris. Le

¹⁰⁷*Ibid.*, p.20.

¹⁰⁸*Ibid.*, pp.29-30.

militant est témoin car il a travaillé en France. Le témoignage est dans ces propos : « *-Mais je crois que tu oublies une chose. Il y en a beaucoup, chez eux aussi, qui sont comme nous ! Dans leur propre pays ! Et que disent-ils ceux-là, croyez-vous ? Ils sont contre leurs autorités.* »¹⁰⁹

Un changement se produit, les fellahs décident de revendiquer leur droit, tel est le but de l'assemblée organisée par le militant. Nous l'illustrons :

*C'était bien la première fois que les fellahs discutaient de la sorte. Un sentiment agréable naquit en eux. Et maintenant ils étaient tout surpris. Ils se sentaient lavés, récurés, légers. Jusqu'alors ils se rencontraient pour ne parler que de petits devoirs, d'anciens travaux, de vieilles habitudes.*¹¹⁰

La parole de Hamid Saraj surgit lors de son arrestation, enfermée dans une chambre, Hamid Saraj songe à Omar, puis à la ville d'Alger, il marche dans la rue de la Liberté. Il le dit dans l'extrait suivant : « *Un moment, l'image d'Omar passa devant ses yeux. Pourquoi Omar ici ? Il n'était pas en état de se le demander. Puis le souvenir d'Alger, lorsqu'il y habitait, remonta à la surface. Il suivait la rue de la Liberté.* »¹¹¹

Dans la cellule, le cauchemar se poursuit, il entend des voix dans l'obscurité. Il se rappelle son enfance (retour à l'innocence première). Mais la voix du policier résonne dans ses oreilles. Puis, il entame une longue conversation entre lui et l'agent de police. Hamid Saraj comprend que l'agent le fait par obéissance professionnelle. Le cauchemar se dissipe quand il entend la voix de tante Kheira qui dit : « *Grande est notre Algérie* »¹¹², pour lui, c'était optimiste.

- **La parole de Bakayoko** reste souvent dans la mémoire des hommes. Elle est partout, dans les phrases des autres, dans leurs idées, son nom se répète

¹⁰⁹Mohamed DIB, *op. cit.*, p.91.

¹¹⁰*Ibid.*, p.92.

¹¹¹*Ibid.*, p.110.

¹¹²*Ibid.*, p.70.

partout. Ses phrases retentissent souvent : *«L'homme que nous étions est mort et notre seul salut pour une nouvelle vie est dans la machine, la machine qui, elle, n'a ni langage, ni race.»*¹¹³ Il est instruit, il encourage les grévistes à ne pas avoir peur de l'administration française, il est le guide, le premier militant.

Il lutte contre toute sorte d'esclavage et d'exploitation de l'homme par l'homme. Il dit : *«Ce ne sont pas ceux qui sont pris par force, enchaînés et vendus comme esclaves qui sont les vrais esclaves, ce sont ceux qui acceptent moralement et physiquement de l'être.»*¹¹⁴

Quand le meeting a eu lieu, trois personnalités prennent la parole : le Sérigne N'Dakarou, le Gouverneur et le Député-Maire puis Bakayoko demande la parole pour parler au nom des grévistes. Son discours est suivi avec attention. Il parle des accusations portées contre les grévistes, puis il énumère les revendications et les conditions de vie difficiles des grévistes. Il appelle tous les autres secteurs à faire une grève générale. Son discours est prononcé en bambara, en toucouleur et en français.

Voici un extrait de son discours :

Je vous remercie de m'avoir donné la parole, dit-il en oulof. Il était anormal que tout le monde puisse parler sauf les grévistes. Je vais donc parler en leur nom. Depuis plus de quatre mois, nous sommes en grève et nous savons pourquoi. Cela nous fait vivre une vie dure, sans eau, sans feu, sans nourriture..

Personne ne peut mettre en doute les paroles de ces personnes, mais que vous ont-elles dit, à qui ont-elles parlé dans une langue que la plupart d'entre vous ne comprennent pas ? Le grand Sérigne N'Dakarou vous a parlé de Dieu. Ne sait-il donc pas que ceux qui ont faim et soif désertent le chemin qui mène aux mosquées ? On nous dit que les Gouverneurs nous avaient apporté de nombreux et grands changements. Il est vrai que je suis jeune, mais je n'en ai pas vu beaucoup et je demande aux vieux ouvriers de dire ceux qu'ils ont vus ! Ce n'est pas avec des projets que nous allons nourrir nos familles ! Enfin, on vient de nous proposer

¹¹³Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.127.

¹¹⁴*Ibid.*, p.45.

*qu'il n'y aura pas de sanctions contre nous. Mais pour ceux qui ont tué des femmes et des enfants, quelles seront les sanctions ?*¹¹⁵

Il continue à parler devant la foule enthousiaste. Il évoque la question de la polygamie. Il se demande : pourquoi traite-t-on les femmes de concubines ? Et pourquoi lorsqu'il s'agit de guerre ne se demande-t-on pas si les jeunes étaient des enfants légitimes ou illégitimes ? Puis il conclue sa parole par : les cheminots ne reprendront le travail que lorsque la satisfaction leur soit donnée.

Il existe dans les deux œuvres d'autres personnages militants, participant aux discussions. Si dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*», ils se contentent de l'organisation des meetings et ont un rôle de coordinateurs, dans «*L'Incendie*», ils prennent directement la parole.

- **Des paroles multiples**, celle de Bensalem Adda, le grand Couloughli, Aissan Aissa, Ali Berabah, Ben Youb où les fellahs entrent en discussion de façon désordonnée. Hamid Saraj intervient pour la sélection d'un raïs. Les fellahs sont d'accord pour la désignation de Sid Ali Raïs qui préside la séance et donne la parole à celui qui la demandera et veille à ce que rien ne perturbe la réunion. Plusieurs fellahs interviennent, leurs propos concernent la terre et les cultures comme c'était le cas de la parole de BenYoub : «*-Nos blés deviendront plus grands, quand notre terre sera moins offensée.*»¹¹⁶

Le Grand Couloughli, quant à lui, critique la manière dont se déroulent les choses au village et les fellahs qui créent des obstacles sans être capables d'agir. Nous l'illustrons avec ce relevé :

À la campagne C'est l'usage depuis longtemps : lorsqu'on nous propose de faire quelque chose, on commence par discuter, par chercher toutes les raisons, bonnes ou mauvaises, qui nous dispensent d'agir. Nous découvrons des obstacles partout,

¹¹⁵*Ibid.*, p.336.

¹¹⁶Mohamed DIB, *op.cit.*, p.79.

*des objections à tout, des preuves évidentes qu'il n'y a rien à faire, et que rien ne sert de se dégager de l'immobilité de pierre qui est devenue la nôtre.*¹¹⁷

La conversation permet d'entendre la voix des cultivateurs. Le Grand Couloughli poursuit et prononce, pour la première fois, le mot liberté :

«Est-ce que nous sommes libres de vivre?»

-Non, nous ne sommes pas.

*-Alors, nous ne sommes pas libres de vivre comme nous le voulons.»*¹¹⁸

Aissan Aissa, de son côté, explique l'objectif de la réunion organisée par Hamid Saraj et dit que le but est d'écouter les fellahs parler à cœur ouvert, sans timidité, ni gêne.

La voix de Bensalem Adda s'élève et attire l'attention des fellahs sur la source de leur mal. Il demande de parler des colons et de la misère dont souffrent les fellahs. Il dit : *«Vous ne prononcez pas un mot de ceux qui sont là pour notre malheur. C'est d'eux que vient tout notre mal !»*¹¹⁹

Le problème des fellahs vient d'être posé pour la première fois.

La parole des jeunes fait face à celle des vieux, à l'exemple de la parole de Sid Ali, le jeune cultivateur, qui ne cesse pas de culpabiliser la France en disant :

*N'est-ce pas au nom de la France que se commettent les pires vilenies provoquées sur notre sol ? N'est-ce pas au nom de la France qu'on exproprie et qu'on vole ; au nom de la France qu'on empoisonne ; au nom de la France qu'on affame, au nom de la France qu'on assassine ? Le nom de la France a accompagné de trop vilaines besognes*¹²⁰.

¹¹⁷*Ibid.*, p.84.

¹¹⁸*Ibid.*, p.88.

¹¹⁹*Ibid.*, p.89.

¹²⁰*Ibid.*, p.90.

À ce moment, Hamid Saraj prend la parole pour répondre à Sid Ali.

II-5-4-La parole des femmes

Les femmes, dans les deux œuvres ont un rôle à jouer, elles marquent leur participation par leur prise de conscience de ce qui se passe autour d'elles, par l'aide apportée aux hommes, elles combattent pour l'avenir de leurs enfants et pour le changement et la lutte contre la misère et la famine.

Leur rôle dans *«Les Bouts de Bois de Dieu»* est plus actif que dans *«L'Incendie»*, vu l'appartenance à une société matriarcale où la femme s'occupe de tout. Elle est la gérante du foyer. Par contre, la représentation de sa vie dans le roman de Dib, nous révèle une société intégrée dans le cadre du patriarcat. Elle est l'honneur de la société en étant gardienne de la maison ; le seul espace réservé pour elle. Cependant, pendant la colonisation, la femme a beaucoup souffert du manque de la nourriture et d'eau. La mutation surgit lorsqu'elle participe aux réunions et collabore à la lutte contre la colonisation. Le statut de la femme évolue et elle commence à prendre la parole en la présence des hommes. Nous nous appuyons sur ce passage pour l'illustrer : *« Des femmes qu'on ne voyaient pas jacassaient dans le crépuscule. Leurs langues s'affûtaient sur la pierre grenue de l'air. Plus graves, des voix d'hommes se mêlèrent à elles. »*¹²¹

À travers les personnages féminins des deux romans, une certaine liberté est accordée à ces femmes à travers la prise de la parole. Les écrivains confient à certaines femmes un rôle héroïque, à l'image de Mama et de Penda, l'héroïne des *«Bouts de bois de Dieu»* de Sembène étant simplement une prostituée. Cependant cette position de femme libre l'amène à sortir du rôle traditionnel et à diriger

¹²¹*Ibid.*, p.13.

l'action des femmes lors du mouvement de grève des cheminots, ce qui lui donne un caractère véritablement héroïque sacralisé par sa mort au combat.

Les femmes font la grève en se solidarisant avec les hommes. Prendre une position politique quelconque est déjà, pour la femme africaine, une nouvelle étape.

Pour débloquer la situation avec l'autorité française, les femmes pensent à quelque chose d'original qui restera gravée dans les mémoires. Penda, une femme libre et indépendante, une prostituée, invite les femmes à participer à la grève en faisant la marche de Thiès à Dakar.

Bakayoko passe la parole à Penda dans une réunion tenue après celle des négociations manquées :

Je parle au nom de toutes les femmes, mais je ne suis que leur porte-parole. Pour nous, cette grève, c'est la possibilité d'une vie meilleure. Hier, nous rions ensemble, aujourd'hui nous pleurons avec nos enfants devant nos marmites où rien ne bouillonne. Nous nous devons de garder la tête haute et de ne pas céder. Et demain, nous allons marcher jusqu'à N'Dakarou... Oui, nous irons entendre ce que les toubabs ont à dire et ils verront si nous sommes des concubines : Hommes, laissez vos épouses venir avec nous !¹²²

C'était la première fois qu'une femme prend une telle décision devant les hommes.

- **La parole de Ramatoulaye et de Penda ;** la première est une véritable encyclopédie ambulante, elle connaît tout le monde et illustre la prise de conscience dans la concession N'diayene. Elle met en valeur la force des femmes quand elle décide de tuer le bélier d'El Hadji Mabgué pour nourrir les habitants de la concession. Elle l'affirme dans :

-Je sais que Dieu était de mon côté, dit Ramatoulaye. Je sais aussi que l'on peut mourir de faim, et je sais encore que Houdia M'baye n'a plus de lait ! Dieu sait tout cela, lui aussi...ce matin, j'avais dit à mon frère Mabigué que je tuerais Vendredi, Dieu m'est témoin que ce n'est pas à cause de cela que j'ai fait. C'est

¹²²Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, pp.288-289.

*parce que nous avons faim, trop faim. Les hommes le savent bien, mais eux, ils partent tôt le matin et ne rentrent que le soir venu. Et nous femmes, nous avons besoin d'un appui. Le rôle de chef de famille est lourd pour une femme.*¹²³

Puis, cette femme courageuse affrontera la police sans peur. Elle a pu adresser la parole à l'agent de police en un français cassé pour lui expliquer qu'elle ne rendra pas le mouton de Mabigué. Elle dit : «-Missé, toi pati ! Ici maison pour nous, pas maison pour les Blancs ! Vendred manzé riz enfants, mo coupé cou Vendredi, enfants gagné, manzé, c'est quitte !»¹²⁴

Les compagnes restent étonnées en voyant le comportement de Ramatoulaye : où était la source de cette force ? Où a-t-elle puisé cette volonté ?

D'autres femmes ont eu l'occasion de prendre la parole, devant la foule mixte. C'était le cas de Houdia M'baye et Sira qui, ont raconté ce que fait Diara à la gare. Elles ont témoigné la parole des actes inadmissibles de Diara.

- **La parole d'Aïni** : celle-ci n'avait d'yeux que pour sa famille. Étant veuve, elle est la responsable de ses enfants. Pour les nourrir, elle se bat, elle accepte le don tel que celui de Tante Hasna. En tant que couturière, elle ne gagne pas assez, donc elle décide d'entreprendre des voyages au Maroc. Le portrait d'Aïni avec ses enfants illustre la misère et la faim d'une famille algérienne. La parole d'Aïni dans «*L'Incendie*» a le ton des conversations et des négociations dont l'objectif final est de gagner de l'argent pour nourrir ses enfants. Sa parole s'entend lorsqu'elle raconte ce qui se passe aux frontières, sa conversation avec l'homme des billets :

L'homme des billets dit : "Un sauf-conduit pour tout le monde, pour tous ceux qui veulent voyager." Ah ! Oh ! Eh ! firent toutes les personnes qui étaient derrière moi. Alors je dis à l'homme des billets : "Tu vois ! Et l'homme des billets

¹²³*Ibid*, p.117.

¹²⁴*Ibid.*, pp. 124-125.

me répond : "Tu vois ! Ils veulent tous prendre le train et ils n'ont pas de sauf-conduit. Alors ils ne peuvent pas prendre le train." Et beaucoup s'en retournèrent chez eux. Et moi j'ai attendu, dans un coin de garage. Une fois tout le monde parti, je suis retournée voir l'homme des billets. Alors, je lui dis, maintenant qu'il n'y a personne d'autre, ne pourrais-tu pas me donner mon billet, petit père ? Et j'accompagne ma demande de force prières.¹²⁵

- **La parole de Mama face à son mari**

La voix de Mama s'élève en intervenant et lançant un discours purement féministe qui évoque l'égalité entre la femme et l'homme. On peut dire qu'il s'agit d'un changement du statut traditionnel de la femme algérienne. Mais, face à elle, un mari qui semble indifférent à ses propos.

Je ne suis qu'une faible femme. Je n'ai pas la prétention de prendre la place de qui que ce soit. Mais je dis que l'autorité qui agit ainsi n'est pas juste. Et c'est vous, les hommes, qui devriez avoir honte...si vous aviez un brin d'honneur...d'accepter ça... Kara articula :

-Tes paroles n'ajoutent ni ne retranchent rien à rien. Cette phrase fut prononcée avec indifférence.

-Tout ça sans importance ! ajouta-t-il.

-Pourquoi ? Dieu nous a créés pour rester bouche cousue ?

-Parce que tu ne sais pas ce que tu dis.

-Parce que vous voulez que nous restions bouche cousue.¹²⁶

Ou lorsqu'elle fait face à son mari, sa parole prouve sa solidarité avec les fellahs, contre l'injustice coloniale. Elle dévoile le secret de Kara et sa trahison, illustrée dans cet extrait :

Quand Kara fut revenue au petit jour, Mama, les paupières desséchées et meurtries, lui avait demandé :

-Alors ?

¹²⁵Mohamed DIB, *op.cit.*, p.150.

¹²⁶*Ibid.*, p.102.

-Des ouvriers qui ne voulaient pas travailler. Ils ont mis le feu à la ferme Villard. Il faut s'attendre à tout de leur part. je l'ai toujours dit. Il faut s'attendre encore à pire.

Mama avait été suffoquée.

C'est ce que lui avait dit son mari e jour-là. Et le lendemain, pas plus tard que le lendemain, elle apprenait par les voisins que rien n'était vrai de ses paroles. Les fellahs n'avaient pas allumé ce feu(...)

Alors pourquoi Kara avait-il dit ?...Mama ne se l'expliquait pas. Il continuait pourtant à charger les fellahs. On dit accusation portée à tort...brûle nos frères ; mais celui qui la lance, porte une poutre de feu sur l'épaule. Mama commença à le considérer avec répugnance.»¹²⁷

- **La parole de Fatma (sœur de Hamid Saraj) :** les discussions entre femmes se font à Dar Sbitar entre la sœur de Hamid Saraj et ses voisines, elle leur parle de la résistance de son frère face à l'autorité française, en disant :

Vous avez vu cet homme ? dit Fatma, la sœur d'Hamid Saraj. Il ne s'arrêtait pas de courir d'un endroit à l'autre ; il est allé même à l'étranger. Il a voyagé d'une ville à l'autre, circulé de village en village, parcouru la campagne, en parlant aux gens pendant tout ce temps-là. Cet homme tel que je vous le dit, ne cherchait pas le profit.¹²⁸

Le débat est ouvert, chacune exprime son point de vue comme font les fellahs à la campagne et la prise de conscience se propage à Dar Sbitar.

II-5-5-La parole de la nouvelle génération

Elle est représentée chez Omar et Ad'jibid'ji. Pour en parler, Dib montre qu'Omar est conscient de ce qui se passe autour de lui, il observe et écoute attentivement les paroles de Comandar, il représente la génération future, celle qui libérera le pays de la colonisation, c'est l'avenir et l'espoir de l'Algérie ; une Algérie indépendante comme dit Comandar dans le XIV^{ème} chapitre du roman. En effet, l'enfant déjà à cet âge a des réflexions telles :

¹²⁷*Ibid.*, pp.142-143.

¹²⁸*Ibid.*, p.152.

*L'enfant devait comprendre toutes ces choses ; c'est pourquoi il réfléchissait, étendu dans l'herbe, en écoutant Comandar qui parlait de la vie réprouvée des fellahs. Les enfants, en réalité, savent et comprennent. Omar savait vraiment ces choses-là, sans qu'il ait eu besoin de réfléchir à chacune d'elles en particulier. Son esprit avait déjà saisi le rapport qui existait entre cette mort et la pauvre fatigue de sa mère, entre le sort des fellahs et la faim de Dar Sbitar ; il revoyait les policiers qui avaient envahi un matin Dar Sbitar.*¹²⁹

Ad'jibid'ji, quant à elle, représente l'avenir, sa présence dans tous les espaces des femmes et des hommes signifie qu'elle est libre et indépendante. Décrite par l'auteur, grande pour son âge, instruite et s'exprime en français. Nous saisissons quelques traits moraux d'Ad'jibid'ji dans «*Ad'jibid'ji devait avoir huit ou neuf ans, mais elle était grande pour son âge.*»¹³⁰

Nous relevons aussi un autre passage qualificatif de la jeune fille : «*Bakayoko regarda Ad'jibid'ji qui, couchée en chien de fusil, sur une natte, semblait dormir, mais il savait que la fillette ne perdait pas un mot de ce que disait le vieil homme.*»¹³¹

Le schéma ci-après englobe la prise de parole dans les romans-corpus

¹²⁹*Ibid.*, p.77.

¹³⁰Ousmane SEMBÈNE, *op. cit.*, p.17.

¹³¹*Ibid.*, p.367.

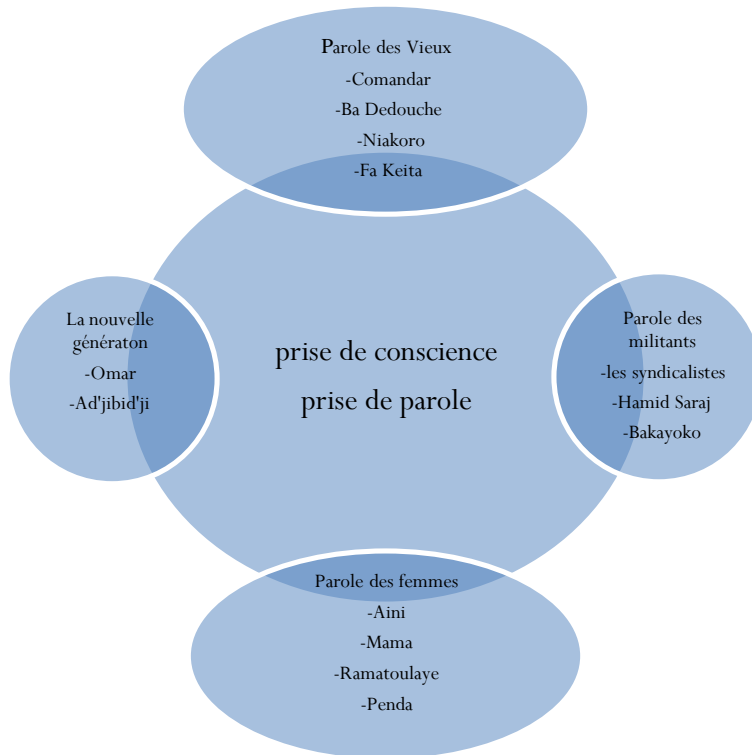


Figure 3 : Personnages porteurs de parole dans les romans-corpus

II-6-Instance narrative et histoire des récits

Au début des deux œuvres s'impose un narrateur qui observe, présente les personnages et le cadre spatiotemporel de leurs histoires. Nous avons l'impression qu'il s'agit d'un narrateur en dehors des personnages du récit mais qui connaît tout sur les personnages, c'est-à-dire des récits à narration homodiégétique. Comme l'explique Yves Reuter :

(...) Le narrateur raconte ce qui lui arrive au moment où cela lui arrive (et non de façon rétrospective). Il narre au présent ce qui donne une impression de simultanéité entre ce qu'il perçoit et ce qu'il dit(...) comme on peut s'en rendre compte, on a ainsi l'impression d'être "dans la peau" du personnage, au plus proche de ses sensations et de ses pensées, dès qu'elles se forment.¹³²

¹³²Yves REUTER, *op.cit.*, pp.53-54.

Le narrateur est observateur, il se situe dans le milieu des personnages, il les présente. Il y a un rapprochement entre l'histoire et le récit.

