

Ancrage de la tendance épique et oraliture à travers « Allah n'est pas obligé », « les étoiles écrasées » et « L'Ecart »

Didier Muhindo Siyapata

Institut Supérieur d'Etudes Agronomiques et Vétérinaires, ISEAV, Mushweshwe, BP.19, Bukavu, Sud Kivu, RD Congo

Copyright © 2020 ISSR Journals. This is an open access article distributed under the **Creative Commons Attribution License**, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT: Throughout «*Allah n'est pas obligé*», «*Les Étoiles écrasées*» and «*L'Ecart*», Kourouma, Nkashama and Mudimbe raise the issue of epic inking in the contemporary Negro-African novel whose web of events is tinged with the orifice and the writing of the social absurd. From this scriptural collision results a profusion of materials of which the epic inspiration of our corpus, from comparative and narratology, constitutes the crossroads.

KEYWORDS: Anchoring, epic inspiration, oraliture, social absurd.

RESUME: A travers «*Allah n'est pas obligé*», «*Les Étoiles écrasées*» et «*L'Ecart*», Kourouma, Nkashama et Mudimbe soulèvent la problématique de l'ancrage épique dans le roman négro-africain contemporain dont la trame des événements est teintée de l'oraliture et l'écriture de l'absurde sociale. De cette collusion scripturale résulte un foisonnement de matériaux dont l'inspiration épique de notre corpus, à partir de la comparative et la narratologie, constitue le carrefour.

MOTS-CLEFS: Ancrage, inspiration épique, oraliture, absurde sociale.

1 INTRODUCTION

Notre étude se propose d'étudier « l'ancrage de la tendance épique et l'oraliture » à travers *Allah n'est pas obligé (1)*, *les étoiles écrasées (2)* et *L'Ecart (3)* respectivement d'Ahmadou Kourouma, Pius Ngandu Nkashama et Valentin Yves Mudimbe. Parler de l'ancrage épique et de "l'oraliture" présuppose envisager une écriture marquée par une littérature traditionnelle dont la tendance épique étalonne la trame événementielle et pour laquelle le romancier négro-africain considère comme un vivier dans son travail constituant le matériau du discours des auteurs négro-africains de la nouvelle génération.

Les éléments de base constituent pour nous la tendance épique, l'oraliture et l'écriture de l'absurde, une poétique guerrière; condition essentielle d'une littérature épique.

Dans le cadre de cette réflexion, les notions de l'inspiration épique et de l'oraliture dans le roman moderne se définissent en fonction des caractéristiques des épopées, des thèmes épiques, des héros ainsi que l'exaltation de la mémoire des ancêtres à travers les contes, les mythes et les proverbes, les textes oraux constituant l'ethnotexte, représentant ainsi un cachet d'une appartenance culturelle des romanciers négro-africains. Tel est jusque-là le point de vue des théoriciens de l'analyse des récits des œuvres négro-africaines depuis l'âge classique à la nouvelle génération.

De ce point de vue, le domaine de l'oraliture se rattache originellement et essentiellement à la tradition orale. Comme instrument d'identité culturelle, l'oraliture à travers ses manifestations n'a aucune valeur sans la transmission à travers les générations, du savoir ancestral qui est le fondement premier de l'identité et qui assure sa longévité. L'oraliture constitue un champ conceptuel distinct de la littérature qui désigne l'ensemble du patrimoine se transmettant de bouche à oreille sans recours à l'écrit, des formules les plus longues (contes, mythes, proverbes, devinettes, légendes, chants, épopées, etc) à en croire Zumthor.

En effet, le lieu présent/passé est l'un des principaux rôles de cette écriture dans la société négro-africaine et permet d'assurer que cette dernière perdure dans le temps à partir de la parole traditionnelle se transmettant de génération en génération et en préservant toute la charge symbolique lui attribuée.

Du genre traditionnel au roman moderne, le choix d'une poétique s'impose, celle qui, à la manière de l'épopée, consiste à écrire "*le chaos africain*" par de là les traits communs aux écrivains négro-africains de la nouvelle génération telle que relevée par (4): «*vit arriver une avalanche des récits et des pièces aux allures apocalyptiques dans un contexte socio-poétique et économique dont la situation ne faisait qu'empirer*».

La lecture d'*Allah n'est pas obligé*, *les étoiles écrasées* et *L'Ecart* se heurte à un agencement de matériaux, à partir desquels les romanciers tissent la trame des récits. Il s'en dégage une nette impression que la tendance épique, le champ de l'oraliture ainsi que l'écriture du chaos foisonnés sont complémentaires et constituent le soubassement du roman négro-africain contemporain.

Cette problématique qui se propose à soulever globalement la question de l'inspiration épique s'étendant sur le champ de l'oraliture jusqu'à l'écriture de l'absurde, marque d'une littérature épique dans le roman négro-africain soulève les questions suivantes:

- La tendance épique marque-t-elle son empreinte dans le roman constituant notre corpus,
- L'irruption du substrat ethnotexte, marque de l'oraliture s'élargit-elle dans le discours romanesque négro-africain ?
- La poétique de l'absurde ancré dans le discours romanesque négro-africain renoue-t-elle avec la tradition épique ?

Toute œuvre répond aux situations d'ordre social, politique, culturel de son époque. De même, tout auteur est influencé par la situation qu'il traverse. Raison pour laquelle Kourouma, Nkashama et Mudimbe expriment leur appartenance culturelle à partir de la trans-textualité, dans le temps et dans l'espace.

Cette étude devrait nous permettre de cerner l'ancrage du champ de l'oraliture et la tendance épique dans le tissu narratif élargissant les horizons du discours romanesque négro-africain.

2 METHODOLOGIE

Ainsi, nous pensons appliquer une démarche complexe exploitant profitablement les principes et acquis de la comparative et la narratologie.

Les structuralistes littéraires Brunel P, C. Pichois et Marie Rousseau A (5) conviennent ce qui suit:

«*La littérature comparée est l'art méthodologique par la recherche des liens d'analogies et parentés et d'influences de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance ou bien les fait et les textes littéraires entre eux, distants ou non, dans le temps et dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures fussent-elles partie d'une même tradition afin de mieux les décrire, les comprendre et le goûter* »

Autant toute étude littéraire porte sur les textes littéraires, autant ceux-ci sont traversés par d'autres car «un texte n'est toujours pas pur affirme Brunel. Il charrie des éléments étrangers». Le fait comparatiste consiste en la présence des éléments étrangers dans un texte donné. Dans le processus d'investigation, cet aspect laisse une place de choix à l'intertextualité. Les œuvres littéraires, à l'instar d'*Allah n'est pas obligé*, *Les étoiles écrasées* et *L'Ecart* sont nées et s'enracinent dans un milieu culturel donné. Elles vulgarisent le patrimoine ainsi que l'identité culturelle négro-africaine telle que circonscrite dans la production négro-africaine. Par ailleurs, la narratologie met à l'avant-plan les faits de structuration des techniques narratives et de la logique du récit. Jean-Michel Adam (6) note:

«*Pour qu'un effet de texte soit produit, il faut certes que des forces centripètes en assurent la cohésion, mais tout texte est un et plus particulièrement le texte littéraire est travaillé par les forces centrifuges de la polysémie et de l'intertextualité* ». De même que la textologie et la linguistique textuelle, notre démarche place l'accent sur les actions et les événements régis par la loi de transformation et de variation composition.

3 RÉSULTATS ET DISCUSSION

3.1 ORALITURE ET TENDANCE ÉPIQUE A TRAVERS LA LITTÉRATURE NÉGRO-AFRICAINE

3.1.1 DE LA TENDANCE ÉPIQUE DANS LES ROMANS NÉGRO-AFRICAINS CONTEMPORAINS

Cette étape consacrée à la discussion des résultats se propose d'analyser notre corpus et dont l'oraliture, une littérature essentiellement traditionnelle et africaine a été empruntée par l'écrit afin de produire des récits dans lesquels elle demeure ancrée à travers les manifestations et caractères épiques dans toute la trame et constitue un leitmotiv pour les romanciers négro-africains avant de soulever la question de l'écriture de l'absurde, expression du chaos dans lequel se débattent les héros.

3.1.1.1 DE L'ÉPOPÉE AU ROMAN CONTEMPORAIN

Quitter les thèmes traditionnels pour les problèmes de l'Afrique moderne, entre autres, le conflit, telle est une voie qui fournit aux romanciers, comme cela est le cas de Kourouma, Nkashama et Mudimbe, une matière abondante à traiter parce qu'elle est proche de leur expérience quotidienne.

Dans les œuvres caractérisées par une forte tension dramatique, comme l'atteste notre corpus, et dont l'oraliture étalonne, l'inspiration épique domine, œuvres d'inspirations politiques dans lesquelles nous lisons en filigrane des épopées collectives tout comme individuelles dans lesquelles on note fréquemment les thèmes de voyages, d'initiation, de la guerre, etc.

3.1.1.2 DÉFINITIONS ET CARACTÉRISTIQUES

L'Encyclopédie 1ère édition définit l'épopée comme une imitation d'une action intéressante et mémorable et diffère de l'histoire qui raconte sans imiter, du poème dramatique qui peint une action, du poème didactique qui, est un tissu de préceptes....

Le Robert définit l'épopée comme *un long poème en vers et parfois récit en prose de style élevé où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait* (7).

Cette définition laisse de côté l'épopée négro-africaine qui se rattache originellement à une tradition orale, transmise par des griots, des conteurs etc.

A en croire (8), C. Seydou pense: « *l'épopée en Afrique demeure parole et parole vivante puisqu'elle y participe de civilisations de l'oralité toujours actuelles, nous pouvons donc l'y saisir en situation dans son fonctionnement même et sa totale expression* ».

Fidèle à l'étymologie de son nom parce qu'inscrit tout entière dans l'oralité, l'épopée négro-africaine représente la forme originelle des épopées. En effet, il convient de soutenir que d'une manière générale, les épopées ont d'abord été orales. Les récits homériens, l'épopée sumérienne Gilgamesh n'ont été transcrites que plusieurs siècles après leur création.

D. Madelénat citant à ce sujet Frye, affirme: « *l'oralité est la forme originelle de la présentation de l'épopée* » et de poursuivre en évoquant trois types ou modèle dont: l'épopée mythologique où les héros se lient étroitement aux dieux, l'épopée mythico-historique où les hommes plus autonomes s'éloignent de divinités et l'épopée historique où les valeurs héroïques s'affirment au détriment des interventions surnaturelles et des pouvoirs magiques (8).

Signalons que l'épopée mythico-historique selon Christianne Seydou in *Gorog* « *rappel explicitement ou implicitement certains événements dans la vie d'un peuple et trouve son origine à partir d'un élément extraordinaire et imaginaire.* » (8).

C'est ce niveau qui intéresse notre étude, une littérature satirico-réaliste établissant une similitude avec l'épopée et dont, d'un côté Nkashama peint les événements de la guerre de Shaba (Congo Démocratique) et l'absurde ayant émaillé la société libérienne et Sialéonaise décrit par Kourouma.

En subordonnant les différentes définitions aux caractéristiques de l'épopée, les récits *Allah n'est pas obligé*, *les étoiles écrasées* et *l'Ecart* ne se passent pas de toutes ces recettes dans leur inspiration épique dans la mesure où, au-delà du passé national, on peut lire les guerres savamment ordonnées, des palabres des héros ainsi que des interventions des forces des ancêtres, telle une parenté indiscutable entre ce vieux genre et le roman moderne.

En s'inscrivant dans le genre épique ouvert par leurs prédécesseurs et en y apportant une touche nouvelle, les romanciers ont tiré donc de ce choix des œuvres originales. *Allah n'est pas obligé*, *Les étoiles écrasées* tout comme *l'Ecart* par principe

de variation, de contraste de reprise incessante dénotent ainsi le sens et la vérité historique du continent qu'ils laissent miroiter, à travers de nombreuses figures discursives qu'ils déploient et auxquelles le travail de lecteur bute souvent.

Ces récits déploient une démarche épique. Ils engagent les auteurs dans des guerres civiles et révolutionnaires. Les étoiles écrasées raconte la guerre insurrectionnelle ayant pour fin, la prise de pouvoir. Joachim Mboyo, le héros broyé et pentalent, un jeune footballeur talentueux qui a trouvé la gloire et fortune en Belgique. Piégé par un responsable de l'opposition politique zaïroise, Sadiki, celui-ci est l'assassin d'un taximan belge et s'arrange pour faire un soupçon sur le jeune sportif. Joachim se trouve embarqué dans une aventure rocambolesque qui le mènera jusqu'à la porte de la mort. D'abord, il suit une formation théorique et pratique dans un cas d'entraînement. Installé en Lisbonne, puis il se transforme en guérillero abruti dans les forêts chaudes et humides de ce que fut naguère le Zaïre. Equipée de manière sanglante, cette aventure se terminera par la mort de ses compagnons, sa séparation d'avec la douce et belle Belge Paola qui attendait un enfant de lui, et qui pratiquera une interruption volontaire de la grossesse sous l'instigation du Sadique Sadiki. Sorti vidé de cette aventure qui ressemble à un parcours initiatique dans l'univers politique, Joachim apprendra la mort dans l'âme que son commanditaire, Sadiki, s'est rallié aux autorités du pays et qu'il vient d'être nommé dans le parti politique qu'il combattait.

Le deuxième récit, celui de Kourouma met en scène un enfant soldat âgé approximativement de douze ans, il trouve que Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes les choses d'ici-bas. Raisons pour laquelle cet enfant inflige des peines à sa mère (1) qui, après l'imputation de la jambe droite l'obligeant ainsi à marcher sur les fesses, elle abandonne son fils. Orphelin de son état et accompagné du grigiman musulman, Yacouba, il doit traverser la frontière pour rejoindre sa tante Mahon. Ils prennent la route pour Liberia où ils tombent entre les mains de bandits de grands chemins. Pour survivre, le jeune orphelin et son guide acceptent de s'engager dans le front national patriotique du Liberia (NPFL) dirigé par papa le Bon. Chacun embrasse sa carrière en tirant profit dans un monde purement absurde, un univers dans lequel la corruption ne dit pas son nom, la haine tribale et ethnique engendre le chaos et où la superstition a une place de choix.

En ce qui concerne *'Ecart*, il met en scène un héros Ahmed Nara qui fait ses recherches scientifiques en histoire en vue de l'obtention du diplôme des études supérieures. Orphelin de père tel qu'il le montre, seul il quitte le continent pour poursuivre ses études (recherches) en Europe, loin des siens. Mais Plus tard, il se fait des amis dont Aminata, Salim, Soum, Isabelle, et ces derniers réussissent à l'intégrer. Il meurt fort malheureusement avant la fin de son parcours. L'auteur décrit la misère qui frappe le peuple, revendique les droits de travailleurs et présente ainsi la situation politique chaotique dans son pays que nous lisons en ces mots.

« Dans la mort, pas besoin de mourir, les faits sont là. Nous en avons un, de mourir, excellent, efficace, à la mesure de notre cher pays.... C'est notre parti unique, notre puissant et prestigieux parti révolutionnaire du travail que le monde entier nous envie » (3)

Au regard de ce qui précède, d'un récit à un autre, on relève sans peine de nombreux traits qui apparentent notre corpus à l'épopée traditionnelle entre autre les références nombreuses au passé national, les faits socio-politiques, la tradition, l'abondance et grossissement des discours. Puisqu'il s'agit des caractéristiques, se référant à (8) dans son ouvrage, il brosse une synthèse de nombreuses épopées négro-africaines entre-autres *Soundjata ou l'épopée mandingue, Chaka, l'épopée bantous, Lianja* une épopée de Mongo du Zaïre..., il s'en dégage un constat selon lequel tout héros épique, symbole d'un groupe humain au cours d'une période anarchique entreprend de réaliser un monde meilleur sans ignorer l'horreur que comprend l'entreprise, est orphelin et abandonné dans sa quête. D'un héros à un autre, les différences de surface, les itinéraires spécifiques témoignent des possibilités multiples de la création littéraire, du vécu et de la sensibilité propre à chaque auteur sans pour autant mettre en cause l'unité et le caractère limité des matériaux. Dans son étude (9), affirme: *« Tout héros négro-africain est un enfant, orphelin d'un paradis de valeurs qu'il doit conquérir... »*. Peut-on ainsi noter la disparition si pas effective, alors symbolique des parents chez Birahima: *"Je n'aime pas parler de mon père. Ça me fait mal au cœur et au ventre. Parce qu'il est mort sans avoir la barbe blanche de vieillard sage".* (1)

Quant à Nara, il a encore une mère restée dans son village natal, mais le père était mort trop tôt: *"En fin, c'est ce que j'ai eu: plusieurs jours, une nuit infinie...Et il y avait là un rat, oui, un rat... Lorsqu'elle est venue me libérer, elle était en larmes. Elle m'a supplié, demandé pardon de m'avoir oublié une journée entière; elle avait l'intention de me libérer au plus tard à midi. Mais un malheur était arrivé: à peine étais-je enfermé, on lui avait annoncé la mort de mon père....Il était de service la nuit sur les chantiers de la compagnie maritime. Elle aurait perdu la tête"* (3).