Le temps de la narration est un révélateur du genre de la narration comme l'affirme Gérard Genette : «*L'effet(...) d'homodiégisation n'est jamais totalement évacué d'un récit au présent, dont le temps porte toujours plus ou moins présence d'un narrateur qui (...) peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même comme si proche*»¹³³

Nous notons que l'auteur de «*L'Incendie*» emploie le présent de narration, pour donner lieu à une relation étroite entre l'histoire narrée et la narration. Dans «*Les Bouts de bois de Dieu*», l'auteur emploie l'imparfait/le passé simple pour dessiner la toile de fond. Ils servent d'arrière-plan de la trame narrative en faisant progresser les faits du récit.

Pour vérifier l'implication du narrateur dans l'histoire racontée, nous relevons les traces de l'énonciation, dans le roman de Dib ainsi que dans celui de Sembene, l'emploi du pronom impersonnel «*on*» qui traduit cette mise du narrateur au même pied d'égalité que les personnages. De ce fait, le lecteur confondrait entre les deux et aurait une illusion référentielle. Nous parlerons alors d'une instance narrative qui se personnalise et qui imite les personnages. C'est la focalisation où le narrateur peut rendre compte de certaines informations concernant les personnages.

¹³³Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p.356.

II-7-Perspectives narratives

La question de focalisation consiste à montrer comment le narrateur perçoit l'histoire selon sa vision et cela détermine la qualité des informations. Nous nous appuyons sur cette définition :

La question des voix narratives concernait le fait de raconter. Celle des perspectives (ou focalisations, ou visions, ou points de vue) porte sur le fait de percevoir. En effet, il n'existe pas de récits de relation mécanique entre raconter et percevoir : celui qui perçoit n'est pas nécessairement celui qui raconte et inversement¹³⁴.

Selon Jean Pouillon et Tzvetan Todorov, trois grands types de perspectives sont à distinguer :

- **La vision par derrière** passe par le narrateur omniprésent qui en sait plus que les personnages, c'est ce que Gérard Genette appelle la focalisation zéro comme dans nos deux romans. Voici des passages où le narrateur illustre comment il voit ses personnages :

Dans le roman de Dib, nous lisons : « Comandar tirait son nom d'une longue carrière militaire, qui lui avait valu l'amputation des jambes. Depuis qu'on l'appelait Comandar, son vrai nom c'était perdu dans les mémoires »¹³⁵

Dans le roman de Sembène, nous trouvons :

Niakoro-la vieille écoutait d'une oreille les épouses des hommes absents. Tel un berger à quelques pas de son troupeau, elle semblait les surveiller. Il était rare qu'elle prît part à leur caquetage. Sauf, parfois, pour leur raconter une histoire des temps où elles n'étaient pas encore nées¹³⁶.

¹³⁴Yves REUTER, *op.cit.*, p.47.

¹³⁵Mohamed DIB, *op.cit.*, p.12.

¹³⁶Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.14.

- **La vision qui passe par un personnage** ou la focalisation interne comme la nomme Gérard Genette. Il s'agit des observations des personnages entre eux, des informations données par les personnages, à l'exemple de ce que relate Comandar à Omar, dans le roman de Dib, à propos de Bni Boublen et de ses habitants :

(...) Comandar lui parla de Bni Bounlen et de ses habitants : Bni Boublen, ce n'est peut-être pas un endroit merveilleux. Ils n'en savent pas grand-chose, les gens de la ville, bien qu'ils aient la réputation d'être instruits en tout. Sur Bni Boublen, ils connaissent encore moins de chose¹³⁷.

Nous relevons aussi du roman de Sembene cet extrait expliquant les pensées de la vieille Niakoro:

Mais, pensait Niakoro-la-vieille en suçant ses joues, qu'on ne me parle plus de tous ces gens-là. Est-ce que les Bambaras, n'avons jamais cédé devant un ennemi, nous n'avons qu'une parole, nous, et nous allons jusqu'au bout. Et voilà maintenant ces cheminots sanscervelle veulent une autre grève et, comme la dernière fois, ce seront les Soudanais qui se feront tuer !¹³⁸

- **La vision du dehors** ou la focalisation externe : tout ce qui concerne le personnage est inconnu pour le narrateur. Cette perspective ne s'applique pas à notre corpus puisque nous n'avons pas trouvé de passage illustrant la vision du dehors où le narrateur ignore des informations concernant les personnages.

Nous avons pu, à travers la parole des personnages et leurs conversations, cerner leur rôle et identifier les focalisations existant dans les deux textes. D'après le dialogue des personnages et à partir de leur parole, nous pouvons dire aussi qu'il existe une idéologie derrière toute parole proclamée par un personnage. Nous

¹³⁷Mohamed DIB, *op.cit.*, p.27.

¹³⁸Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.15.

avons également extrait des types de la littérature orale dans le texte dibien et sembénien pour démontrer leur richesse et leur polysémie.

Selon Bakhtine, tout texte «*n'est pas que produit par les dialogues entre les personnages*»¹³⁹. Tous les textes sont polyphoniques. De chaque parole de personnage surgit une idéologie. Nous aborderons en détail cette question d'idéologie dans le chapitre III de notre thèse.

II-8-Polyphonie et texte littéraire

Une des notions importante de l'intertextualité est la polyphonie, elle se rattache à notre recherche car elle s'intéresse aux voix dans le texte.

Étymologiquement, polyphonie signifie «*multiplicité des voix et des sons*». Le terme désigne aussi la superposition de plusieurs voix. C'est dans les années 60 que le terme a été introduit dans la théorie littéraire, précisément dans les ouvrages de Bakhtine. Les recherches ont été menées par la suite par Kristeva qui a décrit le phénomène de superposition des voix auquel est associé celui de dialogisme.

Le roman moderne, selon Bakhtine, depuis Dostoïevski met sur scène des personnages en interrelation dialogique de sorte que «*le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage*»¹⁴⁰. Le roman moderne, dans sa constitution, est particulier par sa polyphonie dialogique.

¹³⁹Louis HEBERT, *L'analyse des textes littéraires, une méthodologie complète*, Classiques Garnier, Paris, 2014, p.76.

¹⁴⁰Mikhail BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, , Paris, Coll. "Tel", p. 156.

Le terme est ensuite inscrit par Bakhtine dans une perspective linguistique, par opposition au structuralisme saussurien où Bakhtine fonde "une translinguistique" qui s'allie à la linguistique énonciative et à la pragmatique. Cette nouvelle étude a été explorée par les linguistes d'où la polyphonie énonciative. À ce propos, nous citons Ducrot, pour ses travaux sur la polyphonie en pragmatique linguistique et en analyse du discours, et Authier-Revuz pour ses recherches sur la polyphonie en linguistique de l'énonciation.

Cette polyphonie où toutes les voix résonnent d'une façon égale implique le dialogisme : les énoncés des personnages dialoguent avec ceux de l'auteur et l'on entend constamment ce dialogue dans les mots, lieux dynamiques où s'effectuent les échanges. On pourrait croire que le relativisme est de règle dans l'accomplissement de ce mouvement, que toutes les positions se valent, or l n'en est rien. L'auteur y conserve une position extérieure lui permettant de voir le personnage comme un tout et d'englober l'ensemble des points de vue. Pour autant, l'importe que tous les personnages puissent dialoguer avec lui.¹⁴¹

De la multiplicité des paroles de personnages et leurs échanges de propos, nous remarquons qu'il y a plusieurs points de vue des personnages. Il y a une structure composée de la voix du narrateur et celle des personnages. Cette structure est dialogique du moment où s'établissent des liens entre eux lorsqu'il y a la même conscience et le même langage.

II-9-Langues en textes

Les œuvres de Dib et de Sembene mettent en valeur une relation étroite avec l'oralité, d'un côté, une imprégnation du discours des valeurs de ce champ d'oralité, de l'autre, cette nouvelle forme d'écriture lui donne une esthétique et une création particulière.

¹⁴¹Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, Coll.128, 2005, p.11.

L'orientation de l'écriture apparaît profondément par cette introduction de l'oralité dans le champ d'écriture, dans cette deuxième partie de notre thèse, nous nous intéresserons à l'œuvre de l'oralité ou langues en textes. Elle nous mènera à dégager tout d'abord comment les œuvres sont fondées sur les valeurs de la parole où s'imposera la nécessité de circonscrire la notion de parole, tout en analysant son fonctionnement. En rappelant quelques éléments théoriques, notre travail, tentera de saisir les différents sens de la parole des personnages, telle qu'elle s'inscrit dans les deux œuvres.

Cela nous mènera à observer les différentes manifestations de la parole dans les deux textes. Les divers aspects que peut prendre la parole, ses extensions et ses multiplications seront à examiner comme étant des emplois nouveaux et des modalités d'expression. Nous verrons ainsi que les divers sens que recouvre la notion de parole sont tous constitutifs des œuvres de l'oralité de Dib et de Sembène.

Nous établirons comment l'écriture s'inscrit, dans une pratique particulière et spécifique, dans un espace-temps que l'on situera entre le Dire (la parole) et l'Ecrire (l'écriture). Ici s'impose alors une alternance d'écriture traversée par celle de la parole qui ne cessera de retenir notre attention.

Nous nous attacherons à suivre ce nouveau langage qui se construit dans cette alternance de codes au cœur de laquelle l'œuvre opère de l'oralité en donnant ainsi naissance à ce que nous nommerons l'écriture-parole¹⁴². Celle-ci correspond à la recherche signalée de ce nouveau langage qui spécifie cette expérience.

Dans cette alternance, la parole des personnages laisse entendre le discours de l'oralité que nous identifierons au niveau de ses relations avec le culturel. Nous

¹⁴²Cf. <http://www.limag.refer.org/these/mezghaldi/IIhtml>. Consulté le 18/11/2015 à 20h53.

tâcherons donc de montrer comment surgit ce culturel, nous constatons que le discours de l'oralité donne de la force à la parole à l'intérieur du texte.

Comment ces langues orales se manifestent-elles dans la trace écrite des auteurs ?

Notre intérêt portera sur une pratique intertextuelle, un dialogisme à travers lequel le roman de Dib et celui de Sembène entrent en contact avec le champ de l'oralité.

Dans la première partie de notre thèse qui étudie les personnages, nous avons remarqué à plusieurs reprises, la présence de la parole à travers le rôle des personnages. Dans ce qui suit, nous proposerons l'étude de la composition de la parole des personnages.

Par l'analyse de la présence de la parole, nous confirmons l'inscription de l'oralité dans les paroles des actants. Cette inscription est multipliée, elle donne au texte cette singularisation et focalise la prise de conscience des deux peuples en question.

Les marques de l'oralité proviennent de la littérature orale traditionnelle, elles sont introduites dans la structure de la narration dans la mesure où cette oralité est une modalité traditionnelle d'énonciation que les auteurs d'Afrique adoptent pour traduire leur culture.

II-10-Les pratiques de l'oralité

Les personnages des deux romans expriment leurs attitudes vis-à-vis de leurs conditions de vie par le dialogue et les discussions, les réunions des syndicats et les meetings.

L'oralité s'exprime dans les idées des personnages par leurs voix et par leurs négociations avec l'ennemi. Ces négociations se font sur table ronde, oralement et non pas par écrit. Parler ici semble plus efficace. Nous rajoutons à cela cette

question du choix de la langue chez les Africains subsahariens. Il s'agit des réunions sociales enracinées dans l'oralité qui détermine leur appartenance à une tradition orale et à une société de l'oralité.

Parmi les aspects de l'oralité, nous citons le dialogue puis nous ferons un relevé très précis de l'emploi des mots empruntés à la langue parlée dans les deux pays en question.

- **Le dialogue**

Le dialogue des personnages de notre corpus ne peut passer inaperçu, les deux œuvres sont perçues comme des mises en scène d'une réflexion. Le genre littéraire choisi par les deux auteurs semble lié aux problèmes de transmission et que les deux écrivains choisissent la fiction et le dialogue pour bien mettre en lumière leurs idées. Ils s'effacent et chargent les personnages ou les locuteurs fictifs de dire leurs idées et leurs pensées. C'est à travers le dialogue des personnages que se manifeste le discours direct du narrateur ou de l'auteur. L'alternance des voix des personnages inscrit les œuvres dans une tradition orale. Leurs réflexions dans les textes favorisent la participation du lecteur, et l'incitent à la réflexion c'est-à-dire le dialogue établit un lien réel avec le lecteur.

Par l'utilisation du dialogue, les deux auteurs montrent que la pensée s'incarne dans l'oralité. De ce fait, le recours à la tradition orale est une nouvelle forme d'écriture. C'est la création des auteurs africains pour identifier leur identité et leur origine. Le recours à cette oralité est une forme d'intertextualité chez eux (écrivains maghrébins et subsaharien).

Il y a une influence entre les deux traditions car cette langue dite orale est considérée comme référence alors que cette langue dite écrite est indissociable de la

première. Les deux romans portent plusieurs éléments oraux dont certains ont été mis en relief.

L'appartenance à l'oralité est justifiée par l'emploi des mots soit en arabe pour Dib soit en wolof pour Sembène. Nous avons fait un relevé très précis avec son interprétation dans les annexes (voir annexes 2 et 3 pp.205-206).

Nous pouvons citer aussi plusieurs proverbes dans «*L'Incendie*» et «*Les Bouts de Bois de Dieu*». L'utilisation de cet emprunt et cet emploi des formes de la tradition orale n'est pas fortuit, il témoigne d'un enracinement dans l'oralité ; c'est une façon de dénoncer l'aliénation des écrivains d'expression française. Les deux auteurs respectifs inscrivent leur écriture dans une culture de l'oralité, ils veillent à la prise de conscience de leurs compatriotes, à ne pas accepter l'assimilation et l'acculturation. Nos auteurs s'inscrivent dans une littérature vaste c'est la littérature-monde en raison de leur connaissance des cultures de l'Afrique, de l'Occident et de l'Orient. Ils s'inscrivent aussi avec les intellectuels qui ont préféré s'exiler à cause des conflits dans leurs pays. C'est cette nouvelle forme d'écriture qui lance l'écriture féminine et la Migritude en Afrique de l'Ouest. Nous aborderons ces points dans le dernier chapitre.

A présent, Nous allons relever d'autres formes de la littérature orale qui sont communes aux deux œuvres. Ce sont les proverbes, le chant, la légende et le mythe.

- **Les Croyances**

Les croyances font partie du quotidien des Africains (Maghrébins ou subsahariens). Nous avons remarqué leur emploi dans notre corpus lorsque les auteurs évoquent le surnaturel et la superstition.

- **Le surnaturel**

Le monde surnaturel intervient dans le roman africain. Il fait partie de la croyance. Pour les personnages de Dib ou de Sembene, les deux mondes entrent en relation, ce qui favorise l'attente chez le lecteur, donc le surnaturel surgit de façon organisée. Cela est démontré dans cette citation : «*Inscrits dans les structures mentales du lecteur, ce qui lui donne sa permanence et sa réalité, le surnaturel acquiert donc dans le roman africain un statut immanent à l'intrigue romanesque*»¹⁴³. Le surnaturel est manifesté par les légendes racontées dans les romans. Dans celui de Dib, nous trouvons l'histoire légendaire de Comandar:

Un immense cheval bondit vers le ciel et hennit. La vieille terre se tut. Et le feu blanc s'éteignit.

(...) Comandar lui raconta ce que les fellahs avaient observé au cours d'une nuit:

La lune d'été écumait au-dessus des abîmes noirs qui s'ouvraient entre les monts. Ce n'était plus la nuit. L'air, la terre, resplendissaient. On pouvait distinguer chaque touffe d'herbe, chaque motte. L'air, la terre, et la nuit respiraient d'un souffle imperceptible. Soudain un bruit desabots frappant le sol se répercuta à travers la campagne. Tous les fellahs se dressèrent sur leur séant. Le bruit se rapprocha encore : ce fut comme un tonnerre roulant d'une extrémité à l'autre de la contrée. Puis aucun fellah n'avait sommeil. Certains qui s'étaient installés devant leurs gourbis virent sous les murailles de Mansourah un cheval blanc, sans selle, sans rênes, sans cavalier, sans harnais, la crinière secouée par une course folle. Un cheval sans rênes ni selle dont la blancheur éblouit. Et la bête prodigieuse s'enfonça dans les ténèbres(...) Et depuis, ceux qui cherchent une issue à leur sort, ceux qui, en hésitant, cherchent leur terre, qui veulent

¹⁴³Kester ECHENIM, «De l'oralité dans le roman africain», in *Peuples noirs, peuples africains*, n°24, nov-déc-1981, p.128 cité in Amina Azza Bekkat *Regards sur les littératures d'Afrique* de, OPU, Alger, 2006.

*s'affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille. La folie de la liberté leur est montée au cerveau. Qui te délivrera, Algérie ? Ton peuple marche sur les routes et te cherche.*¹⁴⁴

À partir de cette légende de Comandar, nous pouvons avoir une idée sur la vie à Bni Boublen. Le cheval qui galope, c'est cette liberté dont songent les fellahs. Ce cheval fait appel à la résistance.

L'auteur emploie une expression au prologue qui lance le même message signifiant le surnaturel :

*Les fantômes de Abdelkader et de ses hommes rôdent sur ces terres insatisfaites»*¹⁴⁵.

Dans *Les Bouts de Bois de Dieu*, un des personnages avait évoqué le surnaturel dans la phrase suivante : «(...) *Et savez-vous que dans son groupe, il y a des deumés (génies malfaisants) !*»¹⁴⁶

Les Africains croient à la magie, aux gris-gris pour chasser le malheur, ils les suspendent pour se protéger des esprits maléfiques. Nous l'illustrons avec cet extrait :

*Au-dessus de la porte, suspendue à des clous, pendaient des ceintures, des bracelets, des cornes où restaient accrochés des touffes de poil, des papiers découpés, en forme d'arabesques, fétiches destinés à intercepter au passage le malheur et le mauvais œil.*¹⁴⁷

En effet, pour les Africains, les gris-gris, fabriqués par le sorcier ont un pouvoir extraordinaire. À titre d'exemple, nous citons le passage :

-Je ne sais pas ce qui se passe, mais quand il est là, je ne peux pas ouvrir la bouche !

¹⁴⁴Mohamed DIB, *op.cit.*, pp.25-26.

¹⁴⁵*Ibid.*, p.8.

¹⁴⁶Ousmane SEMBÈNE, *op.citt.*, p.301.

¹⁴⁷*Ibid.*, p.91.

-C'est peut-être l'effet d'un gris-gris ?¹⁴⁸

Lors des longues journées de grève, les familles souffrent de la soif et surtout de la famine, les femmes vendent tout objet de valeur. Cependant, les marchands refusent les habits et les gris-gris. Tel le montre l'extrait : «*Les marchands refusaient même les gris-gris les plus rares, ceux qui protègent du mauvais œil, ceux qui écartent les Djinns et les autres mauvais esprits.*»¹⁴⁹

Nous citons aussi les gris-gris du vieux Bakary, qui, pour lui protègent les marcheuses durant leur marche de Thiès à Dakar :

*Pour participer à la cérémonie du départ, Bakary avait cuirassé ses bras et ses avant-bras de gris-gris : des anneaux de cuir rouge, noir, jaune, des bracelets faits de cornes d'antilope, gainés de poils de crinière ou recouverts de bouts d'étoffe rouge et piquetés de couris, à l'index de la main droite une grosse bague de métal brut. Il ne les quitta pas tant que dura le voyage des femmes.*¹⁵⁰

- **De la superstition**

Il s'agit d'une

forme élémentaire et particulière des sentiments religieux consistant dans la croyance à des présages tirés d'événements matériels fortuits (salière renversée, nombre treize, etc.).

*Préjugé et pratique des gens superstitieux. Attachement exclusif, exagéré ou non justifié, à quelque chose.*¹⁵¹

Dans « *L'Incendie* », plusieurs expressions relevant des croyances algériennes, se lisent dans : «*-Tu sais ce qu'on dit ? expliqua Mama. Ceux qui racontent des histoires en plein jour auront des enfants teigneux.*»¹⁵²

¹⁴⁸*Ibid.* p.109.

¹⁴⁹*Ibid.* p.216.

¹⁵⁰*Ibid.* p.292.

¹⁵¹Cf.<http://www.larousse.fr>.

¹⁵²Mohamed DIB, *op.cit.*, p.20.

Pour mettre en valeur la culture locale, Niakoro la vieille attire notre attention sur certaines habitudes de la femme africaine d'autrefois. Les plus jeunes, ne les font plus : la décoration des ustensiles.

Je n'arriverai jamais à comprendre votre manque de gout, disait-elle aux autres femmes, pourquoi ne vous souciez-vous de décorer les ustensiles ? Ne savez donc pas que vos plats en fer affaiblissent la virilité des hommes ?¹⁵³

Papa Samba Diop explique cette croyance par : «*Le bois représente la vie et le fer, la mort. Et par une légère dérive de sens l'un la virilité et l'autre la mollesse, comme s'ils correspondaient à l'envers de leur nature intrinsèque.*»¹⁵⁴

Dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*», le titre même de l'œuvre est issu d'une superstition du pays voulant que l'on compte des "bouts de bois" à la place des êtres vivants pour ne pas abrégé le cours de leur vie.

- **Le chant**

Il est à noter que "chanson" est un terme qui

a connu les acceptions les plus diverses. Il apparaît pour la première fois au XIème siècle, dans l'appellation chanson de geste (qui est un poème épique - voir épopée). (...) La chanson qui intéresse la littérature orale est la chanson dite folklorique. Cette chanson prise en considération très tardivement fera l'objet de collectes (décret du 13 septembre 1852). Cette collecte aujourd'hui disponible pour beaucoup de régions ne semble pastémoigner de chansons antérieures au XVème siècle (hormis les chansons des troubadours transmises par les parchemins). Au XXème siècle, la disparition de l'analphabétisme prive la chanson de son rôle social d'informateur et de mobilisateur. Dans le monde, la chanson peut avoir de nombreuses fonctions : arme permettant de ridiculiser l'adversaire chez les Inuits, support du récit chez les griots, déclaration d'amours chez les Touaregs¹⁵⁵

¹⁵³Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.17.

¹⁵⁴Papa Samba DIOP, cité in Bouba TABTI-MOHAMMEDI, *Ousmane Sambène. Les bouts de Dieu. Étude critique*, Honoré Champion, Paris, 2014, p.43.

¹⁵⁵Information en ligne sur le site : <http://www.euroconte.org>. Consulté le 30 août 2017 à 21h48.

Slimane Meskine, Comandar de Khadra et de Maimouna l'aveugle, durant une conversation avec Ba Dedouche, essayant d'éviter les questions de celui-ci, il propose de chanter une petite chanson.