Cette évocation du passé n'est possible que parce que l'auteur se sent assez proche du temps qu'il raconte et dans lequel il plonge son personnage. Ce qui nous renvoie au réalisme traditionnel.

Roger Mercier fait la remarque suivante: *« le point primordial à ne pas oublier quand on est appelé à apprécier la littérature négro-africaine est que, si non dans sa réalisation, du moins dans ses sources; elle est «une littérature orale ». Quelles qu'aient été ses études ultérieures, pendant son adolescence et sa jeunesse, tout écrivain a été marqué d'abord, à l'âge où la personnalité*

commence à se former, par les récits entendus à la veillée, dans sa famille où sur la place du village de bouche des vieillards dépositaires des mythes, des légendes, des épopées et de sagesse des ancêtres » (10).

Les romanciers modernes font jouer leur double héritage traditionnel et moderne. C'est en cela que réside l'originalité des œuvres négro-africaines. Pendant longtemps, celles-ci ont été étudiées et appréciées en fonction exclusivement du contexte culturel européen. Ces dernières années, la tendance s'est accusée de revenir de ces vues étroites et partiales et de privilégier le contexte de formation de l'écrivain qui se trouve être aussi celui de référence.

Thomas MELONE (11) a fort justement souligné la particularité du discours narratif africain. Ce qui dénote l'emprise de l'esthétique traditionnelle sur la littérature moderne. Il faut donc ajouter que tout naturellement, l'engagement caractéristique de la littérature traditionnelle se prolonge dans la littérature moderne dont la grandeur épique marque ses empreintes.

La mission de la littérature dans ce contexte s'avère multiforme. Elle opère sur le plan social, artistique et spirituel. L'individu isolé, acteur ou public, constitue moins son souci premier que le groupe social. La communauté, dans une telle logique représente pour l'Africain non seulement un idéal à défendre, mais un cadre qui modèle sa vie et ses pensées. C'est ce qu'on peut lire chez Nkashama quand Sadiki s'adresse à Mboyo:

« Tu as fait remporter les victoires pour toi-même. Ce n'est pas la foule en délire déchainée pour chater ton nom (...) Le peuple, il sera libéré par ton pied et ton bras. Il sera remis à son histoire originelle » (2).

Avant tout, l'auteur montre que l'aventure collective doit prendre le pas sur les destins individuels. En cela, l'âme africaine s'accorde parfaitement au genre épique. Le héros, doit se mettre à la conquête de la dignité humaine, de ses droits spoliés qui sont ceux de sa communauté et incarne ainsi l'espoir d'un peuple.

" Tu as oublié? Ton village incendié par les colonnes des Nations Unies. Il faut laver l'affront et reconstruire le village, voilà (2)

Dans un tel cadre, les actes des individus, même les plus indépendants en apparence, se subordonnent à l'idéal commun, prennent valeur d'exemple et l'auteur semble affirmer son intention d'en faire une peinture d'histoire. C'est ce qui donne à notre corpus un caractère purement épique tel que le souligne Madèlenat: *«le texte épique intéresse une communauté parce que ses membres y retrouvent leurs institutions, leurs mœurs et poursuit en disant que l'épopée vise à plus de totalité explicite en représentant le politique et le social avec les chefs, les collectivités rassemblés» (8);* Il va donc sans doute d'affirmer que cette littérature est un fait de la société productrice. C'est ce qui lui confirme un caractère réaliste bien qu'à tendance épique.

3.1.2 DU RÉALISME HISTORIQUE

Dans l'acception littéraire ou artistique, l'adjectif historique renvoie à un récit d'action, d'événements, des choses dignes de mémoire, alors que réalisme" devient un art qui ne doit pas chercher à idéaliser le réel, mais exprimer la réalité contemporaine ou historique et se distinguer dans ce contexte des doctrines tels que le néoclassicisme, l'abstraction, le romantisme... Ces définitions ont en commun le problème d'évoquer des faits historiques traditionnels à la manière de l'épopée, même si le merveilleux y fait défaut

L'analyse de notre corpus révèle une forte influence de la littérature traditionnelle au risque d'interrompre abusivement de fil d'action ou de la faire piétiner. L'un recourt au mélange des genres, l'autre pour faire ressortir le passéisme, attachement à leurs traditions des protagonistes, n'hésitent pas à reproduire un discours traditionnel lent, alourdi des références à l'histoire, à la légende et à la mythologie. Ces littératures historiques dites traditionnelles, prolongent volontairement et s'imposent à eux du fait de l'environnement socio-culturel de leur enfance ont pour caractère essentiel d'être des littératures réalistes et historiques.

Ce n'est certes pas dire autant qu'elles ne recèlent pas de dimensions poétiques, symboliques ou à l'occasion ésotérique. Elles constituent un moyen d'assurer l'unité et la continuité du groupe social. Leur mission première étant de sauvegarder les traditions, elles ne peuvent parvenir à cette fin que par le biais du réalisme historique Cet héritage peut être bien décelé dans l'œuvre romanesque africaine moderne et les romanciers négro-africains y sont restés attachés jusqu'aujourd'hui.

A sa première manifestation déjà, le roman fonctionne comme le miroir de la société et s'investit d'une mission thérapeutique, s'attache par la peinture objective des réalités africaines, des tensions, conflits et postulation à la forger une autre image africaine et du Noir tel que nous pouvons le lire chez Nkashama où lui-même indique que les matériaux de son récit tire leur soubassement du Congo, son pays natal dont pouvons-nous le souligner, il maîtrise tous les contours et réalités historiques:

"Les évènements principaux rapportés ici ont été inspirés de Jean-Claude WILLAME, la seconde guerre du Shaba » toute ressemblance avec les personnes ayant vécu n'est nullement fortuite, parce qu'elle n'est pas simplement imaginée. Il est pénible

de penser que la réalité a été plus atroce que la fiction. Il aurait peut-être mieux valu que le roman reste au niveau de rêve. Il est né de ces horreurs, peut-être aurait-il le pouvoir de les abolir » (2).

Quand bien-même il s'empresserait de dire que le récit, comme les personnages sont fictifs et imaginaires, le lecteur attentif situerait aisément l'action romanesque dans l'actualité convulsive de l'époque. Ce réalisme historique n'est donc pas gratuit, il vise une finalité et les préfaciers des premiers romans, d'après Mohamadou Kané, (12) le soulignent avec force. Il est nouveau en ces sens qu'il constitue une rupture avec les habitudes du roman de la vie africaine et ses mutations accaparent l'intérêt. Il s'est ainsi institué comme une tradition dans le roman africain en sorte que nombre d'écrivains s'en recommandent.

Au lendemain de la guerre, les romanciers multiplient les professions de foi historico-réaliste. C'est Camara laye par *l'enfant Noir* à la suite de Sadji par Maimouna qui relance la veine de présentation réaliste des traditions. Evoquant sa jeunesse, il insiste sur sa volonté de réalisme:

« Je ne veux rien dire de plus et je n'ai relaté que ce que mes yeux ont vu. Les prodiges, en vérité c'étaient des prodiges. J'y songe aujourd'hui comme aux événements fabuleux d'un lointain passé. Ce passé est pourtant proche. Il date d'hier. » (13)

Abordant ce point, Mudimbe, à travers son héros présente un personnage réaliste et historiquement connu sur le plan tant national qu'international.

« Il y avait une photo délavée de Kwamé Nkrumah cachée au mur, juste à côté de la fenêtre. Une production du président du parti, rassemblement populaire de la révolution, notre parti unique, actuelle au pouvoir (3). Au regard du réalisme historique du récit, le nom Kwamé Nkrumah évoqué dans ce passage est très célèbre. Ce dernier fut un des ténors du mouvement « panafricaniste ».

L'innovation du roman réside donc dans cette ambiguïté fondamentale de vouloir dire le réel historique tout en le déstructurant par l'ironie et la satire et d'en faire une stratégie scripturaire du discours narratif.

Jetant un regard d'ensemble sur le roman africain, Ngal ne se trompe pas en définissant ce dernier comme *« une œuvre qui se veut liée au flux et reflux du réel. L'attachement au réel historique, l'inspiration plus ou moins directe de la littérature orale permettent de rendre compte de certaines formes des romans africains attestant une nette volonté de présentations des traditions. »*

3.1.3 THEME

L'analyse de notre corpus soulève la guerre comme hyperthème autour duquel gravitent des hypothèmes, entre autres la tradition avec ses corollaires, le voyage etc. Parlant du premier, la guerre, elle est la convention essentielle de production de toute épopée. Notre corpus la présente sous une différente perception: d'un côté, une guerre civile dont l'auteur semble décrire les causes ainsi que les conséquences et la guerre de libération pour la reconquête de la dignité humaine spoliée. Pour l'un comme pour l'autre, le tableau est sombre et désastreux traduisant une certaine extravagance démesurée d'un monde dans lequel se débat le héros pour, non seulement sa survie, mais aussi celle de son peuple. Ce thème sera passé en revue dans la deuxième partie consacrée à l'écriture du chaos.

La tradition, comme thème dans le roman moderne d'inspiration épique retient notre attention de part son importance dans la société, mais aussi les conséquences qui peuvent être à la base dans la société dont les matériaux ayant servi de trame de notre corpus sont très traditionnels et par-delà l'initiation.

C'est ce que nous lisons dans **Les étoiles écrasées (2)**: *« Les nègres se sont entretués à Irebu. Les voici qui réclament le sang. Ils ont déterré les cornes de buffles. Une vieille femme leur met des taches de Kaolin sur le bas ventre. Ils sont interdits de sexe pendant la période de combat »*

Dans les sociétés africaines essentiellement traditionnelles, pendant la période de combat, aucun combattant ne peut faire des relations sexuelles avec une femme et à cet effet, ils doivent tous se protéger. Dans l'épopée qui porte son nom, Chaka, le roi Zulu cité par Alexy Tcheyap, a une grande armée dont les combattants sont privés de plaisirs sexuels. Plus loin un combattant de la liberté ayant massacré des mercenaires blancs venus combattre au côté des ennemis s'adresse aux cadavres en ces termes:

« Pauvres mecs, regardez-vous maintenant, étalés dans la mort idiote pour une terre qui vous ignore. Pedro a dû le faire taire, en le traînant ... Il lui dit: Il ne faut jamais s'emprendre aux morts » (2).

Dans la tradition africaine, les morts jouissent d'une considération particulière et méritent du respect de vivants si bien que celui qui se déroge à ce principe s'expose à la fatalité. Les ancêtres considérés toujours comme vivants et présents au sein du royaume, inspirent et conseillent leurs descendants. Ceux-ci communiquent avec eux. Ils leur offrent des présents. Ils leur

envoyaient des messagers: ainsi s'explique l, immolation d, une femme et d'un chien envoyés au royaume des ancêtres pour sceller le pacte de non agression entre deux princes rivaux (3) que nous allons lire dans les prochaines pages. Cette tradition est immuable et gouverne les actes de chacun.

Si la tradition est importante dans récit de Nkashama, elle fait des victimes par ailleurs.

La mère de Birahima, à ce sujet est une victime de la tradition avec ses pratiques d'excision et d'initiation de « Bilakoros ». C'est ce qui a entraîné son ulcère au point que, désormais, elle marchait sur ses fesses, par à-coups (1).

Dans un tel monde, la sorcellerie, la superstition vont jusqu'à faire des hommes des « mangeurs d'âmes » dont la cible reste des hommes de la tribu ou de l'ethnie adverse.

« *Les Krahn sont arrivés, ils lui ont écrasé la tête, ils lui ont arraché la langue et le cul. La langue et le sexe pour rendre les fétiches plus forts* » (1).

Le cannibalisme est justifié ici comme moyen de protection contre les balles et sources de vigueur, de cruauté au combat et d'efficacité des fétiches. La grandeur épique n'est pas absente de telles descriptions. Signalons en passant que les rites d'initiation, ciment de cette tradition, offraient un thème, un caractère éducatif et probatoire avant qu'ils ne passent sous la plume de plusieurs romanciers comme de l'absurde et du chaos correspondant ainsi à un autre aspect de la réalité inhumaine. Notons en passant que l'initiation chez le héros de Kourouma n'a pas été complète faute de ses parents morts qu'il ne peut plus tuer:

« *t'as pas de chance, petit Birahima, tu ne pourras jamais devenir un bon petit lycaon de la révolution, il faut de la révolution. Ton père et ta mère sont déjà morts et bien enterrés. Pour devenir un bon petit lycaon de la révolution, il faut d'abord tuer de tes propres mains (tu entends, tes propres mains) tuer un de tes propres parents (père ou mère) ensuite être initié* » (1).

L'initiation est une étape importante qui permet aux héros du roman moderne d'acquérir une certaine connaissance lui permettant de franchir un certain nombre d'obstacles. Dans le cas de Nkashama, elle pousse trop avant ses canons destructeurs et le héros doit assimiler les savoirs nouveaux qu'elle lui impose s'il ne veut pas y laisser sa peau. Ainsi en va-t-il pour Joachim Mboyo, jeune footballeur qui se voit imposée une formation militaire avant tout déclenchement des opérations contre le pouvoir:

« *Ils l'instruisent à la pose des mines antipersonnelle, à la manière de la désamorcer. Il s'attache au maniement des armes automatiques, démontent les mortiers de tous calibres. Ils se spécialisent dans les techniques de camouflage avec les rameaux d'hyparégrant, des branchages des pamplemoussiers, mais aussi dans le sabotage du matériel ennemi, dans la manipulation des appareils émetteurs- transmetteurs*». (2)

A travers la trame événementielle de notre corpus, le voyage n'est pas du reste de thèmes.

Ce qui nous permet de quitter les thèmes traditionnels pour les conflits romanciers négro-africains. En empruntant (14), « *les conflits en Afrique ont fourni aux romanciers et leur fournissent encore une matière abondante, facile à traiter parce qu'elle est proche de leur expérience vécue. Le réalisme satirique dont ils sont la source appartient à l'âme africaine tout autant que l'imagination épique mise en jeu dans les évocations du passé*». A travers les œuvres d'inspiration socio-politique actuelle, on trouve des pages d'épopée parmi lesquelles il importe d'accorder une place où toute la trame de l'ouvrage est subordonnée à un personnage.

Les étoiles écrasées en offre déjà cet exemple où le héros Joachim Mboyo a quitté son pays, le zaïre pour pas comme d'autres figures de la littérature négro-africaine qui, elles vont à la quête d'un monde idéal en Europe, exhiber ses talents de footballeur en Europe où il devient une stars de football, mais doit abandonner tout pour aller subir des entraînements militaires dans un champ en Lisbonne et se retrouve dans les forêts équatoriales du zaïre qui ne lui offrent aucune hospitalité pour, par la suite, venger sa communauté et son village brûlé.

« *Tu as oublié ton village incendié par les colonnes des nations unies? Il faut laver l'affront et reconstruire le village, voilà* » (2). Dans son étude, (14) souligne que si l'aventure collective fournit en général le thème d'une **Illiade**, celle de l'individu revêt fréquemment l'aspect d'une **Odyssee**. Puisque c'est de l'**Odyssee** dont il s'agit dans le cas de notre corpus, plus particulièrement dans **les étoiles écrasées** et **Allah n'est pas obligé**, le voyage de héros est tragique, parsemé d'embûches et ne peuvent s'en sortir que miraculeusement.

Dans le premier tout comme dans l'autre, la scène d'horreur abonde. Le héros se trouve embarqué dans une aventure qui le mènera jusqu'à la porte de la mort. Cette aventure se termine par la mort de tous ses compagnons et en sort vidé de toute énergie après avoir tout perdu:

« *Pedro a ordonné à ses compagnons de s'allonger autour de baquets et de tirer à vue. Les casques de mercenaires tressautent au milieu d'éclaire de feu. Les parachutes se balancent, tanguent dans le vide* » (2).

Dans l'autre cas, nous connaissons que le parcours emprunté par l'enfant soldat Birahima, bien qu'en compagnie du grigris man Yacouba ne lui offre pas une hospitalité comme tel est le cas aussi de certains gosses éperonnés par la misère. Il rejoint les rangs d'enfants soldats au Libéria et en Sierra-Leone en proie aux déchirements des guerres tribales. Il rencontre l'enfer de son errance parmi les différentes factions auxquelles il a appartenu. En route vers Libéria, ils sont volés par les bandits de grand chemin qui les acheminent jusqu'à leur camps. Ils se résolvent en vue de survivre, de s'engager dans une rébellion avant de décrire toute autre atrocité rencontrée au long de toute son aventure.