Slimane chante un chant de douleur et de désespoir, dans :

Oh, Mama-la-la maritorne

Pousse une tendre chanson,

La marmite bout

Et les escargots sont bons !¹⁵⁶

Slimane reprit le chant et cette fois, sa voix s'amplifia :

Nous guettons le jour,

Du fond des yeux nous gardons

Sur les montagnes

Se délier la nuit incombustible ;

-des feux

Allumés chaque soir

Aux foyers de nos demeures,

Des feux de joie parmi les monts

Gagnent les frontières du monde¹⁵⁷

Ce chant explique la situation dans laquelle se trouve le village, l'inertie et l'oisiveté. Slimane veut que la vie reprenne. Mais le chant crée une certaine peur chez Ba Dedouche qui, pour lui, un drame va survenir.

¹⁵⁶Mohamed DIB, *op. cit.*, p.16.

¹⁵⁷Mohamed DIB, *op. cit.*, p.18.

*Le recours au chant, loin d'être ici une manifestation d'euphorie, s'entend plutôt comme l'expression d'un profond désespoir né d'une situation de blocage, d'inertie totale, sans ouverture sur le futur. Le devoir de ceux qui s'ennuient est de sortir de leur torpeur, de se secouer pour que la vie reprenne.*¹⁵⁸

Les sentiments de Ba Dedouche se confirment en entendant le chant du vieux Comandar dans le fond de la campagne

O...mon cheval... qu'a-tu?

*O...mon cheval...*¹⁵⁹

C'était des lamentations. Pour Comandar le cheval est associé à la liberté, il est l'espoir de ce peuple.

*Le chant de Comandar "come une lamentation", sur l'autre versant, parvient en réponse à leurs oreilles. Le chant couvre la distance et tisse le lien inattendu. Il témoigne d'une semblable préoccupation. Il est signe de solidarité*¹⁶⁰.

Comandar crie la parole de l'espoir en s'opposant au chant de Slimane :

*Il titubait comme sous l'empire du vin qui terrasse l'ivrogne. Son visage tourné tantôt vers l'ombre diffuse d'une nuit claire, tantôt vers l'obscurité impénétrable des collines, prenait tour à tour une expression crispée, sombre, paisible, gaie*¹⁶¹.

Lorsque l'incendie est allumé, le même chant de l'espoir est récité par Slimane Meskine et Azouz. Celui-ci a perdu sa femme dans l'incendie.

À la fin du chapitre IV de *L'Incendie*, le chant d'une femme pour son fils, celui de Khadra qui témoigne de la tendresse qu'elle éprouve pour son fils, elle lui chantonne d'une voix étouffée tandis qu'elle le porte sur le dos.

Dans mon jardin

¹⁵⁸Afifa BERERHI, *L'Incendie, étude critique*, Honoré Champion, Paris. 2015, pp.45-46.

¹⁵⁹Mohamed DIB, *op.cit.*, p.17.

¹⁶⁰Afifa BERERHI, *op.cit.*, p.46.

¹⁶¹Mohamed DIB, *op.cit.*, p.18.

J'ai semé des graines d'anis

Attirés par leur douceur

Les oiseaux sont venus ;

Je les ai chassés

Avec des paraboles¹⁶²

Pareillement, nous notons dans *Les Bouts de Bois de Dieu*, le chant de Maïmouna. Elle est aveugle mais fonce dans la vie, malgré tous les obstacles, elle perd un de ses jumeaux,

sans avoir, elle a un savoir, qui ressort, en forme à la fois délicate et déterminée, dans sa poésie et son chant. Espèce de griotte donc, elle se place dans une longue lignée littéraire de poètes aveugles, mais qui comporte peu de femmes. Son chant rythmera l'action, comme dirait Rimbaud et, pendant la marche des femmes, sera même en avant.¹⁶³

Elle continue son chant :

Le défrichage dura deux lunes

Ni Goumba N'Diaye, ni l'étranger

Ne s'avouèrent vaincus.

Battez tous les tams-tams...¹⁶⁴

Maimouna chante la légende de « Goumba N'Diaye ». Par son chant, elle informe le lecteur du patrimoine de son pays. Nous constatons le chant de cette femme aveugle sans oublier celui des marcheuses, et qui les a accompagnées tout au long de leur marche de Thiès à Dakar. «*Ce chant qui les a accompagnées tout au long de leur*

¹⁶²*Ibid.*, p.25.

¹⁶³Ronnie SCHARFMAN, «Fonction romanesque féminine : Rencontre de la culture et de la structure dans Le bouts de bois de Dieu», in *Ethiopiennes revue socialiste de culture négro-africaine*, n° 34 et 35, nouvelle série 3^{ème} et 4^{ème} trimestre 1983, Volume I n°3 et 4.Url:<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article928>, consulté le 29/08/2017 à 17h07.

¹⁶⁴Ousmane SEMBÈNE, *op. cit.*, p.48.

longue marche jusqu'à Dakar. Elles y affirment leurs espoirs et font serment d'accompagner la lutte des hommes»¹⁶⁵.

Il fait jour et c'est un jour pour l'Histoire,

Une lueur vient de l'horizon.

Il n'y a pas de "Fumée de la savane"

De Dakar à Koulikoro

C'est le dix Octobre, journée décisive

Nous l'avons juré sur le "Gourille Yaram"

*Nous, vos femmes, vous soutiendrons jusqu'au bout...*¹⁶⁶

- **Les devinettes**

Selon le Dictionnaire *Le Larousse* en ligne, une devinette renvoie à « ce que l'on donne à deviner ; question le plus souvent plaisante, dont on demande à quelqu'un, par jeu, de deviner la réponse ; énigme»¹⁶⁷

Dans «*L'Incendie*», nous avons pu repérer deux devinettes dites par Mama pour Omar et Zhor :

❖ *-Jaune et fané, entouré de langes : devine-moi ce que c'est, ou va-t'en de mes côtés(...)*

-Le mais ! Le mais ! S'écria-t-1, avant qu'elle eut fini.

❖ *-Une maison de fer j'ai, par des nègres hantés : devine-moi ce que c'est, ou tu auras cents coups de mon fouet(...)*

*-La pastèque, idiot ! révéla Zhor*¹⁶⁸.

¹⁶⁵Bouba TABTI-MOHAMMEDI, *Ousmane Sambène. Les bouts de Dieu. Étude critique*, Honoré Champion, Paris, 2014, p.76.

¹⁶⁶Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.267.

¹⁶⁷Devinette, *Le Larousse* en ligne, *op.cit.*

Dans « *Les Bouts de Bois de Dieu* », Niakoro, la vieille, lance une devinette à sa petite fille, mais cette devinette demeure sans solution :

«-Eh bien, puisque tu es une *soungoutou je-sais-tout*, dis-moi qui est-ce qui lave l'eau ?(...)»

-Je le saurai, dit la fillette, et elle s'en fut rangé les pipes de Bakayoko.»¹⁶⁹

❖ Les proverbes

Ils renvoient à des formules langagières constituant

*le genre le plus paradoxal de la littérature orale. L'un des plus anciens, sans doute, mais aussi celui qui a le mieux résisté à l'érosion du temps. Difficile à cerner [...]. À la fois évident et énigmatique, c'est une œuvre d'art en miniature qui fait les délices du peuple et l'admiration des créateurs. [...]. Sa concision fait de lui le genre le plus souvent collecté, illustré, expliqué, développé et aussi, suivant les époques, méprisé et combattu.*¹⁷⁰

Les deux auteurs utilisent quelques proverbes que nous regroupons dans le tableau ci-dessous :

¹⁶⁸Mohamed DIB, *op.cit.* p.20.

¹⁶⁹Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, pp.162-163.

¹⁷⁰Marc SORIANO, «Proverbes», in *Encyclopédie Universalis* [en ligne], disponible sur le site :[http ://www.universalis.fr/encyclopédie/proverbes/](http://www.universalis.fr/encyclopédie/proverbes/), consulté le 30 août 2017 à 22h16.

Proverbe	Signification
L'Incendie	
«Je couperai le miel dans ta bouche» ¹⁷¹	On le dit par courtoisie, pour interrompre quelqu'un qui parle.
«Attendez-vous à ce que le sel fleurisse ! Plaisantèrent les deux journaliers» ¹⁷²	Un proverbe équivalent à l'expression "en attendant Godot".
«Au revoir Slimane dit-il, tu n'as rien senti ? Depuis un moment une mauvaise odeur m'empêche de respirer.» ¹⁷³	C'était Ali Berabah qui avait dit cette expression pour viser Kara Ali, il n'était pas le bienvenu.
«Chaque fois, ils m'ont reçue sur la pupille de leurs yeux.» ¹⁷⁴	Elle était bien accueillie.
« Nous nous ne sommes pas venues pour nous asseoir. Nous sommes venues d'un seul pied » ¹⁷⁵	Elles sont pressées.
Les Bouts de Bois de Dieu	
« Cette grève c'est la guerre des œufs contre les cailloux ! » ¹⁷⁶	Un proverbe qui signifie que les grévistes n'auront jamais raison face à la force de l'administration française

Tableau 2 : Les proverbes contenus dans les romans-corpus

Certaines expressions issues du parler arabe ne sont pas des proverbes mais des expressions en usage. L'auteur les traduit littéralement et les reprend. Nous remarquons aussi quelques habitudes de la société algérienne dans : «*Aïni, comme à l'accoutumée, avait serré cette monnaie dans un nœud de son vaste mouchoir de coton*»¹⁷⁷.

De la culture africaine subsaharienne, le texte de Sembène est truffé de références à la culture, nous en citons les suivantes :

- «-Celui qui a peur du sang n'est pas capable d'égorger et si on veut la viande, il faut égorger.

¹⁷¹Mohamed DIB, *op.cit.*, pp.40-41.

¹⁷²*Ibid.*, p.62.

¹⁷³*Ibid.*, p.65.

¹⁷⁴*Ibid.*, p.146.

¹⁷⁵*Ibid.*, p.155.

¹⁷⁶Ousmane SEMBÈNE, *op.ci.*, p.80.

¹⁷⁷Mohamed DIB, *op.cit.*, p.146.

➤ « Tu as encore le lait de ta mère entre les dents. »¹⁷⁸ :

Ce sont des expressions prononcées pour dire à la personne concernée qu'elle est encore jeune.

La représentation graphique ci-après présente sommairement les formes de la littérature orale inscrites dans les romans-corpus.

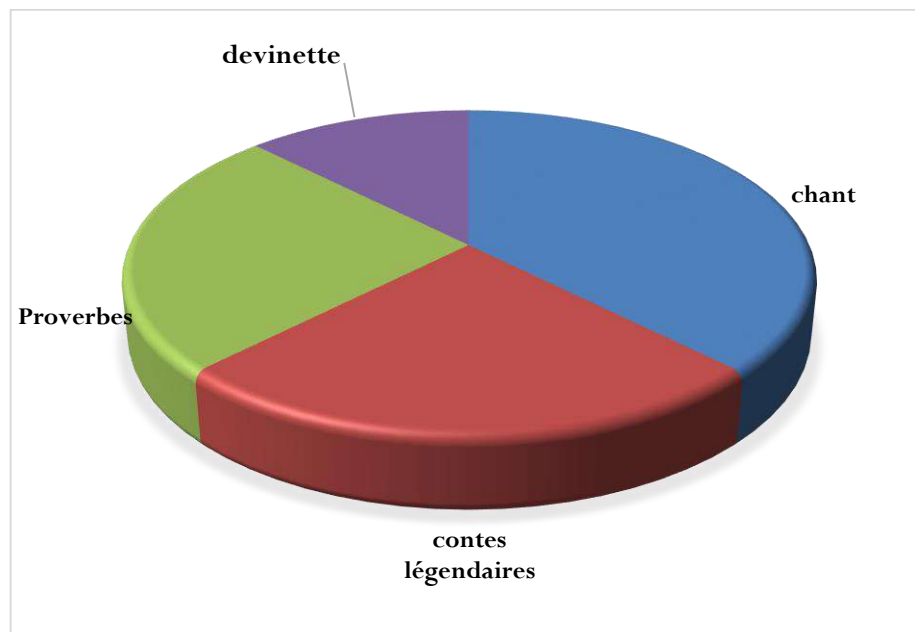


Figure 4 : Les formes de la littérature orale dans les romans-corpus

Cette représentation démontre l'usage des formes de littérature orale dans notre corpus. Il s'agit de pourcentage approximatif. Nous signalons que le chant est la forme la plus utilisée. Puis, vient en deuxième position les proverbes et les contes légendaires et un pourcentage insignifiant de devinettes.

¹⁷⁸*Ibid.*, p.59.

- **Les tenues vestimentaires symboles de culture**

Nous jugeons utile d'évoquer cette question d'habits du moment qu'elle est représentative de la culture. Elle fait référence à l'apparence des habitants des deux pays.

Les deux auteurs nous informent sur les tenues vestimentaires de leurs personnages, c'est un détail de l'observation de l'auteur, qui n'est pas fortuit. C'est un ancrage total, la tradition du Maghreb et de l'Afrique touche non seulement la parole des personnages mais aussi celle des habitudes et d'autres pratiques sociales. Nous relevons les passages suivants pour plus d'illustration.

- ✓ Les femmes algériennes se couvrent avec des *Haïk*, une référence appartenant au patrimoine algérien, il est le symbole de la féminité. Tel le montre l'extrait : «*De haute carrure, drapées dans la flambante blancheur des jaïks (haïk)*»¹⁷⁹
- ✓ Les femmes cachent leurs cheveux, une coutume algérienne car il n'existe pas de femme qui montre ses cheveux. Ce que nous lisons dans : «*Quelques-unes revenaient déjà ; vêtues de cotonnades, toutes avaient des corps rudes. Le vaste mouchoir de couleur qui leur entourait la tête empêchait de voir leurs cheveux*»¹⁸⁰ .
- ✓ Quant aux femmes africaines, les pagnes et les mouchoirs de tête font l'objet de la description chez Sembène. Tel l'illustre l'extrait : «*Dans l'une des chambre, Houda M'baye nouait son pagne* »¹⁸¹ et «*Les couleurs des pagnes, des camisoles, des mouchoirs de tête, enrichissaient le paysage.*»¹⁸²

¹⁷⁹*Ibid.*, p.155.

¹⁸⁰*Ibid.*, p.34.

¹⁸¹Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.90.

¹⁸²*Ibid.*, p.296.

II-11-L'ancrage de l'Islam dans les deux romans

Les littératures maghrébine et subsaharienne d'expression française semblent très proches l'une de l'autre, car elles sont issues du même continent, imprégnée d'une même religion : l'Islam, elles sont rarement confrontées de cet angle. Afin de délimiter notre sujet, nous nous sommes aussi intéressées aux expressions relevant de notre religion, marquant l'appartenance à la l'Islam, et montrant que les peuples sont issus d'une culture arabo-musulmane ou d'une culture afro-musulmane. C'est ce qu'illustrent les expressions suivantes :

Expression	Signification
<i>L'Incendie</i>	
<i>Salam</i>	Salutation des musulmans.
<i>Salam et bénédiction !</i> ¹⁸³	Pour répondre à une salutation
<i>Allah vous vienne en aide</i> ¹⁸⁴	Dieu vous aide est une expression dite lorsque les hommes sont en besogne.
<i>Bénis soient tes père et mère</i> ¹⁸⁵	Pour remercier quelqu'un.
<i>L'heure du dhor</i> ¹⁸⁶	en référence à l'heure de la prière du début de l'après-midi.
<i>Il bredouillait et toussait</i> ¹⁸⁷ : <i>Ehm ! Ehm !</i>	Ces excès de toux n'en imposaient à personne. Les fellahs lui tournèrent le dos : Kara Ali toussait pour imposer le respect d'un homme de haute considération.
<i>Bénis soient tes aïeux !</i> ¹⁸⁸	Une expression utilisée pour encourager Hamid Saraj
<i>Pourtant, il est dit : agissez comme si votre mort était pour demain, mais accomplissez vos devoirs comme si vous deviez vivre l'éternité. Soit dit sans vous vexer</i> ¹⁸⁹	Un Hadith de Ali Que la paix soit sur lui.
<i>Mais, vous ne figurez pas ce que c'est que</i>	Aini a comparé le passage par la

¹⁸³Mohamed DIB, *op.cit.*, p.44.

¹⁸⁴*Ibid.*, p.45.

¹⁸⁵*Ibid.*

¹⁸⁶*Ibid.*, p.46.

¹⁸⁷*Ibid.*, p.72.

¹⁸⁸*Ibid.*, p.83.

¹⁸⁹*Ibid.*, p.84.

<i>la douane. On dirait le sirath est plus effilé qu'une épée et plus fin qu'un cheveu</i> ¹⁹⁰	douane au trajet-épreuve que doivent suivre les humains le jour du jugement dernier.
<i>Les anges m'en tiendront compte, j'espère, dans le grand livre des bonnes actions</i> ¹⁹¹	Une prière.
<i>Aïni, ma petite sœur, maudis Satan</i> ¹⁹²	Pour qu'Aïni soit raisonnable
<i>C'est Iblis qui vous mène paître ces vaches</i> ¹⁹³	Iblis c'est le nom de Satan dans le Coran.
Les Bouts de Bois de Dieu	
<i>De mon temps, on apprenait que quelques versets du Coran, pour les prières.</i> ¹⁹⁴	La pratique de la prière exige la connaissance du Coran.
<i>Alhamdou Li lah, fit le vieil homme remerciant à son tour le Tout Puissant en arabe</i> ¹⁹⁵	Expression pour remercier Allah.
<i>Celui qui a peur du sang n'est pas capable d'égorger et si on veut la viande, il faut égorger</i> ¹⁹⁶ :	l'égorgement, un rite ancré dans la religion de l'Islam depuis Mohammed Paix et salut sur lui.
<i>Tu t'es rencontré avec M. Dejean, Bachirou, ou bien tu reviens de la Mecque ?</i> ¹⁹⁷	En référence au lieu sacré chez les musulmans.
<i>C'étaient alors d'interminables salamalecs</i> ¹⁹⁸	La salutation des musulmans Salamou Alikoum.
<i>La place de Djouma</i> ¹⁹⁹	Mosquée pour les prières du vendredi.
<i>Bilahi</i> ²⁰⁰	Pour jurer.
<i>Asta-Fouralah : Dieu me pardonne</i>	Cette expression est dite aussi lorsque notre interlocuteur croit qu'on dit des mensonges de lui. Comme c'était le cas entre Ramatoulaye et El Hadji Mabgué.
<i>Al Hamdou lilah</i> ²⁰¹	Dieu Merci.

¹⁹⁰*Ibid.*, p.146.

¹⁹¹*Ibid.*, p.147.

¹⁹²*Ibid.*, p.156.

¹⁹³*Ibid.*, p.180.

¹⁹⁴Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.18.

¹⁹⁵*Ibid.*, p.28.

¹⁹⁶*Ibid.*, p.38.

¹⁹⁷*Ibid.*, p.53.

¹⁹⁸*Ibid.*, p.76.

¹⁹⁹*Ibid.*, p.77.

²⁰⁰*Ibid.*, p.80.

²⁰¹*Ibid.*, p.97.

<i>Le mariage "chemin de Dieu" : traduction de l'expression mariage religieux Eskai-Allah²⁰²</i>	Exclamation d'étonnement adressée à Dieu.
<i>Il entra dans sa chambre et bientôt toute la maison sut qu'il était retiré des vivants pour une semaine²⁰³.</i>	Les musulmans font de la pénitence, pour qu'Allah pardonne leurs péchés et pour cela ils préfèrent se retirer pendant un temps des êtres vivants et se confie à la garde du Tout Puissant.

Tableau 3 : Expressions religieuses contenues dans les romans-corpus

À partir de ce tableau, nous constatons que les auteurs réservent une place primordiale à la religion, elle se manifeste dans certains comportements des personnages.

Certaines expressions sont même utilisées dans la langue d'origine de la religion : l'arabe.

²⁰²*Ibid.*, p.120.

²⁰³*Ibid.*, p.158.

CHAPITRE III

**Le roman du colonisé :
entre pratique textuelle
et idéologie confirmée**

Le roman du colonisé : entre pratique textuelle et idéologie confirmée

Dans ce chapitre nous évoquerons deux grands axes. Le premier axe traitera le parcours des deux peuples avec le colon français ; autrement dit depuis la colonisation à la prise de conscience puis la décolonisation. Quant au second, nous le consacrerons à l'intertextualité dans les deux romans et les perspectives de recherche ainsi que l'idéologie véhiculée à travers les deux œuvres en survolant les théories du poscolonialisme et de la néocolonisation.

L'AOF²⁰⁴ et le Maghreb ont été fortement marqués par la pénétration coloniale française. En effet pour diverses raisons, la France avait tenté d'assimiler politiquement et culturellement les peuples qui étaient sous sa domination.

À la veille des indépendances, la majeure partie des pays africains se retrouvait sans intellectuels, sans cadres. La plupart de son élite intellectuelle, formé à l'Hexagone a pris la plume et l'a retournée contre le «maître».

Il y avait donc une prise de conscience à partir du deuxième chapitre de *«L'Incendie»* où les fellahs ont décidé de renverser l'ordre des choses. Cela, est annoncé dans le prologue et par le chant de Comandar. Par conséquent, *«l'axe idéologique annoncé par le prologue gagne ici en précision par l'intercession du chant, dont la portée allégorique signale une prise de conscience qui pour l'instant emprunte la voie poétique pour se dévoiler.»*²⁰⁵

La rencontre des cheminots *a eu lieu* à la maison du syndicat où ils décidaient de faire la grève. Les grévistes occupaient la place du marché où Maimouna récitait le chant qui rappelle le passé, ce chant *«qui n'est pas seulement une valeur esthétique ;*

²⁰⁴AOF : Afrique Occidentale Française.

²⁰⁵Afiya BERERHI, *op.cit.*, pp.46-47.

comme le souligne Mario de Andrade : Dans la lutte qu'ils menèrent pour bâtir leur propre avenir, les peuples africains ont besoin de se reconnaître dans les héros du passé.»²⁰⁶

III-1-La problématique de la langue d'écriture

La question qui se pose est celle de savoir avec quelle langue il faut écrire.

Elle est primordiale cette question de la langue tant chez Dib que chez Sembène et doit être envisagée sous deux principaux aspects :

D'une part, elle se pose à l'homme de lettres, à l'homme d'une ou de plusieurs langues.

Ne faut-il pas en luttant contre les coloniaux bannir leur langue ? Ne s'impose-t-il pas à ces peuples désireux de recouvrir leur identité, de reprendre possession des langues africaines ? Dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*», la vieille Niakoro reproche à sa petite-fille l'utilisation de la langue du colon en disant : «*je n'ai jamais entendu dire qu'un toubabou ait appris le bambara ou une autre langue de ce pays, mais vous autres les déracinés, vous ne pensez qu'à ça. A croire que notre langue est tombée en décadence !*»²⁰⁷. Bakayoko fait aussi la même remarque aux responsables français durant les négociations.