« *Vint mon tour, j'ai pas laissé me monter sur les pieds, moi aussi, j'ai chialé comme un enfant pourri. Ils ont commencé à me déshabiller et moi j'ai continué à chialer, « small-soldier, moi enfant soldat. Moi enfant soldat » Ils m'ont commandé de joindre la forêt, j'ai refusé et suis resté le bangala en l'air. Je m'en fous de la décence. Je m'en fous de la décence.* » (1).

A peine sorti du village, les deux compagnons sont surpris par une chouette qui a fait « un gros froufrous et, est sortie des herbes et a disparu dans la nuit (1); c'est un signe de malheur laisse entrevoir Yacouba, alors que l'esprit de son protégé est troublé par la présence de cet animal sur son passage.

L'aventure ici peut être susceptible de variations moins cruelles, parfois moins cruelles, parfois moins dramatiques. *L'Ecart* de Mudimbe présente un personnage qui se rend à l'étranger pour une quête précise. Il ne rencontre aucun obstacle digne de ce nom tout au long de son parcours et se fait des connaissances qui l'accompagnent, bien qu'au cours de ses recherches, il connaît une mort naturelle. Une variante du thème de voyage a tenté particulièrement Nkashama dans l'aventure entreprise par Mboyo. Le fait de ramener son personnage principal à son point de départ dans sa cruelle solitude. Après avoir perdu tous ses compagnons de lutte et au terme de la tragédie dont il était conducteur, l'accéléra en chute vertigineuse, Joachim Mboyo devenus successivement, Jules Motema puis Pedro Santos doit retourner en Europe où il apprend la mort de sa belle Paola.

« *La séparation de genres est le dogme d'une certaine littérature classique et non une règle universelle de la littérature souligne Mayer. Épopée, réalisme, confessions lyriques, satire se mêlent souvent dans le roman négro-africain car les tendances correspondantes existent ensemble dans l'âme africaine* » (14)

Christianne Seydou cité par Madelénat (8) estime que; la diversité des épopées africaines vient de ce que lieux de distinction d'un peuple par rapport à un autre, elles sont tout autre genre littéraire, conditionnée par la conception qu'à chaque peuple de son identité culturelle ou nationale.

3.1.4 ORALITÉ: IDENTIFICATION REVENDICATION CULTURELLE DANS LE ROMAN NÉGRO-AFRICAIN

La littérature négro-africaine est le produit d'un peuple, d'une nation au cours d'une période déterminée de son histoire. Elle peut être orale ou écrite, mais essentiellement orale et dans laquelle sont magnifiés des prouesses de grandes figures des épopées, des mythes et des légendes, fondement de leurs croyances et qui visent à transmettre une moralité aux générations à venir. Aborder la littérature négro-africaine c'est faire une distinction entre la littérature étrangère, une littérature écrite essentiellement en langue dite de « civilisation » et celle écrite en langue française fort marquée par les empreintes culturelles de l'auteur constituant ainsi son identité culturelle si pas nationale dont l'auteur négro-africain ne peut se passer et dont les œuvres sont gravées par la puissante omniprésence du patrimoine traditionnel, tout comme des thèmes qui relèvent de la critique sociale. Les écrivains négro-africains d'expression française utilisent la langue française comme outil à dire et à signifier la réalité africaine. Dans cette persistance de l'oralité, tient une place importante dans la société africaine. Puisqu'il s'agit de l'oralité, signalons que les grands textes fondateurs, en l'occurrence les épopées, ont été des textes oraux et étaient récités par des orateurs qui avaient un statut très important dans la vie littéraire. C'est grâce à des jongleurs, des conteurs, des récitants des épopées grecques et médiévales, ajoutant à cela les contes, devinettes et fables que la littérature orale a d'abord existé. L'écriture a été inventée pour transcrire la parole en suite un système qui lui a été élaboré, en lui créant des règles propres. Dublin A, (15) le souligne en ces termes:

« *L'époque du roman traditionnel centré sur les espoirs désespoirs de l'individu (tentant d'écrire un roman ou bien passant sa vie dans la solitude d'un monologue magique) était révolue. La description d'expérience que beaucoup vivent dans les milieux urbains modernes exige un mode d'écriture différent, et même sans doute, un genre littéraire tout à fait différent* ».

Les œuvres négro-africaines à partir des années 1980 en l'occurrence *Les étoiles écrasées*, *Allah n'est pas obligé* et *L'Ecart* constituant notre corpus sont marquées par cette écriture animée par le patrimoine populaire traditionnel et dans lesquelles sont parsemés au sein du genre romanesque, des contes, des proverbes, des sagesses, des mythes provenant du registre populaire. Mudimbe nous offre un modèle parfait d'un conte issu de l'Afrique traditionnelle présentant le pacte de réconciliation « à la femme » passé entre deux princes rivaux du XIXème siècle: « *Les deux princes convaincus de l'urgence*

d'une réconciliation, mettent en commun les bien et moyen utiles pour l'achat d'une femme étrangère aux clans en présence. Ils acquièrent ensuite un chien selon la même formule, le jour dit ils se retrouvent chacun accompagné de ses hommes de confiance sur la rive droite d'un cours d'eau.

La plage a été mise en forme pour l'accueil d'une nouvelle liberté. Une digue a été mise en forme pour enchaîner les eaux et les conduire lentement en deux creux constitués dans la terre. La femme achetée, les quatre membres brisés, gît dans l'un, devant elle, dans l'autre creux, le chien mutilé pareillement, hurle de douleur. En tenue d'apparat, le bonnet traditionnel sur la tête, la peau de léopard sur l'épaule l'herminette en main, les deux princes ennemis sont face à face, départ et d'autre des trous où gigotent les victimes. L'enterrement commence... d'abord des brins d'herbes séchées, en suite de gros cailloux, en fin la terre par pleines poignées ... A présent la femme n'a plus que son torse nu en l'air et le chien hurle à mort... des têtes se penchant vers l'autel... les deux princes ont fait un pas vers les holocaustes. A tour de rôle, ils s'agenouillent devant la femme et lui font boire un peu d'eau fraîche en même laalebasse... « Femme de Nika, femme venue de loin... je te prends à témoin devant mes hommes et ceux de mon frère présent. Tu vas mourir et devenir la garante éternelle de notre réconciliation. Qu'un seul de ses hommes ici réunis, qu'un seul des membres de sa famille, qu'un seul enfant de notre descendance casse les retrouvailles d'aujourd'hui, pourchasse-le et puni-le. Ce chien t'accompagne... femme étrangère protège nous. Les formules récitées tour à tour par les deux princes, la foule applaudit, les deux chefs se jettent dans les bras l'un de l'autre, les eaux de la rivière commencent à monter. Les deux ethnies réconciliées se sont retirées. Elles vont se retrouver au carrefour de deux routes. Un bûcher y est élevé. On y jette les peaux de léopard princiers ... une chèvre et un chien sont immolés et partagés pour le dîner. Et les deux ethnies enfin réunies vont veiller, le feu de l'avenir jusqu'à l'aube » (3).

Le conte s'inscrit dans le texte à travers le personnage qui narre. C'est principalement cette inscription du patrimoine traditionnel qui attire notre attention, en ce sens que l'écrivain ravive la mémoire d'un passé assourdi par l'écriture occidentale. Ainsi lisons-nous chez certains critiques: « la forme scripturale de la parole dans une œuvre relève de la perdurance de cette parole et c'est à travers la présence de cette parole dans le texte que l'on peut dire qu'il y a une sorte de métissage, celui du présent et du passé, qui sont exprimés dans un seul temps qui est celui du récit ». Cette temporalité va insérer le récit négro-africain dans une conception artistique distinctive.

Dans les **étoiles écrasées** par contre, le conte revêt un caractère mythique en sorte que la nature de l'intrigue suit un plan si étrange que le lecteur hésite à l'accepter dans la mesure où il n'est familier qu'aux lois naturelles devenant ainsi insaisissable:

« Le conte dit que la vie lui a été refusée. Les rêves lui sont interdits, avait annoncé le grand caïman. Il fallait que le monstre de rivières s'en aille s'il ne voulait pas s'évanouir dans les abîmes, c'est le grand caïman qui partirait, Alors l'orage a éclaté, le bois dur s'est mis à se fendiller jusque dans les racines de tamariniers. Le grand caïman lève la tête au ciel. Alors il sent qu'il a la force d'exorciser le bélier. Un monstre à sept têtes et trois queues écaillées. Il se voit couvert de bosses et de rondeur. Il vomit des langues en flammes. Il entend des buffles aux cornes nouées sur elles-mêmes, qui ruent derrière les arbres. Il lance des incantations: longue nébuleuse-langue de vipère tête de scie-cœur de paix. C'était le cantique magique, qui, seule pouvait faire accomplir de prodiges. Le grand caïman a attrapé les étoiles. Il les saisit par le noyau d'où partent les rayonnements. Il les a écrasées sur son ventre. Puis il les a collées une à une sur ses vêtements en toile rude. Son écorce brille avec des lueurs ternes des sept têtes aux trois queues. Des gousses calcinées d'étoiles écrasées » (2).

Le romancier négro-africain renouant avec la tradition épique où mythes se mêlent à l'histoire, merveilleux au vrai montre bien que le récit romanesque ne se passe pas des artifices de l'épopée. Si dans le premier conte, le narrateur a semblé circonscrire le cadre spatio-temporel de l'intrigue, en effet, dans le second, aucun espace géographique n'est localisable, ce qui implique une lénition spatiale tendant vers l'absence de tout repère spatio-temporel et qui confère au conte un caractère purement mythique. Eu égard à ce qui précède, (16): « Un mythe est un récit traditionnel attribuant à certains événements, à certains personnages un caractère surnaturel ». Le conte parce que nous en parlons, s'étend d'une course très longue des confins du mythe aux proverbes. Quoi qu'il en soit, la zone de transition entre mythe et conte existe mais parfois floue. Dès que le mythe commence à se désacraliser, à relâcher son lieu avec le monde surnaturel, on aborde les rives du conte.

L'irruption, dans le tissu narratif, du substrat ethnologique des fables, des légendes, des épopées ou des proverbes, élargit sans aucun doute les horizons du discours romanesque francophone d'Afrique ainsi que la méthodologie d'approche car l'œuvre littéraire est le résultat d'une trans-textualité. Dans le cadre de cette technique d'écriture de l'oraliture, Nkashama, Mudimbe et kourouma, excellent par l'usage des proverbes.

« On ne parle pas à sa terre si on a trahi des amis qui ont partagé une grande faim de la liberté » (2). « Le mode de se faire un chemin dans la forêt constitue à la fois une science et un art, de même la manière d'affronter la honte ou de se composer une voie lente » (3).

Le proverbe souvent n'est que l'aboutissement d'un conte, le résultat doué de portée générale qui vient clore les péripéties d'une histoire « Mythe, contes, proverbes sont des modes de participation au destin commun situés à des niveaux sacrés, mi-

profanes, mi-sacrés profanes enfin: de grandes cérémonies primordiales à la vie quotidienne» (17). Si le mythe ne surgît qu'aux grands carrefours, si le conte fleurît facilement à chaque clair de lune, le proverbe lui, est installé en permanence dans la bouche de l'honnête homme. Les contes, les proverbes, les mythes étant porteurs d'une dimension populaire constituant ainsi l'oraliture dans le corpus, appartiennent bel et bien à l'âme africaine. Leur présence au sein des récits discursifs relève de l'ordre de l'interdiscours. C'est l'imbrication d'un genre discursif dans la structure d'un autre. Cette technique d'oraliture introduite dans les textes, des fragments de la parole populaire nous amène à établir une relation qu'entretient l'auteur avec ce patrimoine. Les auteurs, à travers leurs récits, tentent de faire revivre le passé par le biais de l'écriture en langue française et de l'enraciner dans l'oralité.

Le processus d'absorption de l'ethno-texte par le roman, c'est-à-dire des genres traditionnels, rejoint ce que Aliou Tine (18) appelle « l'oralité feinte » et qu'il définit en ces termes: « *l'oralité feinte est (donc) une espèce de caisse de résonance de différents récits, de différents types de discours et de langage qui circulent dans la société africaine* ».

Pour exprimer son malaise identitaire d'être aux limites de l'oppression et pour revendiquer son identité négro-africaine, l'écrivain écrit dans une langue imposée avec la question de savoir comment procède-il ?

De nombreuses critiques confirment que les auteurs négro-africains font appel, de manière consciente ou inconsciente à leur langue maternelle. Par conséquent, leurs écrits deviennent un espace polyphonique.

A en croire Chevrier (19); « *il y a une sorte de rupture dans la chaîne de communication, et qui n'est pas sans conséquences, car cette littérature est certes écrite en langue française, mais dans un contexte de diglossie où cette idiome est devenu au fil des années « langue plurielle » perméable aux langues vernaculaires et aux réalités étrangères qu'elle véhicule* ».

Ainsi trouve-t-on dans ces œuvres au fil de la lecture des termes, expressions, énoncés souvent des passages entiers en swahili et Lingala de la part des auteurs Congolais et malinké de la part de kourouma; une véritable voie d'exprimer si pas revendiquer son appartenance négro-africaine, son identité culturelle et personnelle. Cette technique offre aux écrivains négro-africains une liberté dans l'écriture. La langue de l'autre devient, dans le contexte africain, une langue malléable qui donne lieu aux inventions et au travail esthétique.

Dès l'incipit d'*Allah n'est pas obligé*, Birahima annonce l'usage de quatre dictionnaires, ce qui est l'indice de la coexistence, dans l'écriture, des mots issus de trois langues, le français de France, le français parlé en Afrique (celui de particularités lexicales d'Afrique) et le créole parlé au Libéria et Sierra Leone qu'il qualifie de pidgin. « *Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires* » (1). « *Suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je ne dis pas comme des Nègres noirs africains indigènes biens cravatés: Merde ! Putain ! Salaud ! J'emploie les mots malinkés comme le foforo (signifie le sexe de mon père ou du père ou de ton père) comme Gnamokodé! (Gnamokodé ! Signifie batard ou batardiste), comme Walahé ! (Walahé signifie au nom d'Allah)* » (1). « *Moi l'enfant soldat* » ils m'ont commandé de joindre la forêt, j'ai refusé et suis resté le bangala en l'air. Je m'enfous de la décence » (1).

Les Etoiles écrasées suit également le même schéma, le cas le plus frappant est celui d'une conversation entre certains personnages du récit:

« *le Muzungu ne hurle plus. Il dit simplement, Tu me le payeras, Venancion. Pourquoi me dire ça, à moi ? Venancion, je n'ai pas été bon avec toi ?*

- *Ndiyo bwana*

- *Tu m'appelle Wana* » (2)

« *A un jour torride de Janvier, il s'était mis debout pour crier "Uhuru" » (2) les termes "Muzungu" "Ndiyo" et "Bwana" relèvent d'une langue africaine «Swahili», une des langues nationales de la République Démocratique du Congo et signifie respectivement un homme «blanc » « oui » et « Monsieur».c'est un signe d'identité, de l'authenticité de l'auteur dans son texte, et une véritable marque de la socialité Zaïroise étant donné que l'écrivain devient ici le protecteur de son patrimoine culturel. L'écrivain négro-africain peut, dans ce cas, être considéré comme un pont reliant des langues différentes ainsi que des genres littéraires d'univers culturels divers !*

Benali (20) souligne: « *Dans le texte écrit en français dans cet espace de la langue Autre, seul lieu des autres langues, la traduction est plus ou pas encore un simple passage. Dans son jeu se trouve une sorte d'irréductibilité d'une langue première. Celle-ci est amenée, invitée dans l'espace de la langue d'écriture qui devient langue d'accueil, espace de co-existence* ».

Pouvons-nous ainsi dire que les auteurs donnent aux réalités (paroles) traditionnelles une forme scripturale dans la langue française, ce qui fait un moyen d'exprimer son appartenance négro-africaine, son identité culturelle et personnelle. L'oraliture

semble permettre aux auteurs ici et d'autres négro-africains de frôler l'âme ancestrale, les racines enfouies sous le poids de l'invasion et par conséquent, réparer la déchirure identitaire et culturelle causée par l'histoire absurde et chaotique.

3.2 DE L'ABSURDE À LA POÉTIQUE DU CHAOS

L'absurde, la folie meurtrière, le chaos, tout ce qui dépasse ou détruit le sensé ancrant ainsi l'œuvre fictionnelle dans une situation de déconstruction des fondements du réel, de l'imaginaire ainsi que des modes de leur savoir et de leur représentation.