*Je ne suis pas seul dans cette grève, mais étant donné que votre ignorance au moins une de nos langues est un handicap pour vous, nous emploieront le français, c'est une question de politesse. Mais c'est une politesse qui n'aura qu'un temps*²⁰⁸.

Bakayoko veut implicitement, par ces propos, valoriser les langues locales de son pays. Il veut expliquer que le peuple ne peut être acculturé et aliéné.

²⁰⁶Bouba TABTI-MOHAMMEDI, *op.cit.*, pp.44-45.

²⁰⁷Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.18.

²⁰⁸*Ibid.*, p.277.

Lors du dernier meeting, la vieille Fatou Wade a fait la même remarque par rapport à l'usage du wolof, lorsque le député-maire a pris la parole : " *Pourquoi ne parle-t-il pas en oulof comme tout le monde ?*"²⁰⁹

Durant ce meeting, en présence du gouverneur et du député-maire, Bakayoko, à son tour, a pris la parole et a parlé en wolof : «*Je vous remercie de m'avoir donné la parole, dit-il en oulof*»²¹⁰.

Puis, il a expliqué et a donné des détails par rapport aux faits racontés par le gouverneur, le député-maire et le Sérigne N'Dakarou. Il a demandé aux autorités de sanctionner ceux qui ont tué les femmes et les enfants au lieu de sanctionner les grévistes. Le syndicaliste a dit ses propos dans les trois langues en bambara, toucouleur et français.

La diversité des langues locales africaines est confirmée quand on a emprisonné Fa Keita, les prisonniers sont de l'Afrique centrale, ils ne parlent pas les langues soudanaise : le bambara, le peuhl ou le sonrhäi.

Les Africains pensent à revaloriser leurs langues locales et Senghor affirme à ce sujet :

le bilinguisme, précisément, permettrait une expression intégrale du Nègre Nouveau. (...) Les ouvrages scientifiques, parmi d'autres, seraient écrits en français. On se servirait de la langue indigène dans les œuvres littéraires qui expriment le génie de la race : poésie, théâtre, conte. On m'objectera que les langues africaines ne sont ni assez riches ni assez belles. Je pourrai répondre qu'il n'importe guère, qu'elles demandent seulement à être maniées et fixées par des écrivains de talent. (...) je vous renvoie aux griots des cours princières de jadis, ou seulement des paysans de Cayor. J'ai toujours admiré leur langue et qu'ils

²⁰⁹*Ibid.*, p.334.

²¹⁰*Ibid.*, p.336.

*fissent d'un marchandage sur une noix de kola, une œuvre littéraire, un savoureux et riche mélange de subtilité et d'humour.*²¹¹

III-2-La littérature engagée : Idéologie des écrivains

Pour dénoncer cette colonisation et pour une prise de conscience des peuples africains, une littérature est née écrite en langue du combat identitaire. Cette littérature est produite par des écrivains maghrébins et négro-africains qui revendiquent leur identité manifeste à travers leurs écrits engagés.

Même si les écrivains utilisent la langue du colon, cette langue apparaît comme le seul moyen pour la transmission du message. Des mots témoignent dans les deux romans l'attachement des deux écrivains à leurs traditions respectives comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre.

Ce faisant, la question qui mérite d'être posée est de savoir en quoi consiste le sacré et qu'est-ce qui est si cher pour les deux peuples ? Pour y répondre, il faut impérativement se mettre dans le contexte de l'époque.

La tradition africaine et maghrébine reposent sur une société hiérarchisée et bien structurée avant même la pénétration étrangère. Le repli sur les valeurs du passé (la famille et la religion) caractérise le conservatisme de la société.

Ce qu'il y a de plus fondamental chez ces populations autochtones c'est la terre. La terre comme richesse inestimable, c'est un don naturel. Tel l'illustre l'extrait : *«Et pour payer les impôts ? Il fallait vendre la bijou-taille de la femme, y ajouter ses propres vêtements, déballer la laine des matelas, faire l'appoint avec des peaux de mouton. Vendre*

²¹¹Adama SAMAKE, «Roman Africain et idéologie : Le masque de l'aliénation culturelle dans le roman africain de langue française» [en ligne] , 2001, disponible sur le site : http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta9/samake_9.2011.pdf. Consulté le 03/09/2017 à 13h25.

autant que possible tout, mais pas la terre »²¹². Ou encore «*Grande est notre mère Algérie*»²¹³.

Le premier travail de la colonisation est de mettre en œuvre une politique d'acculturation des indigènes par la construction des écoles (la scolarisation). Les missionnaires ont donc préparé le terrain à la colonisation. Ensuite, le parachèvement de cette mission est réalisé par l'arrivée des colons imposant leur civilisation et leur autorité.

À cette force inégale, les indigènes ne trouvent pas d'autres issues à cette situation. Ainsi, commence une longue période de domination dans la soumission et l'exploitation jusqu'au jour où une voix provenant de on ne sait où ose dire non. Ainsi, naît une prise de conscience qui doit être comprise sous un double angle :

D'abord, une prise de conscience des dominés et une prise de conscience des écrivains. Dans le premier cas, le rapport dominant-dominé dans le contexte colonial est basé sur la soumission et l'acculturation, l'occupant a inculqué aux colonisés un mythe de supériorité qui explique en quelque sorte cette attitude passive devant le fait accompli.

Cependant, au fur et à mesure que dure cette domination, un sentiment de malaise et de frustration commence à germer dans le cœur des populations. Celles-ci conscientes du danger que représente cette présence combinée aux énormes inégalités consécutives à l'exploitation, à la répression, à l'injustice, décident de réunir leur voix pour un même combat. Dans les deux romans, ce sont généralement des hommes et des femmes décidés qui incitent à galvaniser le peuple à se révolter. Ce faisant, il y a eu donc prise de conscience des colonisés face à leurs situations de plus en plus préoccupantes.

²¹²Mohamed DIB, *op.cit.*, p.31.

²¹³*Ibid.*, p.70.

Cette prise de conscience se manifeste chez l'écrivain lui-même. Étant le porte-parole de son peuple, il se veut le guide des masses les plus défavorisées. Sa prise de conscience rime avec son engagement. Comme le disait Sartre : «*L'écrivain est en situation dans son époque, il doit prendre position face aux problèmes de son temps.*»²¹⁴

Dib et Sembène, deux écrivains d'horizons opposés culturellement et géographiquement mais ayant un but commun, n'ont pas hésité à prendre leurs plumes et à écrire ce qu'ils ressentaient même si cette sensation se manifeste de temps à autre par des dits et des implicites.

Une lutte par la plume, c'est aussi une arme efficace pour se faire connaître et participer en même temps et de façon paisible à l'émancipation de leurs peuples respectifs.

III-3-Le sacré et la prise de conscience

Les conversations des fellahs instaurent entre eux une prise de conscience. Ils ont ras le bol de se plaindre de leur situation misérable. Une prise de conscience s'est propagée pour réclamer tout ce qui est sacré.

*L'incendie (...) pourrait s'appeler en grande partie : "conversations en Algérie" c'est une conversation de paysan à l'autre, que Dib nous montre, sans presque les expliquer, les mécanismes de la prise de conscience qui va de pair, jusqu'au moment où la parole va se faire, va être action*²¹⁵.

«*L'Incendie*» de Dib est considéré comme la parole des ouvriers agricoles. L'histoire des fellahs a eu lieu parce qu'ils ont été chassés de leurs terres par les colons. Cette terre est sacrée, elle symbolise la patrie. Dans le roman, plusieurs passages en témoignent. Comme dans cet extrait :

²¹⁴Patrick WAGNER, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », in *Le Portique* [en ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1, 2003, mis en ligne le 17 mars 2005, disponible sur le site : <http://leportique.revues.org/381>. Consulté le 05 août à 2017.

²¹⁵Charles BONN, *Lecture présente de Mohamed Dib*, ENAL, Alger, 1989, p. 35.

-Ne sommes-nous pas comme des étrangers dans notre pays ? Par Dieu, mes voisins, je vous dis les choses comme je les pense. On croirait que c'est nous les étrangers. Et les étrangers les vrais gens d'ici. Devenus les maîtres de tout, ils veulent devenir du coup nos maîtres aussi. Et gorgés de richesses de notre sol, ils se font un devoir de nous haïr. Naturellement ils savent cultiver; pour ça, ils le savent bien ! N'empêche que ces terres sont toutes à nous. Travaillées avec l'araire ou même pas travaillées du tout, elles nous ont été enlevées. Maintenant avec elles, avec notre propre terre, ils nous étouffent. Ne croyez-vous pas qu'on est tous encagés, comme dans une prison, pris à la gorge ? On ne peut plus respirer, frères, on ne peut plus !²¹⁶

La lutte dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*» est décrite dans plusieurs articles des spécialistes de la littérature négro-africaine à l'instar de Frederick Cooper dans son article «*Le Mouvement ouvrier et le nationalisme au Sénégal*» :

On assiste en effet à une mémorable épreuve de force qui pendant 170 jours oppose les cheminots africains et la direction de la Régie des chemins de fer. Mobilisant près de 20 000 grévistes répartis sur tous les territoires de l'ancienne Afrique occidentale française, cette lutte a pour enjeu central la revendication d'une égalité pour un statut unique de tous les cheminots de la Régie des chemins de fer, sans considérations de couleur. Un mot d'ordre, " À travail égal, salaire égal ", résume la revendication de grévistes qui paradoxalement utilisent l'idéologie assimilationniste de la métropole pour stimuler le nationalisme des Africains. Leur victoire va incontestablement changer le rapport des forces entre les Africains et leur métropole : au fil de cette grève, les cheminots africains ont découvert leur force, et pris conscience d'être à l'avant-garde du combat pour l'émancipation nationale²¹⁷.

La grève illustre la lutte des cheminots, les travailleurs des chemins de fer décident d'améliorer leurs conditions de vie en réclamant leurs droits. Cette grève a, petit à petit, pris un autre tournant ; celui de mouvement social, engagé, celui de la grande mobilisation anticolonialiste.

²¹⁶*Ibid.*, pp.45-46.

²¹⁷Frédéric COOPER, « Le Mouvement ouvrier et le nationalisme au Sénégal. La grève générale de 1946 et la grève des cheminots de 1947-1948 », in *Historiens & Géographes du Sénégal*, n°6, 1991, [en ligne], disponible sur le site : <http://www.cairn.info>. Consulté le 04/09/2017 à 13h47.

III-4-L'intertextualité : une notion instable

Le domaine de la littérature comparée engendre plusieurs méthodes d'analyse littéraire. Le comparatiste s'attachera donc à dégager dans les textes les structures, les grandes oppositions thématiques, les stratégies narratives ou discursives et les champs lexicaux dans lesquels s'insère le topo. Il mettra en évidence l'articulation du topo avec les textes antérieurs auxquels il fait écho et en particulier ses rapports avec les textes de fiction dont il se nourrit.

Mikhaïl Bakhtine, dans son ouvrage publié en 1924, affirme que *«l'écrivain se réfère dans ses œuvres non seulement à la réalité, mais aussi à la littérature précédente, il imagine cette référence comme un "dialogue" constant avec elle, comme une compétition de l'écrivain avec les formes littéraires existantes»*²¹⁸. Pour lui, la vie intellectuelle est un échange d'idées et de réflexions, c'est un grand dialogue. La *«personnification de l'idée»*²¹⁹ semble être la première circonstance de ce dialogue, il préconise que chaque être humain conscient avec sa propre perception est porteur de nouvelles idées de nouveau sens. Pour Julia Kristéva quant à elle, définit le dialogisme comme suit : *«Le dialogisme voit dans tout mot un mot sur un mot, adressé au mot : et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie - à cet espace "intertextuel" - que le mot est un mot plein. Le dialogue des mots/des discours est infini »*²²⁰. Mais le concept de « dialogisme » semble imprécis selon Greimas. Todorov de son côté, qualifie d'échec la division des œuvres en plusieurs œuvres polyphoniques.

En 1967, Julia Kristéva remplace le terme dialogisme par celui d'intertextualité pour éviter toute sorte de confusion et d'imprécision du concept bakhtinien.

²¹⁸Mikhaïl BAKHTINE, cité in Vladimir SILINE, *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française* (Doctorat nouveau régime), Paris, 1999.

²¹⁹Notion de Vladimir SALINE.

²²⁰*Ibid.*

Les critiques linguistiques tels qu'Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida ont vite reconnu le concept en tenant à prouver la nature linguistique de la pensée humaine. Roland Barthes définit l'intertexte comme un champ commun de formules anonymes et de citations inconscientes. D'après lui, chaque texte est formé de fragments des textes précédents empruntés à l'intertexte. Pareils à de vieilles citations, ces fragments revêtent des formes variées et sont présents aux niveaux différents du texte.

L'explication d'une telle présentation de la production des textes remonte à l'idée bakhtinienne de la nature dialogique du mot qui exprime un sens (texte) et rappelle en même temps des sens déjà dits (intertexte). En notant que la langue existe avant le texte et autour de lui, Barthes confirme l'origine linguistique de l'intertextualité puisque c'est la langue qui sert d'intermédiaire entre le texte et l'intertexte²²¹.

L'interprétation plus amplifiée crée de la diversité des méthodes et approches pour l'explication du concept et pour le rendre plus fonctionnel

Les années 1960 voient naître une nouvelle définition du texte, qui vise à créer une nouvelle ère de pratiques textuelles. Dans un article publié par Roland Barthes, qu'il consacre à la théorie du texte, il reprend la définition de Julia Kristeva pour désigner la mutation épistémologique du mot texte, qui devient un usage théorique : «*Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs et synchroniques*»²²².

Officiellement, c'est Kristeva qui adopte l'intertextualité comme un concept purement linguistique limité uniquement par le domaine de la littérature, comme

²²¹Jean DEJEUX, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, OPU, Alger, 1982.

²²²Tiphane SAMOYAUULT, *L'intertextualité*, Armand Colin, Paris, 2005, p.8.

un « dialogue » entre les textes, à partir de l'analyse et de la diffusion de l'œuvre de Bakhtine. Elle produit la notion et sa définition :

L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.²²³

Riffaterre s'est toujours tenu à une nette séparation entre l'intertextualité aléatoire et l'intertextualité obligatoire. L'intertextualité aléatoire, qu'il n'étudie pas, est en fonction de la compétence du lecteur : selon sa culture, il verra, ou ne verra pas, les allusions et réminiscences d'autres textes se trouvant dans le texte qu'il lit.

Riffaterre préfère se consacrer à l'intertextualité obligatoire, celle qui se présente sous forme d'agrammaticalités sémantiques, syntaxiques, morphologiques, et qui nécessite absolument le renvoi à l'intertexte, même si celui-ci n'est pas identifié par le lecteur.

Pour une vue exhaustive, nous récapitulerons la genèse de ladite notion dans le schéma infra.

²²³ Julia KRISTEVA, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 115.

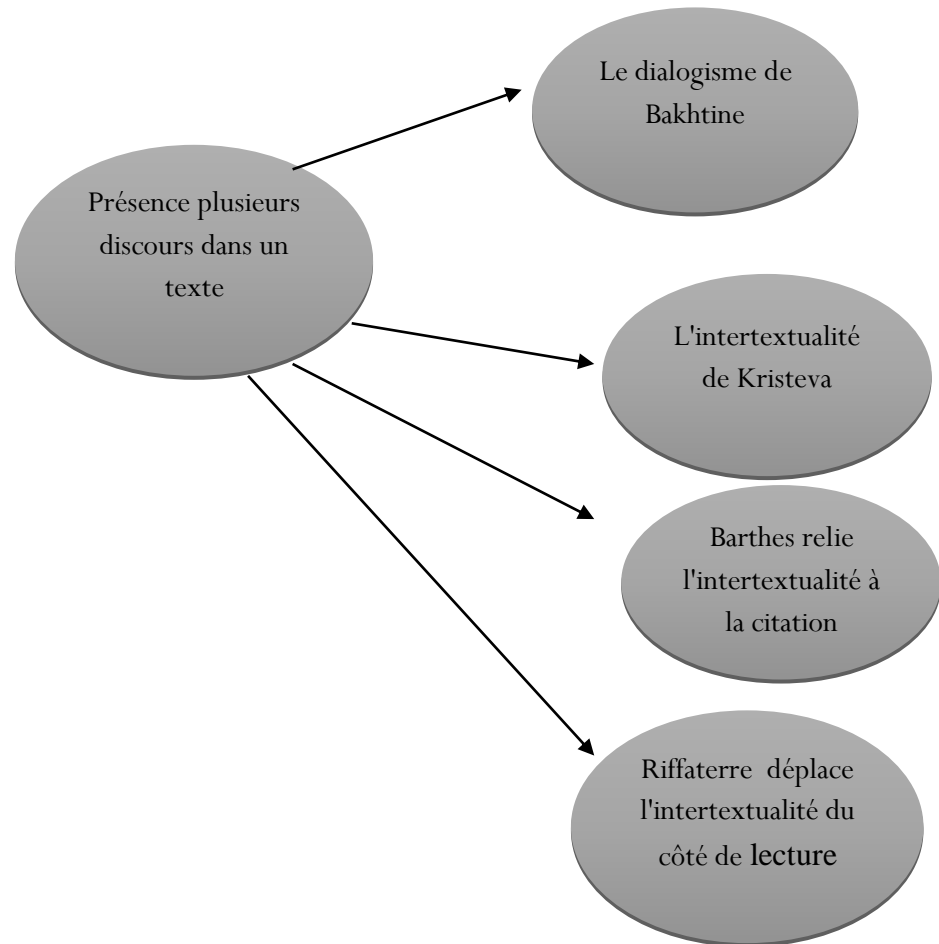


Figure 5 : L'intertextualité : une pratique textuelle

Dans son livre *Palimpsestes*, paru en 1982, Genette s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité qu'il a rebaptisés du nom plus large de transtextualité. La poétique, selon lui, ne doit pas se borner au texte, mais elle doit étudier les relations dialogiques entre les textes, donc étudier la transtextualité.

Il appelle transtextualité l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte et qui regroupe cinq types : Intertextualité proprement dite en tant que «*présence effective d'un texte dans un autre*» (citation, allusion, plagiat); paratextualité (titre, couverture, préface, épigraphe) ; métatextualité qui

représente la relation de commentaire entre les textes; hypertextualité unissant un texte à un autre «*d'une manière qui n' est pas celle du commentaire*» ; architextualité comprise comme relation d'un texte à son genre littéraire. Antoine Compagnon propose, en 1979, dans son travail systématique sur la pratique intertextuelle dominante : la citation étant pour lui, la «*répétition d'une unité de discours dans un autre discours*»²²⁴.

De l'étude d'Antoine Compagnon émergent les notions de collage, bricolage ou bricolage, réécriture. L. Jenny propose, à son tour, un modèle d'interprétation poétique de l'intertextualité, il distingue entre l'intertextualité proprement dite, comme «*rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés*»²²⁵ et l'intertextualité faible – qui, selon lui, n'est pas vraiment, de l'intertextualité–, faite d'allusions, de simples réminiscences : «*chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel*». Michel Schneider utilise la psychanalyse pour interpréter l'activité de lecture-écriture. Il substitue le terme d'intertextualité pour mettre en évidence les pratiques littéraires d'où le plagiat (un texte pour l'autre), le palimpseste (un texte sous l'autre), le pastiche (un texte comme l'autre). L'altérité est, pour lui, une notion-clé de l'intertextualité.

Le schéma ci-après résumera les pratiques littéraires liées à l'intertextualité

²²⁴ Antoine COMPAGNON, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 56.

²²⁵ Anne-Claire GIGNOUX, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 25 septembre 2016, consulté le 07 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/329>, à 17h26



Figure 6 : Les pratiques littéraires liées à l'intertextualité

III-4-1-Les pratiques textuelles dans les romans-corpus

L'analyse structurale des récits romanesques distingue deux niveaux : le niveau de l'histoire (contenu du récit ou résumé de l'œuvre) et celui des événements comme système. Nous analyserons la structure de «*L'Incendie*» et «*Les Bouts de Bois de Dieu*» à la lumière de notre lecture pour dévoiler le code et le message de chaque œuvre. Sachant que la description des deux romans est similaire, ils ont de multiples points de convergence.

Nous remarquons, donc, que l'intertextualité réside dans l'emploi des formes de la littérature orale, lorsque les écrivains s'inspirent de leurs traditions et de leurs coutumes. Leurs histoires se caractérisent par l'africanisation des énoncés, par l'imprégnation de l'Islam et pour les traditions des peuples africains. Ainsi, leurs textes sont spécifiques.

Chaque roman se compose de trois grandes parties des intrigues partielles qui fondent le conflit fondamental. Comme le distingue Barthes : « *L'intrigue étant mince, sans grandes péripéties, ce sont les catalyses (...) qui prédominent dans l'économie du récit* »²²⁶.

L'œuvre romanesque de Dib est une représentation d'une réalité sociale, l'auteur s'inspire de la vie des fellahs. Elle présente un ensemble de clichés et de stéréotypes, caractéristiques de la civilisation arabo-musulmane que nous exposerons dans les lignes infra :

Dans *L'Incendie* :

- «*Je couperai le miel dans ta bouche*» (p.42)
- «*Par le sang qui est entre nous*» (p.48)
- «*Qui creuse un fossé pour son frère, y tombera lui-même*» (p.49)
- «*Bénis soient tes père et mère*» (p.53)
- «*Tu as encore le lait de ta mère entre tes dents*» (p.70)
- «*Attendez-vous à ce que le sel fleurisse*» (p.73)

L'auteur «*des Bouts de Bois de Dieu*» emploie des mots qui relèvent du parler sénégalais, il les explique en note de bas de page. Il s'agit de :

²²⁶Roland BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *Communication n°8*, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p.10 [en ligne], disponible sur le site : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113. Consulté le 15/10/2018 à 19h05.

«*Elle a fait son karan*» : elle a fait son devoir de maison. (p.16)

«*M'ba*» : grand-mère. (p.16).

«*Bassi*» : couscous. (p.19).

«*Boubou*» : tunique. (p.26).

«*Samaras*» : sandales. (p.37).

«*Djouma*» : mosquée pour les prières de vendredi. (p.77).

Nous remarquons également une intrusion de la langue arabe, des expressions toutes faites, interaction social des discours, juste pour désigner une réalité spécifique n'ayant pas son équivalent parfait dans la langue d'emprunt. Si Dib choisit d'introduire la langue arabe dans son écriture, Sembène, qui trop attaché aux traditions et coutumes sénégalaises, n'exclut pas l'usage des expressions issues d'un parler courant dans les concessions. Il s'agit des expressions en rapport direct avec la religion pratiquée dans le pays, prononcées par quelques personnages employant des mots purement arabes.

Cette combinaison entre deux codes différents, attire l'attention dans la mesure où elle rend le texte fluide et dynamique. Elle suscite la curiosité et invite à la participation sur le plan de la communication. De ce fait, les codes jumelés s'enrichissent.

L'imaginaire du roman africain dit le social et traduit le langage. Les romans africains sont des romans réalistes, ils traduisent le réel d'où les formes multiples et riches. Ces romans puisent de la religion, des cultures, de l'Histoire, des sciences et des littératures.

La narration s'inscrit dans un univers comme le rappelle Ricœur : «*Chaque intrigue s'inscrit dans une tradition de l'art de raconter, au sein de laquelle conformité et innovation entrent en concurrence*»²²⁷.

Les critiques littéraires indiquent que le roman africain se réfère toujours à l'Histoire. Or ces romans montrent bien qu'ils sont de création beaucoup plus que réalistes. De plus, il s'avère difficile de distinguer entre engagement et réalisme à savoir leur relation avec l'Histoire ou la sociopolitique. Donc, nous pouvons dire qu'il y a association entre contestation des droits de l'homme colonisé et œuvre d'art. Il est à noter aussi le rôle de la littérature dans la société. Les écrits coloniaux réussissent à nous dire la réalité sociale. Il est à signaler aussi que les romanciers africains sont de grands fabulateurs. Ils sont des conteurs se référant à leur tradition orale.

Ces auteurs restent, toutefois, fidèles à la vocation première du roman en n'atteignant le collectif que par le biais de destins individuels et en faisant accéder des personnages quelconques à des rôles héroïques et idéalisés.

Le roman africain traduit la multiplicité et la complexité du monde ; il enferme l'espace et le temps dans une structure suffisamment vaste pour englober toute une société sans craindre de se perdre dans sa représentation. Chaque romancier africain développe son propre mode de dépassement. Mais tous sont emportés par la même surenchère qui est d'en dire beaucoup et jusque dans les plus petits détails. Nous étions attentives au fait que les deux romans s'affirment pleinement dans une écriture qui, de surcroît, se trouve retorse et dissimulée. Quand nous y regardons bien, la simplicité de Sembène est un leurre et son discours est truffé de petits indicateurs réalistes.

²²⁷Paul RICOEUR, *Entre herméneutique et sémiotique*, Presses de l'Université de Limoges, Limoges, 1990, p.12.

III-5-Le réalisme chez Dib et Sembène

Les conditions de vie des personnages, dans les deux œuvres, dévoilent un réalisme du roman africain scandaleux dans la mesure où les deux écrivains décrivent la misère et la pauvreté dans leurs détails. De ce fait, le roman africain a une réputation mondiale.

La misère décrite, chez nos deux auteurs, est d'ordre moral. Elle est absolue, elle touche le lecteur. Il s'agit de l'écriture réaliste que Tiphaine Samoyault évoque dans son ouvrage « *Excès du roman* »²²⁸ considérant que l'expansion totalisante est une tendance plus générale du roman moderne. Les deux romans sont liés à l'histoire sociopolitique mouvementée de l'Afrique. De ce fait, nous pouvons relever une multitude de figures de styles renvoyant à l'état misérable et déplorable des personnages. Nous l'illustrons par :

*Parfois, mais ces occasions-là étaient rares, la tante ajoutait dans la serviette un peu de farine, avec laquelle Aïni faisait du pain le jour même. De ce pain frais, elle se montrait économe. Les petits ne recevaient qu'une infime ration, avec une plus importante de l'autre pain (...). À tout prendre, Omar préférerait prendre ça que d'aller comme certains enfants fourrager dans les poubelles*²²⁹.

Naturaliser la narration, c'est lorsqu'il s'agit d'œuvre de combat. Les auteurs rapportent les événements tels qu'ils ont été passés avec précision dans l'espace et dans le temps. Ils situent l'action par rapport à la période déterminée. Un message nous apprend à apprendre et comprendre cette question coloniale. Les deux auteurs s'inspirent du réalisme de Zola en se référant aux écrits non littéraires. Nous pouvons voir nettement ce rattachement à la littérature orale.

L'œuvre littéraire de Sembène et celle de Dib ont été comparées à celle d'Emile Zola à propos desquelles, certains chercheurs rappellent le modèle naturaliste de

²²⁸Tiphaine SAMOYULT, *Excès du roman*, Maurice Nadeau, Paris, 1999.

²²⁹Mohamed DIB, *oip.cit.*, p.162.

Zola dans *Germinal*²³⁰ des Rougon-Macquart dans leur représentation des masses et de la grève des cheminots et des ouvriers agricoles.

Jean Pierre Gourdeau compare l'œuvre de Sembène avec *Germinal* et affirme : «*les deux romans puisent tous les deux à la tradition universelle de la littérature de combat, au service des opprimés.*»²³¹. Le thème des opprimés qui se classe dans la littérature mondiale se retrouve chez Dib et Sembène.

Notons que «*La critique a coutume de considérer Dib à partir de ses premiers romans comme le grand écrivain réaliste de l'Algérie et "réalisme" ici est bien souvent synonyme d'engagement.*»²³²

Ce réalisme répond chez Dib à une véritable révolution menée par les indigènes. Dans le chapitre VI, il décrit la situation des gens de Bni Boublen et leurs conditions de vie à l'instar de cet extrait :

*Les gens de Bni Boublen, de génération en génération, suaient pendant ce temps-là sang et eau pour cultiver un minuscule lopin. Ils avaient qui un âne ou deux, et parfois aussi un mulet, qui une vache ou deux... parfois il se trouvait qu'un cultivateur comme Ben Youb eut dans son étable deux belles vaches normandes. Personne, à Bni Boublen-le-haut, n'avait d'idée que cette vie dut changer*²³³.

La description rend réalistes les deux œuvres. À cet égard, «*Jean Dejeux a montré que «l'Incendie est en grande partie issu de faits réels, et principalement d'une grève à Ain Taya, dont Dib a rendu compte en 1951 dans Alger Républicain, quotidien communiste. Le réel, ici, précède l'écriture, qui le transpose à peine.*»²³⁴

²³⁰Christina MBARGA, «Le Mandat ou Ibrahima Dieng. Pour une lecture naturaliste d'une nouvelle de Ousmane Sembène» [en ligne], disponible sur le site : <http://sites.ualberta.ca/>. Consulté le 05/12/2016 à 15h56.

²³¹Jean-Pierre GOURDEAU, *Les Bouts de bois de Dieu*, Bordas, Paris, 1984, p.200.

²³²Charles BONN, *Lecture présente de Mohamed Dib, op.cit.*, p.29.

²³³Mohamed DIB, *op.cit.*, p.31.

²³⁴Charles BONN, *op.cit.*, p.273.

III-6-Authenticité et originalité

L'aire culturelle et linguistique du Maghreb s'est constituée au fil des siècles autour des populations berbères autochtones qui étaient soumises à plusieurs grandes vagues d'occupation.

Dans cet archipel particulier que les Arabes considèrent depuis toujours comme Occident (c'est le sens littérateur du mot Maghreb), la littérature a subi en effet les influences successives des cultures punique et juive, grecque et latine, vandale et byzantine, arabe puis turque et française, avant que ne se constituent les nations modernes indépendantes que nous connaissons.

L'adhésion à l'Islam, à partir du VIII^e siècle Après. J.C s'est faite de façon progressive et continue jusqu'à nos jours, au point de devenir, à l'heure actuelle, l'un des ciments de la culture maghrébine. Celle-ci a su conserver une identité propre, distincte de celle de l'Europe comme de celle du monde arabe, au carrefour de l'Afrique, de l'Orient et de l'Occident.

L'entreprise dibienne, qui a suscité dans le monde un nombre important de travaux de recherche, est en effet d'autant plus exemplaire qu'elle est probablement plus risquée qu'aucune autre.

L'œuvre dibienne a essentiellement un goût de l'expérience et de l'authenticité. Elle nous fait introduire dans notre monde, avec ses complexités et ses déchirements.

C'est aussi un « acte de foi » comme le dit l'écrivain lui-même, une écriture où cherche obscurément sa force une parole intérieure fuyante et vivante. Nous voulons dire par l'expression le pouvoir de l'écriture, les moyens pour l'écriture de manifester, dans l'unité et l'ombre de ses signes. Cette parole lui donne l'existence

pour soi-même en créant comme sens. Ce qui est visé par cette parole confère à l'œuvre son authenticité.

Dans la culture négro-africaine, la tradition orale, occupe une place primordiale. Dans l'Afrique traditionnelle, toute l'organisation sociale s'articule autour de la cellule familiale, c'est-à-dire : l'ensemble de toutes les personnes vivantes ou défuntes qui connaissent un ancêtre commun le microcosme, la cellule première que produisent par dilatation tous les cercles concentriques qui forment les divers étages de la société : village, tribu, royaume, empire, etc.

Le fait que les richesses culturelles de l'Afrique délibérément niées par le regard corrosif du blanc explique le mouvement de révolte et de revendication de la négritude dont le monde nous montre par ailleurs les diverses articulations.

Le retour aux sources et la revalorisation de la civilisation ne sont toutefois pas une fin en soi, et Sembene s'efforce de déterminer le rôle de l'homme de culture dans la société contemporaine.

D'une part, il estime que *«les écrivains et les artistes doivent jouer un rôle de premier plan dans la lutte pour la décolonisation, l'administration de la cité n'est qu'un aspect de la culture»*²³⁵. D'autre part, il pense que face à l'Occident, l'Afrique, peut et doit jouer un rôle important dans la construction du monde de demain dans la mesure où

*se doter d'un passé, c'est en effet se doter d'un nom, donc retrouver son identité mais assujettir l'Occident, la nécessité pour les peuples de sauvegarder leur personnalité propre, récupérer et d'enrichir le patrimoine culturel et de promouvoir dans tous les domaines leur authenticité gravement aliénée par les colonialistes*²³⁶.

²³⁵Jacques CHEVRIER, *Littérature nègre*, Armand Colin, Paris, 1974, p.192.

²³⁶*Ibid.*, pp.274-275.

Pendant la domination coloniale, les cultures africaines et leurs langues d'expression ont subi le sort réservé aux cultures de l'homme primitif : si elles n'étaient pas ignorées, elles étaient niées. Comme le note Frantz Fanon : «*tout peuple colonisé c'est-à-dire : tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale se situe vis-à-vis de la culture métropolitaine*»²³⁷.

Toutefois, nous avons remarqué que nous assistons actuellement à un mouvement de recul des intellectuels africains vis-à-vis du problème fondamental des langues africaines car au moment où ils prônent le retour à la tradition, ils continuent à s'exprimer en français.

III-7-Le postcolonialisme et l'impérialisme

Le postcolonialisme est parmi les préoccupations de la littérature générale et comparée. Ce champ de recherche moins développé en France que dans la plupart des pays occidentaux d'Europe, constitue un apport aux études littéraires françaises, ce que nomme Edward Saïd les « théories voyageuses » Ces textes perdent de leur originalité quand ils quittent leur contexte d'origine et gagnent en contrepartie une nouvelle puissance entre champ d'origine et champ d'accueil.

Les études postcoloniales rencontrent deux problèmes majeurs. Le premier réside dans le regard des études françaises. Quant au second, il est lié à l'institutionnalisation des études francophones.

Antoine Compagnon illustre dans son ouvrage « *le Démon de la théorie* »²³⁸ la théorie américaine, centrée sur le monde postcolonial et ses théories en mettant l'accent sur les cultures des pays. Il y a un problème d'applicabilité des critiques postcoloniales anglophones aux lettres francophones révèle James Arnold.

²³⁷Frantz FANON, *Peau noire, masques Blancs*, Seuil Coll. Esprit, Paris, 1952, p.38.

²³⁸Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998.

Les théories postcoloniales rendent compte du colonialisme britannique dans les pays de l'Asie, de l'Afrique et du Proche-Orient, qui sont complètement différentes des pratiques de la France qui mène une politique de l'assimilation et d'acculturation différente des Anglais. Donc, le modèle a montré de façon détaillée que globale le fonctionnement de la littérature durant les deux périodes coloniale et postcoloniale, c'est pour cette raison que la vision française des études postcoloniales demeure floue.

Le postcolonialisme est créé pour répondre à un automatisme culturel chez les pays indépendants. La culture est dorénavant une marque de différence. De ce fait, le principe de la culture constitue une nouvelle forme oppositionnelle à celle de l'occupant des pays colonisés.

Il désigne également l'ère historique venant après la période coloniale où les œuvres littéraires écrites des pays colonisés, s'appellent littérature postcoloniale, et ont pour objet la critique du système du colon et ses traces, la réfutation et la résistance. Les recherches postcoloniales sont pluridisciplinaires, elles traitent l'identité, la diaspora et le multiculturel.

On appelle post-colonialisme tout ce qui émerge juste après l'indépendance des pays précisément dans notre étude ceux de l'Afrique du nord et l'Afrique subsaharienne en fonction de l'attribution ou l'accession à l'indépendance. La littérature postcoloniale et les littératures nationales voient le jour juste après la libération.

Nous constatons que certains théoriciens distinguent entre ère coloniale et ère postcoloniale, ils les opposent. Pour eux, la culture postcoloniale est une extension de l'occupation et de la déstabilisation identitaire des pays ou comme le définit Bill

Aschroft, le postcolonialisme est : «*toute culture postcoloniale par le processus impérial depuis le début de la colonisation jusqu'à nos jours*»²³⁹.

Nous pouvons dire que la colonisation est considérée comme une pratique impériale, elle vise le périphérique géographique mais aussi le mental.

Après les indépendances, le néocolonialisme surgit à travers ce qu'on appelle à l'heure actuelle la mondialisation ; une nouvelle forme de l'aliénation invisible oppressant les nations et les peuples. Elle est définie dans le dictionnaire *Le Larousse* comme suit :

*La mondialisation consiste en l'extension du champ d'activité des agents économiques (entreprises, banques, Bourse), conduisant à la mise en place d'un marché mondial unifié. Il s'agit d'un phénomène qui affecte à la fois la sphère réelle de l'économie – c'est-à-dire la production et la consommation des biens et des services – et la sphère financière (monnaies et capitaux). Elle se traduit par une recomposition de l'espace économique mondial, au sein duquel le modèle occidental d'économie de marché s'étend aux pays émergents, et suscite de vives oppositions, qui prennent la forme soit de l'antimondialisation, soit de l'altermondialisation.*²⁴⁰

Retenons ici qu'une langue représente toute une culture d'un peuple. Par cette universalisation de la langue anglaise, on va vers la dévalorisation des autres langues et cultures du monde. Jean-Marc Moura, dans son ouvrage « *Littératures francophones et théorie postcoloniale* », aborde la mondialisation dans le domaine des études littéraires en disant que

les études postcoloniales rencontrent les recherches concernant la mondialisation, toutes deux traitent en effet des enjeux et des conséquences des relations de pouvoir entre les diverses régions du monde, (...) Les recherches sur la mondialisation ne viennent pas remplacer ou subsumer les "postcoloniales studies", elles apportent leur inflexion spécifique en insistant sur les tendances

²³⁹Cité in Pierre BOIZETTE, *Introduction à la théorie postcoloniale* [cours en ligne], Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, disponible sur le site : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_174.pdf. Consulté le 29/08/2017 à 08h03.

²⁴⁰Cf. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mondialisation/71051>. Consulté le 01/09/2017 à 12h30.

*universalisantes actuelles, là où le postcolonialisme se concentre sur la valeur et la nécessité des différences culturelles.*²⁴¹

Dans la citation ci-dessus, Moura explique la différence entre l'objectif des études postcoloniales et les recherches sur la mondialisation. Pour lui, il n'y a pas lieu à la confusion, la mondialisation enrichit davantage les théories postcoloniales et ce n'est pas l'inverse. Et c'est le postcolonialisme qui mène vers la mondialisation.

Dans son article intitulé «Emmanuel Fraisse, littérature et mondialisation», Catherine Mazaucic explique les travaux d'Emmanuel Fraisse tâchant de mettre en évidence la relation entre littérature, culture et mondialisation et de voir l'effet qu'elles ont l'une sur l'autre. Ses travaux sont une mise au point du devenir de la littérature. De cela, revient la notion de littérature mondiale ou universelle. Plusieurs théoriciens ont édité des ouvrages traitant la question de la littérature, de la langue française et de la mondialisation à l'exemple de Lise Gauvin et Tiphaine Samoyault et bien d'autres. Le devenir de la langue française, pour Lise Gauvin, est en relation directe avec les littératures de langue française, qui pour elle, mérite d'être lues.

Comme elle affirme que la francophonie est conçue pour les Français encore dans le contexte colonial alors qu'une littérature monde en français est née ouverte sur le monde.

La manifestation de cette littérature émerge avec la publication de «Pour un littérature-monde en français» dans *Le Monde*, le 16 mars 2007, annonçant la naissance d'une «littérature-monde en français».

Le manifeste de la littérature-monde a été critiqué dans la mesure où il y avait vraiment une différence entre la pratique de la lecture et de l'écriture, l'esthétique

²⁴¹ Jeau-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, Paris, 2013, p.20.

et la transculture. On s'y interroge sur l'importance de la différence entre l'écriture et la littérature.

Lise Gauvin a abordé la question des littératures de langues africaines à l'heure de la mondialisation. Elle s'interroge sur ce que couvre la francophonie aujourd'hui. Comment remarquer les spécificités des littératures de langue française sans les marginaliser ? L'écrivain francophone est « exemplaire » dans la mesure où il se trouve dans l'obligation de faire une remise en question de ses propres usages de langue.

Tiphaine Samoyault, quant à elle, dirige un ouvrage pionnier de Pascale Casanova en 1999 intitulé *la République Mondiale des Lettres* où l'auteur rend compte des polémiques que soulève la littérature mondiale. La perspective mondiale dépasse la littérature et l'histoire, son impact est sur l'enseignement des œuvres pour tous les paliers.

La notion de mondialisation est évoquée avec beaucoup de généralité et elle paraît très complexe. Les théoriciens tentent de repérer le statut de la langue française et son usage, à travers le monde, son universalité et son enseignement.

La littérature englobe langue et culture. Emmanuel Fraise pense à une littérature mondiale qui peut regrouper les patrimoines littéraires importants appartenant à toute l'humanité. En revanche, le problème se pose avec les pays d'Afrique noire ayant plusieurs langues nationales d'où la difficulté de l'usage d'une seule et unique langue.

La question de l'identité est aussi signalée, à l'exemple des écrits d'Amin Maalouf où il y a création d'une langue littéraire comme l'annonce Lise Gauvin : «*La vieille*

notion de "langue littéraire" faisant place à l'émergence d'une langue de littérature" infiniment plus libre et insoumise»²⁴².

Les littératures d'Afrique voient le jour pour la valorisation de la culture africaine (maghrébine arabo-musulmane ou négro-africaine).

L'indépendance déclarée, les Algériens préfèrent de s'exprimer en arabe ; un principe noté dans leur constitution. Chez les Africains, en ayant des langues non écrites, ils ont choisi une double culture. Un complexe d'infériorité s'installe, vu l'utilisation de la langue du colon jusqu'à nos jours, témoigne l'aliénation de la culture africaine.

Durant la période postcoloniale, dans certains pays d'Afrique, les concepteurs des programmes des manuels scolaires ont revu les contenus et ont pris en considération la culture de l'Afrique pour une désaliénation des peuples. Il est à noter que cette revalorisation a vu le jour avec la naissance du roman africain et magrébin bien avant les indépendances. Donc la naissance du roman africain et magrébin d'expression française lance déjà la lutte contre le racisme, l'esclavagisme et l'oppression. Par ailleurs, les romans maghrébins véhiculent une prise de conscience chez les colonisés. En Afrique noire, le mouvement de la Négritude était à l'apogée. Les Africains s'imposent et trouvent un consensus entre homme blanc et homme noir. Tel l'illustre Adama Samake dans :

(...) La Négritude est, d'abord et avant tout, une idéologie de la décolonisation ; décolonisation entendue selon l'acceptation de l'historien Laurent Gbagbo qui disait : "L'histoire nous impose de reconnaître qu'elle est toujours la fait d'une situation révolutionnaire créée par la transformation de la contradiction initiale opposant le peuple colonisé aux colons et à l'Etat colonisateur, en antagonisme". Ce mouvement fut créé en vue de porter haut la voix de l'homme noir brimé. Son idéologie part du constat d'une perte : celle de l'âme à la subjugation

²⁴²Catherine MAURIAC, « Emmanuel Fraisse, *Littérature et mondialisation* », in *Littératures* [en ligne], 70 | 2014, disponible sur le site : <http://journals.openedition.org/litteratures/309>. Consulté le 04 avril 2018 à 8h20.

*colonialiste qui se résumait dans la compromission et la domination, dans "l'incommunicabilité des consciences" entre colon et colonisés.*²⁴³

Pour affirmer leur identité, une nouvelle arme entre les mains des Africains, c'est l'oralité et la tradition orale, un renouveau par lequel ils retrouvent leur identité et leur spécificité, comme le confirme Makouta Mboukou²⁴⁴ «ils navigueront entre trois langues : la langue française, la langue maternelle et leur langue particulière c'est-à-dire leur style»²⁴⁵.

L'intrusion de la culture des indigènes fait des œuvres des auteurs une création, une typologie, un assemblage entre deux codes d'où l'authenticité des écrits d'Afrique du nord et de l'Afrique subsaharienne.

III-7-1-Une visée impérialiste

Edward Saïd est un intellectuel palestinien chrétien, élevé en Egypte et émigré aux Etats Unis d'Amérique. Il s'acharne et consacre ses travaux sur l'orientalisme et s'inspire de Michel Foucault et de Frantz Fanon.

Pour lui, une nouvelle littérature doit naître, une littérature qui s'occupera des écrits de femmes et des journaux de prison. Une littérature qui doit être également éloignée de l'Occident.

L'auteur se montre contre la mondialisation. Pour lui, les écrivains doivent créer une nouvelle représentation du monde non celle faite par l'Occident d'où le concept d'impérialisme défini dans le dictionnaire *Le Larousse* comme suit :

²⁴³Adama SAMAKE, « Roman africain et idéologie : le masque de l'aliénation culturelle dans le roman africain de langue française », in *ACTA LASSYENSIA COMPARATIONIS* n°9, Université Cocody Abidjan, 2011. Disponible sur le site http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta9/samake_9.2011.pdf. Consulté le 29/10/2017 à 07h05.

²⁴⁴Makouta MBOUKOI : homme politique, enseignant-chercheur et écrivain congolais.

²⁴⁵Adama SAMAKE, *op.cit.*

- *Phénomène ou doctrine d'expansion et de domination collective ou individuelle.*
- *Domination culturelle, économique, militaire, etc., d'un État ou d'un groupe d'États sur un autre État ou groupe d'États.*
- *Selon les marxistes, phase supérieure de développement du capitalisme qui s'assure, par une politique d'expansion économique, politique et militaire, la dépendance économique et politique de populations ou d'États.*²⁴⁶

Pour Saïd, cet impérialisme est ancré dans les romans du XIX^e siècle. La nouvelle narration est née ; celle axée sur : comment les occidentaux voient les sudistes. Il en résulte de cette nouvelle forme de narration que l'homme occidental taxe ceux du sud de manque d'historicité et de déficit d'ontologie.