3.2.1 LA POÉTIQUE GUERRIÈRE

Falot, dérisoire, personnage errant, humilié, vulnérable, est ce que devient de plus en plus le héros si pas supprimé dans des décors et des situations qui vont du rouge sang (guerre, meurtres, répressions, tortures) ou bourbeux (corruptions, viols, débauches sexuels, prostitution) quand ce n'est pas « au noir absolu ». C'est dans ce cadre qu'on parle de « roman de l'absurde et du chaos » pour caractériser ces récits déconcertants, nés de la dégradation sociale et politique et dans lesquels l'humour tempère le tragique pour dire l'indicible de l'holocauste (...). Dans ce contexte, des critiques comme Xavier Garnier préfèrent parler de « roman de l'anomie » et d'autres encore de « roman baroque ou carnavalesque » par référence aux romanciers Sud-Américains. (4) définit-elle ainsi « baroque » comme un qualificatif lié à une écriture marquée par l'excès, la rupture logique, la violence des mots, l'anormalité des situations »

Parlant de laboutansi, (4) souligne sa vision d'un « univers des pays et des êtres qui se déchirent, des convulsions des régimes militaires, les boursofflures des pouvoirs totalitaires, et partout le meurtre, le sang, la mort ». C'est dans cette optique qu'il faut lire les étoiles écrasées et Allah n'est pas obligé, des textes paroxystiques » aux allures apocalyptiques, des récits « catastrophiques » dans lesquels Séwanou Dabla voit « la confusion des valeurs, l'absurdité d'un univers désarticulé ».

Par une sorte de raisonnement par absurde, Nkashama et Kourouma semblent plus décrier les causes de la guerre (guerre de libération d'un côté et civile de l'autre dont les dictatures, le tribalisme) que la guerre elle-même.

Quant à la guerre de libération, le schéma guerrier permet de reconquérir un espace perdu, rétablir la justice pour les collectivités muselées. C'est ce que nous lisons chez Nkashama:

« Tu es un garçon de courage et idéal. Jusqu'à maintenant, tu as joué (...) le peuple, il sera libéré par ton pied et ton bras, Il sera remis à son histoire originelle. Ce sera ton œuvre à toi Joachim Mboyo » (2)

« Ta maison est dans ton village, et nulle part ailleurs. A Mayi-Munene. Tu as oublié ? Ton village incendié ? Les colonnes des Nations Unies. Il faut laver l'affront et reconstruire le village, voilà » (2). L'auteur l'a très bien senti. L'aventure collective doit prendre le pas sur les destins individuels, en cela, l'âme africaine s'accorde parfaitement au genre épique car la communauté représente, pour le héros, un idéal à défendre. La guerre tribale par ailleurs, Kourouma (1) en stigmatise l'extravagance à outrance qui caractérise les acteurs: « Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagés le pays. Ils se sont partagé tout, tout et le monde entier les laisse faire. Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes. Et ce n'est pas tout. Le plus marrant, chacun défend avec l'énergie du désespoir son gain et en même temps, chacun veut agrandir son domaine ».

Pour les deux cas, à en croire Alexis Tcheyap, à la manière d, une épopée, la guerre permet de rétablir un peuple dans ses droits et reconquérir un espace perdu ou désiré. Elle devient une sorte d'état de nature, une jungle où le plus fort étend ses pouvoirs sur l'autre. Comme nous venons de le lire chez Kourouma, la conquête de l'espace est vitale. Ces massacres pour l'espace ou le pouvoir sont, nous disent Lilyan Kesteloot et Bissirou Dieng, cité par (21) les éléments moteurs de toute épopée:

« Le pays se mesure plutôt par les villages qui paient tribut, puis par les vassaux qui le perçoivent pour leur compte et en réversent une partie au suzerain. (...) C'est donc un espace perpétuellement menacée par un pouvoir ennemi, un espace mouvant qui peut s'agrandir par la conquête... » ().

La question de l'espace physique est donc vital dans l'épopée en ce sens que la géographie est mobile et instable (21). Dans Allah n'est pas obligé comme dans les étoiles écrasées, la violence qui les accompagne frise ce qu'une critique appelle « l'humanimalité humaine ».

C'est dans cet univers que kourouma et Nkashama choisissent de faire évoluer leurs héros. « Plusieurs milliers de personnes, dont les femmes et les enfants ont été délibérément tués et mutilés. Les femmes et les filles sont systématiquement violées, les maisons brûlées et détruites, les biens pillés, les enfants sont enlevés, drogués et contraints d'infliger des atrocités à leur propre peuple » (1). La destruction n'est pas mise à l'œuvre seulement chez Kourouma. Les étoiles écrasées nous offre des passages

où nous trouvons des enjeux dévastateurs qui n'épargnent ni vie humaine ni matérielle suite à la guerre dans laquelle se lance Mboyo. Ce dernier lui-même est à pied d'œuvre. « *Les mirages bombardent au Napalm. Des bombes éparpillant leur gaz toxique. Des corps brûlés enfouis dans la cendre brûlante, dans les cratères en fusion, dans le sable calciné* » (2). C'est ce qui engendre « l'absurde », "le chaos" et "la confusion des valeurs" et nous trace, à en croire Mapendano J, C l'image d'une pirogue à la dérive (22).

La dictature qui gangrène la classe politique n'est pas du reste quant au nombre de victimes qui la subissent. La conquête du pouvoir par les armes va ainsi développer un cercle vicieux de violence. La mort devient le chemin à emprunter pour prendre le pouvoir. Samuel Doe le déclare en ces mots: « *j'ai été obligé de prendre le pouvoir par les armes par ce qu'il y avait trop d'injustice dans ce pays* ». (1)

Décrire ainsi les images bouleversantes et les pires tragédies des massacres, contraint Nkashama et Kourouma à faire recours au style drolatique et enjoué de l'humour pour dire l'indiscible chaos social né de la guerre, des dictatures, du chancre de la corruption et de perversion d'une société superstitieuse. Sarcasme des récits, le mode de la dérision pure, de l'ironie mordante ou de la provocation consiste à dire l'horreur en riant et frise un cynisme alarmant. Cette dérive discursive peut se lire dans cette déclaration de Birahima:

« *Avec un Kalach, je pouvais tuer les Bétés, tous les loyalistes, tous les affreux. Tous à la fois (...) j'ai expliqué que je pouvais descendre des milliers des personnes, tuer sans pitié. Des femmes, des enfants, des hommes, créer des charniers pour faire de terreau, de l'humus pour terreauter, pour enrichir le sol ivoirien, des milliers de charniers sans penser un instant à Allah. Je ne pense pas à Allah, je ne pense pas à Allah lorsque je tue. Je massacre sans pitié. C'est pour que le caco de la Côte d'Ivoire reste le meilleur du monde. J'aime la Côte d'Ivoire et je veux que son caco reste le meilleur du monde* » (1).

De ce qui précède, **Les étoiles écrasées** ne se passe pas d'une telle description des langages de la guerre par lequel il s'illustre, un itinéraire précis et des phases préparatoires idéologiques et pratiques; mais surtout par la nature de la logistique; « *chars légers, bombes diverses dont le napalm, gaz toxiques, avion mirage, transall ou hercule 130, mines antipersonnels, mines Kleymor à minutage automatique, mitraillettes et "blindés aux chiffres complexes* » (2). « *Pedro a ordonné à ses compagnons de s'allonger autour de baquets et de tirer à vue. Les casques de mercenaires tressautent au milieu d, éclaire de feu. Les parachutes se balancent, tangent dans le vide.* » (2) On remarque chez Nkashama qu'il ne s'agit pas seulement d'une littérature engagée, mais surtout d, une littérature « nationale », une littérature qui exalte le héros nationaliste revenant du front avec à son actif, le maximum possible de meurtres anti-français.

L'effet est dévastateur pour les hommes de troupes: « *Et voilà que les barbouzes enguirlandées vont traqués dans les buissons d'épines avec des armes puissantes. Pedro n'ose pas évoquer l'holocauste qui peut s'ensuivre. Les mirages bombardant au napalm. Des chars légers crachant des torches enflammées, des noyaux en fusion. Des bombes éparpillant leur gaz toxiques. Des corps brûlés enfouis sous la cendre brûlantes, dans les cratères en fusion, dans le sable calciné* ». (2)

Pierre n'da cité par (22) en déduit qu' « *A société dégradée, parole débridée, l'usage de la débauche langagier s'avère nécessaire pour dire la débouche sociale* ».