Dans son ouvrage « *Culture et impérialisme* », il analyse les rapports entre la culture et l'impérialisme. Il traite ce qu'il a appelé, la littérature impérialiste ; la littérature post et anticolonialiste née après les indépendances. Son ouvrage est une réflexion incitant à se libérer de la domination impérialiste.

Pour dénoncer cet impérialisme, il évoque des écrivains tels Albert Camus, Joseph Conrad et Rudyard Kipling. Pour lui, l'homme blanc exerce une formidable domination en parlant d'un paternalisme vis-à-vis des peuples colonisés. Les auteurs de l'Occident méprisent tout ce qui n'est pas occidental. Les œuvres évoquées par la critique montrent que les écrivains exercent l'impérialisme culturel. Pour eux, il est inacceptable de comprendre qu'il existe d'autres civilisations.

III-7-2-La décolonisation et le roman du colonisé

C'est au moment de la crise économique en 1880 que les pays puissants au monde explorent l'Afrique. Les bénéficiaires sont bien la France et la Grande Bretagne. Les colonisateurs envahissent l'Afrique pour ses richesses et pour combler leurs défaillances économiques c'est l'impérialisme. Au lendemain de la 1^{re} guerre

²⁴⁶Cf.<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, *op.cit.*

mondiale, l'expansion du mouvement colonialiste se ralentit mais après la seconde guerre mondiale tout devient inversé : c'est la décolonisation.

III-7-3-Le rôle de la littérature dans la décolonisation des pays occupés

Les intellectuels africains se servent de la littérature en particulier par la poésie pour l'affirmation de soi, de l'unité et de l'identité culturelle africaine. Nous citons à titre d'exemple, la négritude en Afrique noire ayant un rôle social et politique puisque les intellectuels s'en servent comme une arme contre le colonisateur. Ils mènent ainsi les peuples colonisés à revendiquer leur liberté mais cette négritude faisant la spécificité de l'homme africain noir ; une culture forte comme l'affirme Senghor : «*La négritude est le patrimoine culturel, les valeurs et surtout l'esprit de la civilisation négro-Africaine* »²⁴⁷. Ce mouvement avait un double objectif : valoriser la culture noire et construire une civilisation universelle.

La poésie nègre se classe dans la littérature engagée et fait partie du processus de la décolonisation.

Le document incontournable de la décolonisation est celui d'Aimé Césaire avec lequel nous citons aussi pour le Nord du continent africain les œuvres anticolonialistes des auteurs maghrébins. Après la seconde guerre mondiale ces auteurs engagés ont dénoncé avec force la colonisation par la réclamation de leur droit à la liberté, de mettre fin à l'oppression, l'acculturation et aux actions criminelles envers les populations colonisées. Aimé Césaire compare la colonisation au nazisme : un système barbare. Cet auteur appelle à la révolte contre le système impérialiste. Le discours sur le colonialisme est un document incontournable de la décolonisation où il dénonce l'injustice de la colonisation et du racisme.

²⁴⁷Expression de Léopold Sédar Senghor citée in KINDO, « Senghor: De la Négritude à la Francophonie », in *Ethiopiennes* n°69. Hommage à L.S.Senghor, 2^{ème} semestre 2002, [en ligne], disponible sur le site: <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article39>. Consulté le 23/10/2017 à 08h21.

*Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viet Nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, une fillette violée et qu'en France on accepte, un Malgache supplicié et qu'en France on accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend et qu'au bout de tous ces traités violés, de tous ces mensonges propagés, de toutes ces expéditions punitives tolérées. De tous ces prisonniers ficelés et interrogés, de tous ces patriotes torturés, au bout de cet orgueil racial encouragé, de cette jactance étalée, il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr, de l'ensauvagement du continent.*²⁴⁸

Une nouvelle génération apparaît. Des écrivains intéressés par le genre romanesque, écrivent pour libérer l'Afrique, ils incitent les peuples à la prise de conscience et le changement de cette situation.

La montée du mouvement de l'émancipation des indigènes prend de l'ampleur juste après la seconde guerre mondiale. Ce moment remet en question le maintien de la France sur ses colonies. Cette métropole affaiblie par la guerre mondiale devrait désormais faire face à la décolonisation ; En Algérie, cette décolonisation commence avec les massacres sanglants du 08 mai 1945 à Sétif, Guelma et Kherrata. L'insurrection déclenchée en 1954, la France n'a pas pu ni vaincre le Front de Libération Nationale ni avoir un compromis. Plusieurs événements se succèdent, les musulmans du FLN refusent l'assimilation. Après les accords d'Evian, l'indépendance de l'Algérie est déclarée en 1962.

Pour les autres pays de l'Afrique noire, nous assistons à une décolonisation pacifique, l'indépendance du Sénégal est déclarée en 1960.

²⁴⁸Extrait d'Aimé Césaire dans « Discours sur le colonialisme » [en ligne], disponible sur le site: <http://www.pressegauche.org/Extraits-du-Discours-sur-le-colonialisme-d-Aime-Cesaire>. Consulté le 25/10/2017 à 14h09.

La décolonisation achevée en 1962, un néo-colonialisme apparaît. La France développe de nouveaux rapports militaires, économiques et culturels avec ses ex-colonies.

Après la décolonisation, nous assistons à l'apparition d'une nouvelle génération ; une génération de "colonisé" plus revendicatrice, mieux informée et moins soumise et c'est elle qui mène des changements radicaux à cette époque.

D'abord attaché à dénoncer le système colonial, le roman africain ne tarde pas à exprimer le profond désenchantement engendré par des indépendances en forme d'imposture, et le thème récurrent du rapport de l'intellectuel avec un pouvoir le plus souvent prédominant.

Ce conflit porte *«aussi bien sur la gestion du présent que sur le sens à donner à l'avenir, témoigne de l'engagement réitéré de l'écrivain dans le combat sans cesse renouvelé qu'il entend mener contre l'obscurantisme.»*²⁴⁹

Le recours à l'oralité est d'une idéologie adoptée par les écrivains africains, de ce fait, le roman africain fait appel à une nouvelle réflexion.

Edward Saïd démontre que l'Orient est un concept artificiel créé par l'Occident dans le discours public et académique qui ne correspond en aucun cas aux circonstances réelles. L'image négative sur l'Orient et l'Islam dans la façon de penser des occidentaux est seulement une tentative d'assurer leur supériorité politique et économique. Les Occidentaux rabaisent les cultures orientales, en ayant un sentiment de supériorité de l'Europe. C'est le devoir des écrivains africains de dénoncer l'erreur de ces postulats en soulignant les valeurs des traditions orales.

²⁴⁹Jacques CHEVRIER, *Anthologie de la négritude*, Librio, Paris, 2008, p.10.

Retenons que Michel Foucault analyse le phénomène de colonisation et trouve qu'il touche notamment les pratiques discursives et les écrits des intellectuels. Cette idée est développée par Edward Saïd dans son ouvrage « *Orientalisme* »²⁵⁰, quand il affirme que « *l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient* »²⁵¹. Par conséquent, il conclut que l'Orient est une création de l'Occident, tout simplement, une idéologie.

Cette idéologie est critiquée par le postcolonialisme. Nous citons les travaux de Homi. K. Bhabha et son ouvrage *Les lieux du discours*, mettant l'accent sur les contestations du monde moderne et qui prend en considération les représentations culturelles des pays.

L'apparition du postcolonialisme laisse disparaître les colonies françaises et anglaises et annonce l'avènement de l'impérialisme et ses nouvelles idéologies de domination. Les écrivains visent à créer le système d'opposition fondé sur le discours du colon. En Afrique noire, une littérature est née, écrite dans la langue et la culture du colon. De ce fait, les postcoloniaux veillent à la naissance d'une littérature où prime le multiculturel africain, sans oublier que la plupart des écrivains étaient formés en Europe, excepté, les écrivains de la Négritude rejoignant les idées de Senghor et d'Edward Glissant. Le premier objectif du postcolonialisme est la réalisation d'une société multiculturelle et l'instauration d'un discours propre à chaque pays. La non standardisation des langues africaines est la cause majeure pour leur officialisation. La langue du colon s'impose peu à peu dans ces pays qui n'ont pas une langue écrite, excepté l'Algérie avec l'arabe comme langue officielle et standard.

²⁵⁰Orientalisme : ouvrage d'Edward Saïd, traduit par Catherine Malamoud, éd.Seuil, Paris, 1980.

²⁵¹Guy HARPIGNY, « Edward Saïd, l'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident. 1980 [en ligne], in *Revue théorique de Louvain*, 12^eannée, fasc. 3 1981. pp.357-361. Disponible sur le site http://www.persee.fr/doc/thlou0080-2654_1981_num_12_3_1875_tl0357_0000_1. Consulté le 28/01/2018 à 14h40

Or, l'écriture en langue française ne fait que cet éloignement de la culture d'origine, comme le disait Senghor, parce que les écrivains écrivent en français, ils vont sentir également en français. La solution est d'écrire dans une langue appropriée avec les valeurs sociales et historiques des pays d'Afrique, de ressentir entre les écritures l'origine des écrivains et leur appartenance à l'Afrique.

Le problème de la langue d'écriture est traité par plusieurs écrivains et spécialistes de la langue tels que Senghor, Chichua Achebe²⁵², Ngugi wa Thiongo²⁵³ ou l'indien Raja Rao²⁵⁴. L'arrivée du postcolonialisme est cet usage du transculturel, des formes identitaires, des proverbes et de la réécriture des anciens textes.

III-8-Hybridité et fin du postcolonialisme

Parmi les conséquences de la colonisation, nous citons le concept d'hybridité ce dialogue instauré entre dominant et dominé. Pour Edward Saïd, la plus grande majorité des œuvres occidentales ont une intention idéologique qui vise à enjoliver la colonisation française à l'exemple de l'œuvre de Camus. Dans ses œuvres, Camus s'intéresse à la relation algéro-française, après l'indépendance ; une idée qui veut toujours garder l'Algérie française.

Une nouvelle forme d'écriture se manifeste au XXI^e siècle, c'est celle des écrivains d'origine africaine, qui se sont installés dans les pays d'Europe. Une littérature interculturelle apparaît pour révéler une culture mixte, hétérogène et hybride.

²⁵²Chinua ACHEBE, né le 16 novembre 1930 à Ogidi et mort le 21 mars 2013 à Boston. Un écrivain nigérian d'expression anglaise, romancier et poète,

²⁵³Ngũgĩ wa Thiong'o, né James Ngugi le 5 janvier 1938 à Kamiriithu, est un écrivain kényan de langue kikuyu et anglaise. Il est actuellement professeur et directeur de l'International Center for Writing & Translation à l'Université de Californie

²⁵⁴Raja Rao, romancier et nouvelliste *indien* d'expression anglaise. Né le 8 novembre 1908 à Hassan, dans l'État de Mysor et mort le 8 juillet 2006 à Austin, au Texas.

A présent, cette question d'hybridité primordiale suscite la question de l'identité chez les écrivains. Elle s'étend selon Alfonso de Toro comme :

*la potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie énonciatrice commune qui doit toujours être ré-habité(é) et cohabité(é) à nouveau. C'est-à-dire que, dans un espace transculturel de communication, se négocient, se re-codifient et se re-construisent autrui, l'étrangeté et le propre, le connu et l'inconnu, l'hétérogène et l'uniforme.*²⁵⁵

III-8-1-Hybridité et littérature

La notion d'hybridité en littérature est apparue récemment suite à l'incapacité de classer certaines œuvres littéraires. Or, cette notion demeure floue. Issue du domaine scientifique, elle signifie le croisement entre deux espèces différentes. On peut dire qu'autour d'elle, on peut citer les concepts : métissage, diaspora, carrefour, immigration...etc. L'hybride fait l'enjeu du genre dans l'écriture contemporaine. On parle alors d'hybridité textuelle (hybridité et textualité) lorsqu'on vise à réunir les notions de polyphonie énonciative de registre de langue, polylinguisme et dialogisme. Le domaine est vaste. Cette nouvelle notion nous réfère-t-elle à la composition du discours ?

D'autres liens peuvent être aussi établis avec d'autres disciplines à l'instar de la littérature et l'histoire ou la littérature et les arts,...etc. La recherche comparatiste moderne s'intéresse à cette interférence de la littérature avec les arts et les médias, et cherche l'apport que garantissent les médias pour la compréhension des textes. Donc, la notion d'hybridité est reliée à la modernité et à la postmodernité.

En effet, le terme hybridité remplace celui de métissage ou de bricolage. Le dialogue de textes est une source d'écriture créative. Barthes distingue le dialogue

²⁵⁵Alfonso DE TORO, cité in Pilar Arnau i SEGARRA, « L'hybridité identitaire dans une littérature émergente : l'écriture du « moi » hybride dans l'œuvre autobiographique des écrivains catalans d'origine maghrébine », *Babel* [en ligne], 33 | 2016, mis en ligne le 01 juillet 2016. Disponible sur le site <http://journals.openedition.org/babel/4540> ; DOI : 10.4000/babel.4540. Consulté le 28/02/2018.

de l'hybridation signifiant l'assemblage de deux codes linguistique différents dans le même énoncé.

III-8-2-Dialogue des voix et hybridation

La pluralité des voix dans notre corpus nous conduit à mettre l'accent sur l'interprétation des deux romans ainsi que le relevé de la plurivocalité²⁵⁶ pour exprimer la voix des deux auteurs.

Le narrateur, dans les deux romans, ne cesse d'informer le lecteur des détails de l'histoire du roman. L'espace vital de l'histoire est primordial dans la constitution du récit. Les deux peuples colonisés parlent de la terre, de la patrie et du sacré.

La situation misérable où se trouvent les personnages des deux romans traduit l'état de l'Algérie et du Sénégal : les conflits politiques et les affrontements avec les colons mais aussi l'amour du pays, de la langue et de la culture. Dans «*L'Incendie*» et dans «*Les Bouts de Bois de Dieu*», les problèmes se traitent, se réfléchissent et se discutent entre les personnages, la structure des deux romans le montrent clairement. Les deux œuvres sont une mise en scène de la combinaison de deux langues, nous parlons alors de texte dialogique du moment qu'il y a présence de multiples mots de langue des autochtones. Cette présence du dialecte est appelée par Bakhtine « hybridation », la définissant en tant que

*(...) mélange de langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque (...) par une différence sociale, ou par les deux (...) cet amalgame de deux langages au sein d'un même énoncé est un procédé littéraire intentionnel(...)*²⁵⁷

²⁵⁶Notion de Mikhaïl Bakhtine.

²⁵⁷Mikhaïl BAKHTINE, « Du discours romanesque, esthétique et théories du roman », Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées", 1978, p.88 cité in Caroline BARETT, «La voix (e) dialogique : une lecture bakhtinienne de Babel, prise deux » [en ligne], disponible sur le site : <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1993-v18-n2-vi1373/201024ar.pdf>. Consulté le 28/02/2018 à 06h32.

Bakhtine distingue l'hybridation intentionnelle de l'hybridation consciente. La première se réalise, généralement dans les textes littéraires. Notre corpus est un exemple concret du fait que l'hybride intentionnel se réalise lorsqu'il y a coexistence de la langue du colon avec celle des autochtones. Nous en avons cité une série d'exemples dans le chapitre précédent, ce qui renvoie à ce qu'appelle Bakhtine l'hybride historique.

Nous signalons également que l'usage des deux codes différents est un assemblage entre registre de langue française courant et de langue des autochtones de registre de langue familier que ce soit pour l'arabe dialectal en Algérie ou le wolof pour le Sénégal. La citation ci-dessous l'explique davantage :

On obtient ainsi plus qu'un simple "échantillon" du langage d'autrui, mais bien une "image" de ce langage, une authentique mise en scène, le choc de deux points de vue sur le monde qui se combattent sur le territoire de l'énoncé²⁵⁸

Dans les deux romans, nous remarquons l'existence d'un discours Omar et Ad'jibidji prennent la parole dans un dialogue où surgit leurs pensées intimes puis leurs expressions avec leur entourage. Nous citons le dialogue entre Ad'jibidji et sa grand-mère Niakoro :

-Qu'as-tu donc à être toujours fourrée avec les hommes ? Ils préparent une grève. Ce n'est pas quelque chose pour toi. Tu ne peux pas donc rester ici, pour une fois ?

-Si, mais aujourd'hui je dois porter ce livre à Fa Keita, répondit la fillette en montrant le "Mamadou et Bineta" qu'elle tenait à la main²⁵⁹ Elle-même quand elle se confie ses pensées. "Ah mon fils. Tout le monde le connaît : Ibrahima par, ici, Ibrahima par là. Depuis la mort de son père, il ne tient plus en place. C'est vrai qu'il remuait déjà quand il était dans mon ventre. Mais alors, ça me faisait plaisir. Et maintenant le voilà qui prêche la grève. Pourquoi? (...) fatiguée de penser, fatiguée de tous ses souvenirs qui revenaient bourdonner dans son crâne.²⁶⁰

²⁵⁸*Ibid.*, p.160.

²⁵⁹Ousmane SEMBÈNE, *op.cit.*, p.18.

²⁶⁰*Ibid.*, p.15.

La même image se transpose, dans le roman de *L'Incendie*, dans la scène d'Omar avec le vieux Comandar :

«-L'as-tu vu, le cheval qui a traversé le ciel ?

-Non Comandar. Il ne pourrait y avoir de cheval qui vole. Tu rêves. Les flammes qui tombent du ciel te tournent la tête. Et tu vois des choses.»²⁶¹

Ou les pensées de Comandar :

*Il murmura pour lui tout seul dans une réflexion entêtée : "et depuis, ceux qui cherchent une issue à leur sort, ceux qui, en hésitant, cherchent leur terre qui veulent s'affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille. La folie de la liberté ?"*²⁶²

L'hybride marque, dans notre corpus, une forte présence puisqu'il y a coexistence et juxtaposition d'éléments qui sont peu incompatibles. Dans ce cas, l'hybridation est considérée comme création artistique littéraire, elle est la combinaison des langages, des voix, des registres et d'éléments divergents. De cela, nous pouvons évoquer la dimension artistique et créative de l'œuvre de Dib et celle de Sembène.

Pour élargir le champ d'interprétation et d'observation, peut être chez le lecteur, les auteurs cherchent, à travers cet emploi, leurs cultures, leurs authenticité et leurs origines dans le but d'avertir le lecteur et le replonger dans la culture d'Afrique (maghrébine et subsaharienne). L'hybridité relève de notre époque moderne, de l'écriture du XX^e siècle pour mettre en valeur le multiculturel. Elle est la forme d'écriture réaliste de ces deux derniers siècles.

III-8-3-Hybridation linguistique et intertextualité

«*L'Incendie*» et «*Les Bouts de Bois Dieu*» constituent un réseau d'intertextes. L'intertextualité se manifeste de manière aléatoire, des mots choisis, insérés dans la

²⁶¹Mohamed Dib, *op.cit.*, p.25.

²⁶²*Ibid.*, p.26.

narration. Cela nous renvoie à la référence de chaque auteur. Le narrateur, dans les deux œuvres observe et raconte en intercalant la culture d'origine de chaque pays par l'usage des mots en arabe et en wolof. Chaque emploi fait appel à une histoire qui remonte dans le temps, à savoir le mode de vie des anciens, des proverbes et des chants. Ces emplois incitent les lecteurs à chercher l'histoire première et originale et parfois aident à l'interprétation du texte lui-même et aussi l'interprétation du dialogue entre le texte et l'intertexte.

L'intertextualité dans les deux romans nous précise parfois la religion des peuples, l'exemple des références aux Hadiths du prophète Mohamed que le salut et la paix soient sur lui. Ainsi, nous pouvons comprendre les pratiques rituelles et les croyances qui exigent une autorité dans les comportements des personnages musulmans ; une source d'inspiration spirituelle.

Nos textes ne manquent pas de références intertextuelles pour être ancrés dans la société à laquelle ils appartiennent. Ils relatent l'histoire et les expériences des personnages ; une représentation de la société hybride par son passé et son présent.

L'hybridité est donc une forme ou une variante de l'intertextualité. Sa pratique désigne la présentation des deux sociétés par leurs auteurs ; une innovation de l'expression écrite des auteurs francophones parce qu'elle met en relation un ensemble des mots et expressions inclus de façon cohérente et homogène. Une écriture qui reproduit les stéréotypes de la culture d'origine.

III-8-4-Hybridité et altérité dans les écrits postcoloniaux

L'altérité est une forme fondamentale des écrits du colonialisme et du postcolonialisme, elle se manifeste sous différents types : culturel, social et humain. Selon l'étymologie du mot, le terme est du latin *alter* qui veut dire autre. Le

dictionnaire le *Larousse*, en ligne, le définit comme : «*état, qualité de ce qui est autre, distinct*»²⁶³.

L'altérité existe, lorsqu'il y a, généralement, une comparaison entre deux groupes sociaux. Pour mieux cerner la définition on la relie à l'acculturation exercée par le colon lors de l'occupation française dans les pays d'Afrique, comme dans cette citation :

*L'acculturation - c'est-à-dire le processus par lequel un groupe humain assimile tout ou partie des valeurs culturelles d'un autre groupe humain - risque de faire de l'Autre - l'«ethnique» - une sorte de déraciné, la copie d'une copie. Il y a un espace pourtant dans lequel cette copie peut être désarticulée, c'est la littérature. Mais une littérature non pas du Même. Une littérature hybride, poreuse, à l'image de certaines villes comme Montréal ou Toronto. Une littérature qui se tiendrait, en somme, sur un seuil d'éveil critique. Dans ce contexte, l'Autre non acculturé c'est l'hybride.*²⁶⁴

Ces propos expliquent clairement la relation entre l'altérité et l'hybridité ou la situation des écrivains postcoloniaux vivants dans des pays récemment indépendants. L'Autre, c'est la colonisation elle-même pour la confirmation de soi. Les écrivains postcoloniaux se trouvent au carrefour de l'usage de la langue du colon et l'affirmation de soi. Ils se retrouvent dans une situation complexe face aux problèmes de la langue et la tradition léguée par la colonie française. Dans leurs écrits, ils font appel à leur tradition orale souvent dominante.

Nous pouvons considérer l'altérité culturelle comme partie du champ des littératures francophones. Pour les théoriciens de l'hybridité tel Bhabha, le

²⁶³<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alt%C3%A9rit%C3%A9/2559?q=alt%C3%A9rit%>, consulté le 01/04/2018.

²⁶⁴Daniel CASTELLODURANTE, «Les enjeux de l'altérité et la littérature», in la revue *Erudit* [en ligne], université d'Ottawa, disponible sur le site : <https://www.erudit.org/livre/CEFAN/1997-1/000516co.pdf>. Consulté le 01/04/2018 à 07h51.

métissage est l'une des vertus du postcolonialisme, à savoir l'échange des cultures et des identités.

Or, lorsque les écrivains transcrivent les contes oraux et les épopées de leur tradition orale, il y a occidentalisation, il y a l'imitation de l'Autre.

Le roman postcolonial se trouve face à des contradictions. Les auteurs acclimatent la langue du colon ou la langue de l'Autre, ils africanisent leur discours en mettant en relief leur identité et leur vision du romancier africain (maghrébin et négro-africain) ; un langage qui laisse entendre les multiples voix des peuples colonisés.

Les littératures maghrébine et négro-africaine d'expression française sont intimement liées à l'Autre ou l'altérité. Elles ne cessent de représenter soi et l'Autre. Leurs thèmes majeurs sont la décolonisation et la quête de l'identité collective.

Conclusion

Au terme de notre recherche, nous dirons que nous avons pu montrer comment la question de la décolonisation a été traitée par les deux auteurs par l'intermédiaire de leurs écrits respectifs, non seulement leur engagement manifesté tout au long de la thématique romanesque, mais aussi dans l'esthétique de l'écriture maghrébine et subsaharienne combinant la lutte contre le colon et la question de l'identité et de la culture des pays colonisés : un engagement et une création. De ce fait nous avons parlé de l'idéologie des auteurs à travers les personnages et le narrateur qui ne reflète en réalité que celle des auteurs.

Notre corpus traite de la question coloniale et identitaire. Mais l'identité ne se réduit pas à l'espace, elle se définit comme un univers mental rassemblant des croyances et des traditions propres à l'Afrique. L'anticolonialisme chez nos écrivains se focalise sur la dénonciation de l'idéologie de l'acculturation des indigènes. Ils sont contre l'impérialisme. Ils peignent le réalisme de la vie sous la colonisation française et partagent les revendications des personnages ainsi que les activités des syndicats.

Les dialogues et conversations échangés entre les personnages des romans, représentent ces voix transposées par l'auteur telles quelles étaient prononcées pour revêtir de la culture des deux peuples concernés.

Parmi les raisons qui ont poussé les écrivains à la prise de position vis-à-vis de la colonisation, il y a la substitution de la langue locale au propre discours du colon, de ce fait, les deux discours entrent en concurrence, l'évolution de cette langue appropriée continue depuis la période coloniale et jusqu'après la période postcoloniale.

Les langues et les cultures africaines méprisées par l'Occident réapparaissent pour exprimer le nationalisme des auteurs d'Afrique et pour mettre l'accent sur l'intérêt

accordé à ces langues et cultures d'où nombreuses publications tels que les recueils de poèmes traduisant le mouvement de la négritude et l'illustrant d'une façon plus claire.

Pour publier et faire partager ces littératures africaines, les auteurs avaient des contraintes d'ordre politiques et académiques. Cette nouvelle tendance d'écrivains africains porte l'intérêt pour les littératures orales qui valorisent la notion de tradition susceptible de contribuer à la libération et au progrès des sociétés africaines.

Compte tenu que la colonisation avait pour objectif de réprimer des cultures, d'assimiler les indigènes et d'étouffer leurs cultures propres, la littérature orale demeure l'expression de l'identité culturelle, la sauvegarde de l'histoire d'une communauté et la mémoire du peuple.

Les matériaux oraux (mythes, chants, devinettes, contes, légendes, proverbes) sont transmis d'une génération à une autre pour incarner les années passées des sociétés. Les écrits populaires se font dans un style spontané où l'auteur trouve lieu d'exprimer ses sentiments les plus profonds. Un style accessible et clair d'où cette esthétique et cette richesse du langage. Cette littérature orale a une portée morale.

De la prise de conscience surgit la prise de la parole pour dénoncer la situation des deux peuples. Les auteurs réussissent, à travers leurs écrits, à utiliser la langue de l'autre tout en conservant leur propre culture. Ils puisent d'un bain culturel purement propre à leur pays, ce que nous avons remarqué à travers l'emploi excessif des mots et des expressions traduits de leurs langues maternelles. Ce sont des œuvres de création unique propre à nos auteurs d'expression française.

Les auteurs indigènes africains s'approprient la langue du colon pour donner naissance à cette « belle » création : l'écriture créative traçant l'identité des peuples colonisés. Ainsi, les rapports qu'entretiennent les lecteurs avec le texte sont multiples.

Notre objectif premier était de montrer l'importance de la référence culturelle dans la transmission des cultures orales africaines. Ce que nous avons atteint en affirmant qu'elle est le point de départ de toute écriture, élément que nous avons illustré à travers les traces intertextuelles dans les deux romans-corpus ; miroir de la pensée des écrivains.

Les deux écrivains, représentant la littérature maghrébine et subsaharienne d'expression française, présentent dans leur paysage littéraire des productions émergentes permettant un renouvellement de l'écriture en français.

Dans le deuxième chapitre, nous avons montré, avec un relevé précis, les marques et les pratiques de l'oralité exercés par Dib et Sembène en relation avec leur pays d'origine. La langue utilisée sert de moyen pour garder l'originalité des cultures et des traditions de l'Afrique. Et c'est là où nous avons rencontré des difficultés pour effectuer l'analyse narrative des deux romans.

Grâce au chapitre XV dans « *L'Incendie* » pointant un changement dans la vie des fellahs, nous avons confirmé l'ancrage d'une culture traditionnelle où les plus âgés imposaient l'écoute et le respect. Du côté des cheminots de Sembène, les réunions avec Bakayoko étaient nombreuses et l'analyse nous a permis de confirmer l'engagement et la prise de parole.

La création réside dans l'assemblage entre le français et la langue locale ; un message codé, truffé d'expression relevant de la tradition du peuple colonisé. C'était une

confirmation pour le colon de savoir manipuler sa langue au profit des besoins des masses autochtones.

L'éloge à l'oralité fait la spécificité de l'esthétique africaine dans la mesure où elle est considérée comme une énoncée. Le recours à l'oralité résulte d'une idéologie adoptée par les écrivains africains incitant à une nouvelle réflexion.

Nos deux écrivains optent pour l'adaptation de textes oraux, sachant que l'écriture obéit à des normes telles que le style, la cohérence et la linéarité.

Ils présentent l'oralité dans ses deux aspects. Le premier aspect, nous le constatons à travers leur recours à leurs traditions orales et quelques formes de leurs littératures orales à travers l'emploi des proverbes, des chants et de tout ce qui est patrimoine culturel. Le second aspect de l'oralité, nous l'avons décodé à travers le dédoublement dans la voix du narrateur. En lisant les textes, la voix narrative ne renvoie pas à une seule personne mais nous avons l'impression que c'est l'auteur qui se projette indirectement en se empuntant à la voix de ses personnages.

L'emploi des conversations et des dialogues entre les personnages n'est qu'un motif pour mystifier le dédoublement de la voix. Cet emploi du dialogue ne représente que de la parole vive des personnages. Le dialogue occupe presque tout l'espace dans les deux romans. Les rassemblements et les discussions des personnages des romans montrent que les deux auteurs sont fascinés par la parole orale. Or, nous savons bien qu'il ne s'agit pas d'une nouveauté mais d'un ancrage et d'un héritage de leur patrimoine littéraire.

Ce corpus nous a permis de comparer ces littératures sur un seul axe : l'assemblage de deux codes linguistiques dans les deux œuvres. En effet, l'analyse menée a permis de comparer, dans l'ensemble des hypothèses, formulées au départ

et, a donné un éclairage nouveau sur la manière dont sont utilisés ces termes et expressions de la langue maternelle.

Notre deuxième chapitre demeure incomplet, comme déjà signalé car il demanderait la mise en œuvre d'analyse plus approfondie. Pour éviter toute confusion, nous avons étudié le cas de chaque roman en particulier. Aussi, l'analyse narratologique, dans laquelle nous nous sommes engagées, était la première expérience que nous avons tentée de mener, à bon, sachant que sa complexité réside dans sa pluridisciplinarité.

Par ailleurs, nous constatons que notre troisième chapitre reste insuffisant en ce qui concerne les pratiques textuelles et leur extraction des deux œuvres étudiées car il s'agit de notions modernes.

À travers les deux romans étudiés, nous dirons que les deux peuples sont passés par beaucoup d'évènements et de changements qui ont joué le rôle de stimulus d'où une prise de conscience sociale et politique des peuples colonisés.

L'étude de l'oralité et l'ancrage dans la culture est d'actualité, c'est pourquoi nous trouvons un nombre important de thèses de doctorat que nous avons déjà cités dans le deuxième chapitre de notre recherche et avec lesquelles notre étude a des points de convergence. La culture orale, à partir des exemples extraits des deux romans nous confirme que ce type de culture est à la base de l'écriture deux auteurs sans oublier de signaler que le roman de Sembène est plus ancré dans l'oralité.

Pour aller au-delà du thème abordé, d'autres interrogations pourraient être évoquées :

- L'oralité serait-elle une sorte de renouvellement du discours, une métamorphose et un changement de la forme ?

- Dans cette Afrique accablée de tous les maux, il serait nécessaire de s'intéresser au thème de la misère qui s'annonce comme perspective de recherche ou encore celui de la violence dans les deux romans étudiés.

En outre, l'étude de la visée impérialiste des romans et l'aspect politique du corpus pourrait faire appel à une étude focalisée sur les notions : impérialisme, mondialisation et cosmopolitisation ou même la notion de néo-oralité

On pourrait enfin s'interroger sur le devenir de l'oral quand, dans une tentative de la sauvegarder, on la transcrit tout en se demandant : Le livre garantira-t-il l'authenticité de cet héritage culturel oral ? La langue écrite peut-elle faire apparaître tous les paramètres qui interviennent dans l'oral ?

Bibliographie

Corpus d'étude

- DIB M., *L'Incendie*, Seuil, Paris, 1954.
- SEMBÈNE O., *Les Bouts de bois de Dieu*, Pocket, Paris, 1960.

Ouvrages

1. ACHOUR C., *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Enap-Bordas, Paris, 1990.
2. ., *Les francophonies littéraires*, Edition Presses universitaires de Vincennes, Paris, avril 2016.
3. ARNAUD J., *Littératures maghrébines (Colloque)*, L'Harmattan, Paris, 1980.
4. ARNAUD J., Amacker F., *Répertoire mondial des travaux universitaires sur la littérature maghrébine de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1984.
5. BA MAMADOU K., *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010)*, L'Harmattan, Paris, 2012.
6. BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
7. ., *L'esthétique de la création verbale*, Iskousstvo, Moscou, 1979.
8. BARTHES R., *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.
9. ., *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1984.
10. BEAUJOUR A., *Littérature et engagement*, Classiques, Hachette, Paris, 1973.
11. BEKKAT S., *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006.
12. BENIAMINO M., et GAUVIN L., *Vocabulaire des études francophones*, PUF, Paris, 2005.
13. BERQUE J., *Le Maghreb entre les deux guerres*, Seuil, Paris, 1962.

14. BLANCHOT M., *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
15. BONN Ch., *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1978)*, Hachette, Paris, 1990.
16. ., *Lecture présente de Mohamed Dib*, ENAL, Alger, 1989.
17. ., *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et Discours d'idées*, Naaman, Sherbrooke, 1974.
18. ., *Le Roman algérien de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1985.
19. ., *Problématiques spatiales du roman algérien*, ENAL, Alger, 1986.
20. BONN Ch, KHADDA N et MDARHRI A., *La littérature Maghrébine de langue française*, EDICEF-AUPELF, Paris, 1996.
21. BOURDIEU P., *Sociologie de l'Algérie*, P. U. F, Paris, 1958.
22. BRAHIMI D., BELLOG G., *Anthologie du roman maghrébin négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française de 1945 à nos jours*, Cif-Delagrave, Paris, 1986.
23. CALVET J-L., *La tradition orale*, P. U. F, Paris, 1981.
24. CHARTIER P., *Introduction aux grandes méthodes du roman*, Bordas, Paris, 1990
25. CHEVRIER J., *Anthologie de la négritude*, Librio, France, 2008.
26. ., *Littérature nègre Afrique, Antilles*, Armand Colin, Paris, 1974.
27. CHIKHI B., *La littérature maghrébine de langue française*, EDICEF-AUPELF, Paris, 1996.
28. ., *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan, Paris, 1996.
29. ., *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, OPU, Alger, 1989.
30. CLAUDON F., HADDAD-WOTLING K., *Précis de littérature comparée : Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Armand Colin, Paris, 2004.

31. COMPAGNON A., *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998.
32. CORNEVIN R., *Littératures d'Afrique noire de langue française*, PUF, Paris, 1977.
33. COULON V et GARNIER X., *Les littératures africaines, textes et terrains*, Karthala, Paris, 2011.
34. DEJEUX J., *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française, 1945-1977*, SNED, Alger, 1981.
35. ., *La littérature algérienne contemporaine*, PUF, Paris, coll. *Que sais-je?*, N° 1604, 1975.
36. ., *La littérature maghrébine d'expression française. Tome 2*. Alger, Centre culturel français, 1970.
37. ., *Littérature maghrébine de langue française*. Sherbrooke, Naaman, 3^{ème} éd., 1980.
38. ., *Maghreb: Littératures de langue française*. Paris, Arcantère, 1993.
39. ., *Mohamed Dib : Ecrivain algérien*. Sherbrooke, Naaman, 1980.
40. ., *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, OPU, Alger, 1982.
41. DJEGHL A., *Éléments d'histoire culturelle algérienne*, Anal, Alger, Collection patrimoine, 1983.
42. ESCARPIT R., *L'écrit et la communication*, P. U. F, Paris, 1978.
43. FAYOLLE R., *La critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1964.
44. FERNANDES C., ROA BASTOS A., *Écriture et oralité*, L'Harmattan, Paris, Collection Recherches et Documents-Amériques latines, 2001.
45. FOUAGY I., *La voix vive*, Payot, France, 1980.
46. GENETTE G., «Langage et espace», in *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.
47. ., «La littérature et l'espace» in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

48. ., *Figures III*, Seuil, Paris, 1974.
49. ., *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
50. GERARD A., *Études de littérature africaine francophone*, Les nouvelles éditions africaines, Dakar, Abidjan, 1977.
51. HAMON Ph., *Texte et idéologie*, PUF, Paris, 1984.
52. ., *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993
53. ., « Pour un statut sémiotique du personnage », in *Poétique du récit* (collectif), Point-Seuil, Paris, 1977.
54. HOEK L., *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981, rééd 2010.
55. HOUIS M., *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*, P. U. F, Paris, 1971.
56. JOUBERT J-L., *Littérature francophone* (Anthologie), Nathan, Paris, 1992.
57. ., *Littérature francophone du monde arabe*, Nathan, Paris, 1994.
58. KESTELOOT L., *Anthologie négro-africaine, Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges du XX^{ème} siècle*, (1967), Verviers, ed. Gérard et Cie, 3^e édition, collection Marabout université, 1981.
59. ., *Anthologie de la littérature négro-africaine*, Les nouvelles éditions Marabout, Paris, 1978.
60. ., *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Institut de Sociologie, Bruxelles, 1963.
61. KHADDA N., *Écrivains maghrébins et modernité textuelle*, L'Hamattan, Paris, 1994.
62. ., *L'œuvre romanesque de M. Dib*, proposition pour l'analyse de deux romans, OPU, Alger, 1983.
63. ., *Mohamed Dib : cette intempestive voix recluse*, EDISUD, Aix-en-Provence, 2003.
64. ., *Mohamed Dib, romancier: esquisse d'un itinéraire*, OPU, Alger, 1986.

65. KHATIBI A., *Le roman maghrébin*, Maspéro, Paris, 1968.
66. ., *Maghreb pluriel*, Pabat, Denoël – SMEP, Paris, 1983.
67. KRISTEVA J., *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
68. LACHERAF M., *Algérie et tiers monde*, Bouchène, Alger, 1989.
69. LADMIRAL Y-R et LIPIANSKY E-M., *La communication interculturelle*, Armand Colin, Paris, 1989.
70. LAROUÏ A., *La crise des intellectuels arabes, Traditionalisme ou historicisme ?* François Maspéro, Paris, 1974.
71. LÉVI-STRAUSS C., *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris, 1958.
72. MACHREREY P., *À quoi pense la littérature ?*, PUF, Paris, coll. « Pratiques théoriques », 1990.
73. MOURA J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, Paris, 2013.
74. NDIAYE C., *Introduction aux littératures francophones, Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Les presses de l'Université de Montréal, Québec, 2004.
75. OUG W., *Retrouver la parole*, Maison Mame, Paris, 1971.
76. PAGEAUX D.H., *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994.
77. REUTER Y., *L'analyse du récit*, Nathan, Paris, collection 128, 2003.
78. RICOEUR P., *Entre herméneutique et sémiotique*, Presses de l'Université de Limoges, Limoges, 1990.
79. SAID E-W., *Culture et impérialisme*, Fayard-Le monde diplomatique, Paris, 2008.
80. SAMOYAUULT T., *Excès du roman*, Maurice Nadeau, Paris, 1999.
81. ., *L'intertextualité mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005.
82. SENGHOR L-S., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, Paris, 1948.

83. SURET-CANALE J., *Afrique occidentale et centrale*. Tome I. Géographie, civilisation, histoire, Editions sociales, 2^e, Paris, 1961.
84. TABTI-MOHAMMEDI B, *Ousmane Sambène. Les bouts de Dieu. Étude critique*, Honoré Champion, Paris, 2014.
85. VALETTE B, *Le roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Arman Colin, Paris, 2005.
86. VANOYE F., *Expression et communication*, Armand Colin, Paris, 1973.
87. VANOYE F, MOUCHON J, SARRAZAC J-P., *Pratique de l'oral*, Armand Colin, Paris, Collection « U », 1981.

Périodiques

88. ACHOUR M., « Pour une réelle indépendance intellectuelle », in *El-Moudjahid*, 26 sep, 1978.
89. ALAOUI A-M., « Esquisse d'une problématique de la culture au Maroc », in *Écritures maghrébines*, Lectures croisées, éditions Afrique Orient, Casablanca, 1991.
90. AOUMMIS H., «Écllosion de l'écriture littéraire en Afrique noire francophone», in *Parcours le monde*, 30/10/2006.
91. BARETT C., « La voix(e) dialogique : une lecture bakhtinienne de Babel, prise deux, Voix et Images », [en ligne], 1993, disponible sur le site: <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1993-v18-n2-vi1373/201024ar.pdf>.
92. BARRY A-O et CONDÉ C., «De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines», in *Semen*, n°18.
93. BENOIT Y., « Idéologies, nation et structures sociales en Afrique noire », in *Tiers-Monde*, tome 15, n°57, 1974. pp. 135-170.DOI : 10.3406/tiers.1974.1992www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1974_num_15_57_1992
94. BETI M., « Identité et tradition », in *Négritude*, PUF, Paris, 1978.

95. BISANSWA J., «Figures et spectres», in *Tangence*, n°75, 2004.
96. BONN Ch, DEJEUX J., « La littérature d'expression française », in *Études littéraires maghrébines* N°6, PUF, Paris, "Que sais-je?", 1992.
97. BOULÈGE J., « Oralité et écriture dans les chroniques dynastiques d'Afrique de l'Ouest », in *Afriques* [En ligne], 01 | 2010, disponible sur le site: <http://afriques.revues.org/226> ; DOI : 10.4000/afriques.226.
98. CALABRESE-STEIMBERG L., « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », in *Slavica bruxellensia* [En ligne], 6 | 2010, disponible sur le site: <http://journals.openedition.org/slavica/348> ; DOI : 10.4000/slavica.348.
99. CASTELLODURANTE D., «Les enjeux de l'altérité et la littérature», in la revue *Erudit* [en ligne], université d'Ottawa, disponible sur le site : <https://www.erudit.org/livre/CEFAN/1997-1/000516co.pdf>.
100. CÉSAIRE A., « Discours sur le colonialisme » [en ligne], disponible sur le site: <http://www.pressegauche.org/Extraits-du-Discours-sur-le-colonialisme-d-Aime-Cesaire>.
101. CHEBEL M., « Mythologies maghrébines contemporaines » in *Peuples Méditerranées : Cultures populaires*, N°34, Janvier –Mars, Paul Vieille, Paris, 1986.
102. CHEVRIER J., « Propédeutique à une étude comparée des littératures nègre et maghrébine d'expression française » in *Traces : Linguistique/Sémiotique*. N°4, Rabat, 1980.
103. CHIKHI B., «Dans la flamme de l'énigme: Mohammed Dib et Edmond Jabès», in *Itinéraires et Contacts de Cultures. Mohamed Dib*. Vol. 21-22, L'Harmattan, Paris, 1^{er} et 2^e semestres 1995.
104. CLAVARON Y., «La mise en scène de l'altérité dans la littérature postcoloniale : entre insécurité et hybridité», in *Ethiopiennes* n°74, 1^{er} semestre 2005.

105. DAUPHIN A-M, DERIVE J., « De quelques avatars de l'oralité littéraire », in *Parcours anthropologiques* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 02 juillet 2013, disponible sur le site : <http://pa.revues.org/183> ; DOI : 10.4000/pa.183.
106. DIAGNE P., « Langues africaines, développement économique et culture nationale » in *Présence Africaine*, (numéro spécial : réflexion sur la première décennie des indépendances en Afrique Noire), 1971.
107. DOGHMANE F., « Littérature maghrébine d'expression française : le masque tombe à Midi », in *Revue des lettres et des langues*, n°5, OPU, Algérie, mars 2006.
108. DORSINVILLE R., « La littérature sénégalaise d'expression française », in *Ethiopiennes* (revue socialiste de la culture négro-africaine), 1977.
109. DOUIDER S., « Profils féminins d'Afrique, de l'histoire à la littérature : créations de mythes ? », in *Loxias 2* (Littératures et contexte culturel, champ francophone (1ère partie)).
110. DUCHET C., « Une écriture de la socialité », in *Poétique n° 16*, Paris, 1973.
111. DURANTE D-C., « Les enjeux de l'altérité et la littérature », in *Érudit* [en ligne], Université d'Ottawa, disponible sur le site : <https://www.erudit.org/livre/CEFAN/1997-1/000516co.pdf>.
112. ECHENIM K., « Aspect de l'écriture dans le roman africain », in *Présence africaine*, N°139, 3^e trimestre, 1986.