3.2.2 BOURREAU-VICTIME

La littérature traditionnelle, une littérature épique (a) fait de ses héros des personnages idéals et dépositaires d'une culture positive, d'une vision du monde où l'accomplissement humain, social et spirituel observe le mode de l'élévation et du sublime. Dans le roman contemporain d'inspiration épique, ce personnage paraît être la victime des calculs et des guerres, le prototype même du sinistré et l'augure d'une détresse qui ne dit pas son nom selon Alexy Cheyap. Bien qu'auteur du chaos dans lequel les valeurs humaines sont confuses parce que transporté par une folie aveugle, ne connaissant aucune réserve, comme tel est le cas dans les pages précédentes, les héros de Kourouma et Nkashama deviennent des victimes de la violence leur imposée par la société. Birahima l'exprime en ces termes:

« *Vint mon tour. J'ai pas laissé me monter sur les pieds, moi aussi j'ai chialé, comme un enfant pourri. Ils ont commencé à déshabiller et moi j'ai commencé à chialer, à chialer: « Small soldats, moi enfant soldat. Moi enfant soldat ». Ils m'ont commandé de joindre la forêt. J'ai refusé et suis resté le bangala en l'air. Je m'en fous de la décence, Je suis un enfant de la rue (...), Je tremblais, mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc. (Fondement signifie anus, fesses). J'avais envie de faire pipi, de faire caca, de tout et tout* » (1).

Rita Barclay, la sœur de Johnny Barclay Doe voulant tirer plaisir sexuel chez Birahima, au regard de son jeune âge s'exprime en ces mots:

« Petit Birahima, tu es beau, tu es joli. Sais-tu que tu es joli ?, Sais-tu que tu es beau ? Et après le repas, me demandait tout le temps de me déshabiller. Et j'obéissais. Elle me caressait le bangala, doucement et doucement. Je bandais comme un âne et sans cesse je murmurais: « si colonel Barclay nous voyait, il ne serait pas content. Ne craint rien, il n'est pas là » murmurait-elle. Elle faisait plein de baiser à mon bangala et à la fin l'avalait comme un serpent avale le rat. Elle faisait mon bangala son cure-dent ». (1)

« On envoya Sarah chez les sœurs dans un orphelinat de la banlieue Ouest de Monrovia. Elle était là quand éclata la guerre tribale du Libéria (...) Cinq de ces sœurs furent massacrées, les autres purent foutre le camp dare-dare sans demander. Sarah et quatre de ses camarades se prostituèrent avant d'entrer dans les soldats enfants pour ne pas crever de faim (...) ». (1)

Contrairement aux atrocités perverses enregistrées et illustrées dans *Allah n'est pas obligé*, le héros de *les étoiles écrasées* se bute à des problèmes d'ordre social quand ce n'est pas racial. Pendant qu'il revient des entraînements, il heurte accidentellement un monsieur auprès de qui il présente des excuses, mais ce dernier s'en prend à lui, se déchainant par des menaces et injures:

« Sale Congolais, tu ne peux pas regarder où tu mets tes pieds pauvre con. Monsieur de ta mère. Va te faire torcher le cul d'abord et cesse d'amerder le monde avec tes « pardons monsieur espèce d'enculé » (...) Si tu ne sais pas te tenir dans la civilisation, eh, le nègre, rentre dans la jungle équatoriale, Il y a encore des ourang outangs sur les arbres. Ils se croient tout permis, ces macaques » (2)

Un peu plus loin, les mêmes propos racistes rebondissent illustrant ainsi une indécence et anachronisme langagier: « Dit donc, si tu cherches la bagarre, je te règle ton compte. Ce n'est pas un cabaret pour moricaud ici. Les macaques doivent se terrer dans la forêt et ramper sur les arbres des forêts sauvages ... » (2).

Au-delà de ces propos racistes, Mboyo est accompagné d'une personne ambivalente qui est présentée ici comme protecteur et ennemi à la fois. Ce dernier trahit son protégé en l'abandonnant dans l'entreprise d'horreur, dans les dédales de la guerre, en pleine forêt équatoriale, pour se faire soudoyer par le pouvoir qu'ils combattaient et dont le combat sur terrain, est entrain d'être mené par son protégé.

« Sadiki s'est fait nommer dans le gouvernement de son pays. Il a emporté la caisse des opposants pour se construire des hôtels de nuits. Il a livré la liste de ceux qui ont collaborés avec lui. Il a débauché Paola. Il ne mérite pas la pitié. » (2)

Souignons que le sadique Sadiki ne s'est pas seulement contenté de se rallier aux autorités politiques qui étaient ses ennemis d'hier, mais s'est approprié aussi la belle Paola, copine de Joachim qui attendait de lui un enfant et dont Sadiki pratique une interruption volontaire de grossesse la conduisant à la mort.

Voici ainsi décryptée l'écriture de l'absurde dans laquelle la dégénérescence de toutes les valeurs débouchent sur les antivaleurs dont les tueries, les tortures sous toutes ses formes ainsi que la sexualité débridée, la quête de la liberté spoliée ainsi que les carcans qui enchainent tout un peuple à la servitude si pas à la chosification.

4 CONCLUSION

La visée de notre recherche a soulevé la question de l'ancrage épique et l'oraliture marquée par l'ethnotexte dans le roman négro-africain contemporain. En cherchant, par des voies purement littéraires, à cerner l'originalité de leur production littéraire, nous avons trouvé chez les auteurs négro-africains, une poétique dominée par l'inspiration et caractéristiques épiques donnant lieu à une poétique spécifique, celle qui consiste à écrire le chaos, les meurtres, la corruption traduisant l'absurdité inhérente aux antivaleurs; ainsi que le champ de l'oraliture comme revendication identitaire et culturelle à partir desquelles le romancier frôle l'âme ancestrale.

REFERENCES

- [1] Kourouma, A. Allah n'est pas obligé, Paris, seuil, 2000.
- [2] Ngandu, Nkashama, Pius. Les Etoiles Ecrasées, Paris, Publisud, 1987
- [3] Mudimbe Valentin, Yves. L'Ecart, Présence africaine, 1979.
- [4] Kesteloot Lilyan. Histoire de la littérature négro-africaine, Karthala. 2001.
- [5] Brunel Pierre, Pichois Claude & Marie Rousseau A.: Qu'est-ce que la littérature comparée? Armand Colin, collection, U.
- [6] Adam JM. Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes, Paris Nathan Université N.E1994
- [7] Le Robert 2ème édition p.72
- [8] Kwenzi Mikala. Les caractéristiques générales des épopées négro-africaines.

- [9] Ludovic, Émane, Obiange. "Sans père mais non sans espoir: la figure de l'orphelin dans la littérature francophone subsaharienne".
- [10] Mercier, Roger. La littérature négro-africaine et son public, 1974.
- [11] Melon, Thomas. Critique littéraire et problèmes du langage, Présence africaine, 1970, n°33 [12] Kané Mahamadou, Roman africain et tradition. Dakar, les nouvelles éditions africaines.
- [12] Camara Laye.I, enfant noir, Paris, 1953.
- [13] Mayer, Jean. Le roman en Afrique noire francophone: tendances et structures, Presse de l'université de Montréal, vol 3, n°2, 1967.
- [14] Dublin, A.in Oralité dans l'écriture.
- [15] Hatzfeld et Darmestete. Dictionnaire général de la langue française du commencement du xviiiè Siècle jusqu'à nos jours,.
- [16] Tome 2, 1964.
- [17] MEEUS, C. Anthologie, Centre de recherche pédagogique, Kinshasa, 1, 1982, p4 – 5
- [18] Alioune, Tine. «Pour une théorie de la littérature», Présence Africaine, 1985.
- [19] <http://sem.revuesorg/document.2273.htm/>.
- [20] Benali. "Écriture en l'absence des autres langues, les premiers écrits", Université de Lyon, 2003.
- [21] Tcheuyap, Alexis. "Le littéraire et le guerrier; typologie de l'écriture sanguine en Afrique", in Étude littéraire, vol 35, n°1,.
- [22] Mapendano Byamungu J.C. "Flottement récursif du centre et de la périphérie dans la narration à travers Allah n'est pas obligé et Quand on refuse on dit non d'Amadou Kourouma." In cahier du CERUKI, n°43, 2013