113. FALL B., «Le mouvement syndical en Afrique occidentale francophone, De la tutelle des centrales métropolitaines à celle des partis nationaux uniques, ou la difficile quête d'une personnalité (1900-1968)» [en ligne], disponible sur le site: <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2006-4-page-49.htm>
114. FARÉS N., « Histoire, souvenir et authenticité dans la littérature maghrébine de langue française », in *Les Temps Modernes*, N°375 bis (spécial : La Maghreb), oct 1977.
115. GIGNOUX A-C., « De l'intertextualité à l'écriture », in *Cahiers de Narratologie* N° 13.
116. GLISSANT E., « Langue et multilinguisme dans l'expression des nations », in *Études Française dans le monde*, AUPELF, Montréal/Paris, 1970.
117. HAMMOUTI A., « Les écrivains subsahariens et maghrébins contemporains face à la langue française », in *Ethiopiennes* n°79, 2^{ème} semestre 2007.
118. HARPIGNY G., « Edward Saïd, l'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident. 1980 [en ligne], in *Revue théorique de Louvaine*, 12^e année, fasc. 3 1981. pp.357-361. Disponible sur le site http://www.persee.fr/doc/thlou0080-2654_1981_num_12_3_1875_tl0357_0000_1.
119. HECQUET V., « Littératures orales africaines », in *Cahiers d'études africaines* [en ligne], 195 | 2009, mis en ligne le 22 septembre 2009, disponible sur le site: <http://etudesafricaines.revues.org/14052>.
120. HOYET M.-J., SEBBAR L., MOKADDEM M., BEY M, MERNISSI F., « Les grands thèmes de l'actualité politique et culturelle méditerranéenne avec les journalistes », in *Babelmed*.
121. IMOROU A., « Oralité, tradition, champ littéraire africain », in *Acta fabula*, vol. 10, n° 8 [en ligne], Essais critiques, Octobre 2009, disponible sur le site: <http://www.fabula.org/acta/document5221.php>.

122. [IVOR CASE F., « Littérature traditionnelle et forme romanesque : Analyse socio-critique du conte comme procédé littéraire romanesque », in *Ethiopiennes* n°46-47, Nouvelle série 3^{ème} et 4^{ème} trimestre 1987. Volume 4.](#)
123. JOUVE V., «Pour une analyse de l'effet-personnage», in *Littérature*, n°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103-111 ; doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1992.2607>.
124. KINDO [A-S.](#), SENGHOR L-S « DE LA NEGRITUDE À LA FRANCOPHONIE » in *Ethiopiennes* n°69, 2^{ème} trimestre 2002.
125. MAINGUENEAU D., « Analyse du discours et littérature : problèmes épistémologiques et institutionnels », in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 19 septembre 2008, disponible sur le site : <http://aad.revues.org/351> ; DOI : 10.4000/aad.351.
126. MARTIN-GRANEL N., « Roman et oralité », in *Cahiers d'études africaines*, vol. 33, n°132, 1993. pp. 659-664;doi, disponible sur le site: <https://doi.org/10.3406/cea.1993.1499>https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1993_num_33_132_1499.
127. MAURIAC C., « Emmanuel Fraisse, *Littérature et mondialisation* », in *Littératures*[en ligne], 70 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, p 204-209, disponible sur le site: <http://journals.openedition.org/litteratures/309>.
128. MONGO-MBOUSSA B., «Sony Labo Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas», in *Africulture*, 09/03/2007.
129. MOURALIS B., « *Littératures africaines, Oral, Savoir* » in *Semen* [en ligne], 18/2004, mis en ligne le 29 Avril 2007, disponible sur le site: <http://journals.openedition.org/semen/2221>.
130. PAGEAUX D H., « Une lecture de El túnel d'Ernesto Sabato : le crime de Juan Pablo Castel », *Littératures d'Amérique Latine* [en ligne], le 21 janvier 2011, disponible sur le site <http://revel.unice.fr/symposia/lal/index.html?id=270>.

131. PINAULT G-J., « Benveniste et l'invention du discours », in *Fabula-LhT* n° 11, disponible sur le site : <http://www.fabula.org/lht/11/pinault.html>.
132. PROJOGUINA S-V., « Problèmes de la littérature francophone contemporaine des pays du Maghreb », in *Folklore et littérature des pays d'Afrique*, Naouka, Moscou, 1970.
133. RAISSI R., « Au cœur des Nuits in Cahiers J-E. Bencheikh, Savoir et Imaginaire », in *Études Littéraires* n°13, L'Harmattan, Paris, 1998.
134. RIVET D., « *Centre de Recherches Africaines* », [en ligne], *Université Paris-1 9*, disponible sur le site : <http://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2006-4-page-49.htm>.
135. ROUAYRENC C., « Figures et oralité », in *Pratiques* [en ligne], 165-166 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015, disponible sur le site : <http://journals.openedition.org/pratiques/2527> ; DOI : 10.4000/pratiques.2527.
136. SAMAKE A., « Roman africain et idéologie : le masque de l'aliénation culturelle dans le roman africain de langue française », in *ACTA LASSYENSIA COMPARATIONIS* n°9, Université Cocody Abidjan, 2011. Disponible sur le site http://www.literaturacomparata.ro/Site Acta/Old/acta9/samake_9.2011.pdf.
137. SEGARRA P A, « L'hybridité identitaire dans une littérature émergente : l'écriture du « moi » hybride dans l'œuvre autobiographique des écrivains catalans d'origine maghrébine », *Babel* [en ligne], 33 | 2016, mis en ligne le 01 juillet 2016. Disponible sur le site <http://journals.openedition.org/babel/4540> ; DOI : 10.4000/babel.4540.
138. TCHAK S., « Littérature et engagement en question », in *Africultures*, 16/04/2004.
139. THOMAS L-V., « Temps, Mythe, Histoire », in *Présence Africaine* N°39, 4^e trimestre, 1961.

140. TODOROV T., « Les catégories du récit littéraire », in *Communication* 8, 1966, disponible sur le site : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120.
141. VAILLANT Ph., « La question de l'oralité : l'oralité c'est la musique du son par la langue », in afr.refer.ga.
142. WAGNER P., « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », in *Le Portique* [en ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1 2003, mis en ligne le 17 mars 2005, disponible sur le site : <http://leportique.revues.org/381>.

Thèses et mémoires

143. BELKAID-KHADDA N., *(En) jeux culturels dans le roman algérien de langue française* (Doctorat d'Etat), Paris 3, Roger Fayolle, 1987.
144. ., *Structuration du discours romanesque de Mohammed Dib ; Analyse de deux exemples topiques : 'L'Incendie' et 'Qui se souvient de la mer'*. (Doctorat de 3ème Cycle), Paris 8, Jean-Claude Chevalier, 1978.
145. BERERHI A., *L'ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra* (Doctorat de 3ème cycle), Paris 3, Roger Fayolle, 1988.
146. BERGERON C., *Le titre comme unité rhétorique de narration* (Mémoire de maîtrise en étude littéraire), université de Québec, mai 1993.
147. BONN Ch., *Le Roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits* (Doctorat d'Etat), Bordeaux 3, Simon Jeune, 1982.
148. CAMBRON-GOULET M., *Les critiques et les pratiques de l'oralité et de l'écriture dans la tradition philosophique grecque de l'Antiquité* par Département de philosophie Faculté des arts et sciences (Thèse de doctorat en philosophie), Université de Montréal, 2011.

149. DOUIDER S. , *Littérature maghrébine, littérature sub-saharienne de langue française. Similitudes et contastes. Analyses textuelles*, (thèse en ligne), disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Douider.pdf>.
150. FARÈS N., *Littérature orale et anthropologie. Signification de l'ogresse*, (Thèse de 3^e cycle), Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, Décembre 1970.
151. ., *Langue, culture, symbolisme, Essai d'anthropologie maghrébine* (Doctorat d'Etat, option philosophie), Paris X, 1986.
152. KAZI-TANI A., *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral : Afrique noire et Maghreb* (Thèse de doctorat nouveau régime), Paris, 1994.
153. LOMBALE-BARE G., *Étude comparative et interculturelle de la littérature africaine de la langue française au sud du Sahara : unité littéraire et identités régionales* (Thèse de doctorat), Paris, novembre 2006.
154. MEZGUELDI Z., *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed khair-Eddine* (Thèse de doctorat d'Etat).
155. OBSIEH M-S., *L'oralité dans la littérature de la Corne de l'Afrique : traditions orales, formes et mythologies de la littérature pastorale, marques de l'oralité dans la littérature* (Thèse de littérature française), Université de Bourgogne, 2012.
156. OVONO-MANDAME J-R., *L'esthétique de l'oralité dans le roman gabonais moderne de 1980 à 2000* (mémoire de D.E.A/ L.L.C.C), Paris, Juin 2004.
157. SILINE V., *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française* (Thèse de doctorat nouveau régime), Université Paris 13, 1999.
158. VAUTERIN Th., *Codes littéraires et codes Sociaux dans la titrologie du roman québécois au XX^e Siècle* (thèse de maîtrise), Lettres française, Université de Ottawa, 1997.
159. ZEKRI Kh., *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio* (Thèse de

doctorat en littérature comparée), Université Paris XIII, 1998, [en ligne], disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF>.

Dictionnaires

160. DEJEUX J. *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Karthala, Paris, 1984.
161. Le Larousse en ligne, disponible sur le site <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>.
162. *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2013.

Sitographie

<http://www.afq.refer.ga>

<http://www.africultures.com>

<http://www.afrology.com>

<http://www.arabesques.com>

<http://www.cairn.info>

<http://www.christianeachour.net>

<http://www.euroconte.org>

<http://www.erudit.org>

<http://www.ethiopiennes.com>

<http://www.fabula.org>

<http://www.limag.org>

<http://www.memoireonline.com>

<http://www.persée.fr>

<http://www.telquel.com>

www.universalis.fr

Annexes

Annexe 1: Les points de convergence entre les romans-corpus

<p><i>L'Incendie</i></p> <p>M. Dib</p> <p>Trilogie Algérie</p> <p>Œuvre de la littérature engagée</p>	<p>Colonisation</p> <p><i>Les Bouts de Bois de Dieu</i></p> <p>O. Sembène</p> <p>Œuvre de contestation</p> <p>Un classique de la littérature africaine</p>
<p>Moyen de lutte principale Revendication</p>	
<p>ARABE</p> <p>Bni Boubblen</p>	<p>WOLOF-BAMBARA</p> <p>Dakar-Thiès-Bamako</p>
<p>Langue française Langue de l'aliénation</p>	
<p>Bambardisation ou oulofisation</p> <p>des Syntagmes.</p> <p>Exemples</p> <p>Dhor</p> <p>Khol</p> <p>Aarch</p>	<p>Arabisation des syntagmes</p> <p>Exemples :</p> <p>Deeded : Non</p> <p>Moké : Grand-mère</p> <p>Bara: danse bambara</p> <p>Soungoutou : Jeune fille</p>
Fellahs (Terre)	Cheminots (locomotive)
<p>GREVE</p>	
<p>Marche des femmes 70 Km de Thiès à Dakar</p>	<p>Moins active dans <i>L'Incendie</i></p>

Annexe 2: Expressions arabes dans « *L'Incendie* » de Dib

Expression	Signification	Page
La dechra	Agglomération.	12
Le kanoun	Fourneau.	20
Seb-sebbout	Jeu qui s'apparente au saut-mouton.	24
Caftan	Habit des Maghrébins.	46
Dhor	prière du début de l'après-midi.	46
Djellaba	Longue tunique qui descend aux chevilles et généralement munie de capuche.	60
Habous	Biens de main-morte.	64
Aarche	Territoire appartenant à une tribu.	64
Gasba	Grosse flûte de roseau.	66
Champette	Déformation de garde-champêtre.	68
Hakem	Haut fonctionnaire.	69
Ya Ahmed	pour appeler Ahmed.	69
Telghouda	Plante de triste renommée ; ses racines, qui poussent à l'état sauvage, sont souvent la seule nourriture des populations affamées de campagnes.	69
Nouallas	Sorte de paillotes.	70
Rais	Chef, capitaine	82
Taleb	Savant, sage. (Cela peut signifier aussi enseignant d'une école coranique).	93
Bouya ! Bouya	Père ! Père !	139
Ha haï	Interjection (Hé !).	144
Foundouks	Etablissement d'un pays arabe où les voyageurs peuvent passer la nuit et se restaurer.	144
Dirhem	Pièce de monnaie.	145
Sirath	Trajet épreuve que doivent suivre les humains après la Résurrection.	146
Bouh!	Interjection.(Oh !)	148
Ma! Ma ! Oumima !	Mère !	148
Haïk	(vêtement) Manteau de laine qui se portait dans les pays du Maghreb	155
Meida	Table ronde et basse.	160
Iblis	Satan.	180

Annexe 3: Expressions en wolof dans « Les Bouts de Bois de Dieu » de Sembène

Expression	Signification	Page
Bakayoko-so	Concessions des Bakayoko.	13
Un ouloufu	Prononciation en Bambara : ouloufou pour désigner un habitant de la région.	15
Karan	Devoir pour l'école.	16
M'ba	Grand-mère.	16
Bineta	Livre scolaire à l'usage des écoliers africains.	18
Mama	Grand-mère en bambara.	19
Bassi	Couscous	19
Banco	Terre argileuse	21
Soungoutou	La jeune fille	23
Boubou	Tunique	26
Bara	Dance en bambara.	28
Vaï	interjection.	29
Tapates	Clôtures.	35
Bambara	Nom du quartier résidentiel des Bambaras.	35
Samaras	Sandales	37
Gops	Instrument de culture en usage au Sénégal, longue perche armée à son extrémité d'une lame en forme de croissant qui sert à racler la terre.	47
Fonio	sorte de millet.	54
Deêded	Non.	56
Sabadord	Tunique.	75
Catioupa	Mets créole, mélange de haricots et de porc.	75
Les Bouts de Bois de Dieu (Banty Mam Yall)	Une superstition veut que l'on compte des "bouts de bois" à la place des êtres vivants pour ne pas abrégé le cours de leur vie.	77

Djouma	Mosquée pour les prières du vendredi.	77
N'gounou	le poulailler.	77
Malo	Riz.	84
Ouvai, ouvai	Mot signifiant il fait chaud.	86
Rakal	Tourteau d'arachides.	88
M'bage gathié	le protège du déshonneur.	90
M'batous	Ecuelle.	93
N'dappe	Récipient commun.	93
Yaye	Pour dire Tata.	95
Kaye	oui en oulof.	97
Oui koni	Interjection.	97
Caspar	Madagascar.	102
Dara	Rien.	103
Naffa	Allumette pendue au cou des femmes, servant de porte-monnaie.	117
Eskai-Allah	Exclamation d'étonnement adressée à Dieu.	120
Macou !	Silence.	122
Taparquats	Sorte de massue dont les ménagères se servent pour repasser les vêtements.	125
Djenné	Antimoine.	126
Dynfa	Trahison en bambara.	132
Owo	Oui.	138
Kitabous	Livres en bambara.	144
Koulouba	Demeure du gouverneur du Soudan.	147
Sondiata	Hymne dédié au fondateur de l'empire du Mali.	147
Ba	Fleuve.	159
Walous	Chiens.	165
Alcatis	Policiers indigènes.	178
Laccagui	L'Incendie.	181
N'dakarou	Chef religieux de Dakar.	192

Tougueul	La France.	209
Alham doulilah	Dieu merci.	210
Tâne	Vautour.	217
-Piting	Putain.	223
Moque	Pot.	234
-Lémé	Mon enfant.	265
-Froc	Sorte de tunique fendue des deux côtés.	265
-Maka	Chapeau de paille.	265
-Bambara dyion	Esclave bambara.	267
-Grouille Yaram	Nom d'une Place publique.	267
-Damels	Anciens nobles chevaliers.	280
-N'dakarou	Dakar.	288
-Couris	Petits coquillages qui servaient autrefois de monnaie.	292
-Deumés	genie malfaisant.	301
-Tialaverd, ban'ga	Voilà le tourbillon.	309
-Tambassimbés	Echarpes teintées à l'indigo.	328
-Baillika mou vahé	Laissez-le parler.	335
-Lai	Exclamation	354
-Bô	Excrément en bambara.	354
-Bilakoros	Impur, n'ayant pas subi l'épreuve de la circoncision.	358
-Macou	Silence	358
-Thié	Homme en bambara.	359

Annexe 4: Inventaire des tableaux

N⁰	Titre	Page
1	Tableau synoptique axiologique des personnages-clés des romans-corpus	56
2	Les proverbes contenus dans romans-corpus	115
3	Expressions religieuses contenues dans les romans-corpus	119

Annexe 5: Inventaire des schémas

N⁰	Titre	Page
1	Schéma actantiel dans « <i>L'Incendie</i> »	79
2	Schéma actantiel dans « <i>Les Bouts de Bois de Dieu</i> »	79
3	Personnages porteurs de parole dans les romans-corpus	98
4	Les formes de la littérature orale dans les romans-corpus	116
5	L'intertextualité : une pratique textuelle	129
6	Les pratiques littéraires liées à l'intertextualité	131

Index des noms propres

Achebe C., p 172.

Aragon L., p9.

Arnold J., p 161.

BellissantR., p8.

BellissantC., p9.

Barthes R., p 23.33.34.54.55.56.148.153.174

Bendjelloun T., p 16.

Benamino M., .p 14.

Benveniste E.,p;92.

Bakhtine M., p 23.118.119.147.149.175.

Bhabha K. H., p 171.179.

Ba A.H.,p 85.

Balzac H., p 12.

Béti M.,p 6.12.

Bachelard., p 80.

Calvet L. J., p 19.

Caune J., p21

CharaibiD., p.13.

Césaire A., p 6.168.169.

Camus A., p 9.10.167.173.

Casanova P., p 164.

Cayrol J., p9.10.

Compagnon A., p151.161.

Cooper F., p146.

Cordoba P. E., p30.

Conrad J., p167.

Cornevin R., p. 7

Damas L., p 6.

Dejeux J., p 158.

Derrida J., 148.

De Toro A., p 173.

DibM.,p4.7.8.9.10.22.24.25.26.29.30.31.32.36.37.38.39.43.44.45.46.51.52.
53.57.58.59.62.67.68.71.76.79.80.81.85.88.90.93.108.116.117.120.121.123
.124. 141.145.153.154.158.183.

Diop B., p 6.11.

Dostoievski F., p 119.

Douider S., p 3.

Ducrot O., p 119.

Duchet C., p.33.34.35.

Fanon F., p 160.166.

Faucoult M., p 166.

Feraoun M., p 4.12.

Fraisse E., p 163.164.

Freud S., p 57.

Gauvin L., p 14.163.164.165.

Genette G., p.30.31.33.34.35.36.81.93.115.116.151.

Greimas J., p 55.90.91.147.148.

Grivel : p.34.

Glissant E., p 172.

Haddad M., p 4.

Hamon P., p 63.64.

Hammouti A., p 13.

Hjelmeslev : p.36.

Hoek L., p 33.34.35.36.37.

Ibn El Khattab : p 59.

Jackobson R., p23.

Jenny L., p 151.

Jouve V., p 58.

Khane C. H., p 6.12.

Kateb Y., p 4.9.

Kerbat-Orecchioni : p.93.94.

Kesteloot L., p 6.

Kipling R., p 167.

Khadda N., 24.49.89.

Kourouma A., p 7.16.

Kristéva J., p 23.118.147.148.149.

Lacan J., p 148.

LabouTansi S., p 7.16.
Lopez M., p 95.
Maalouf A., p 165.
Malraux A., p 10.
Mangueneau D., p 93.95.
Mauriac : p.57.
Marinette S., p 95.
Mammeri M., p 12.
Moura J. M., p 162.163.
Mboukou M., p 166
Oyono F., p 12.
Pageux D-H., p 54.
Parain B. : p 9.
Peirce C., p 33.
Perret A., p 95.
Propp V., p 90.
Rabatel A., p.95.
Rao R., p 172.
Reuter Y., p 115.
Ricardou J., p 34.37.
Ricoeur P., p 155.
Riffaterre M., p 149.

Sadji A., p 11.

Said E., p 160.166.167.171. Samake A., p 166.

Samoyault T., p 23.156.163.

Sartre J.P., p145.

Saussure F.,p.33

Sefrioui A., p 12.

Schneider M., p 151.

Senghor L. S., p 6.11.14.142.168.

SembeneO.,p6.11.13.22.24.25.26.29.30.31.33.36.37.38.42.43.44.45.46.51.
57.67.68.69.71.72.73.76.79.80.81.82.85.88.89.90.93.109.116.117.120.121.
123. 124.133.135.141.145.154.156.157.172.183.

Swayer R., p 37.

Thiongo w. N., p 172.

Todorov T., : p 23.24.90.116.147.

Voltaire, p 4.

Zekri K., p.47.

Zola E.,p 4.13.157.

UNIVERSITE KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences

Résumé

Les critiques abordent l'analyse du roman africain francophone avec une certaine originalité. Cette particularité distingue la narration des romanciers africains contemporains. Notre objectif est de relever les marques de l'oralité dans nos romans-corpus en répondant à la question : Comment les deux auteurs étudiés présentent-ils leurs cultures ? Pour y répondre, nous avons adopté l'analyse paratextuelle et l'analyse narratologique. Notre dernier chapitre traite de la vision impérialiste et le postcolonialisme débouchant sur l'enregistrement d'un dualisme en écriture confirmant l'inspiration des romans étudiés du passé et leur ouverture sur l'avenir.

Mots-clés : Oralité, roman, engagement, décolonisation.

Abstract

Critics approach the analysis of the French-speaking African novel with a certain originality. This particularity distinguishes the narration of contemporary African novelists. Our goal is to identify the marks of orality in our corpus novels, how do the authors represent their cultures. The latter are inspired by orality in their creative process. This form of writing has its source in the oral tradition. The diegesis (pure story of events) is characterized by a reference to the realities of the medium of language, habits. We adopted the paratextual analysis and the narratological analysis to be able to answer our problematic. Our last chapter deals with the imperialist vision and postcolonialism. In the end, we could note a dualism in writing in the sense that the novel is inspired by the past while trying to open up in the future.

Keyword: Orality, roman, commitment, decolonization.

ملخص

يقترب النقاد من تحليل الرواية الأفريقية الناطقة بالفرنسية مع بعض الأصالة. هذه الخصوصية تميز رواية الروائيين الأفارقة المعاصرين. هدفنا هو تحديد العلامات الشفوية في رواياتنا من حيث التساؤل: كيف يقدم المؤلفون ثقافتهم؟ وللإجابة عليه تبيننا تحليل العناصر المحيطة بكل من الروائيتين وتحليل عناصرهما السردية، علما أن فصلنا الأخير قد تناول الرؤية الإمبريالية وما بعد الاستعمار مما نجم عنه ملاحظة ازدواجية في الكتابة بمعنى أن الرواية مستوحاة من الماضي وهي في الوقت ذاته تحاول الانفتاح على المستقبل.
الكلمات المفتاحية : الشفوية، الرواية، التزام، إنهاء الاستعمار.