



Université de Limoges  
École Doctorale Lettres, Pensée, Arts et Histoire (ED 525)  
Espaces Humains et Interactions Culturelles

Thèse pour obtenir le grade de  
Docteur de l'Université de Limoges  
Lettres modernes/ Littératures française francophone : Littératures francophones

Présentée et soutenue par  
**Félicia Rebecca NZIKOKO BISSANGA**

Le 28 juin 2022

**Écrire et dire l'Afrique au XXI<sup>e</sup> siècle : une étude des œuvres de  
fiction de Patrice Nganang**

Sous la direction de **Jean-Michel DEVESA**,  
Professeur des Universités, Université de Limoges

COMPOSITION du JURY :

Rapporteurs  
Patricia BISSA ENAMA – Université de Yaoundé 2  
Sylvère MBONDOBARI - Université Bordeaux Montaigne

Examineur  
Didier TSALA-EFFA – Université de Limoges





À NZIKOKO Jean-Paul,  
et MEYE NZE Daniel



Ne nous laissons pas non plus endormir par les jérémiades de ces élites africaines qui se retranchent derrière un relativisme philosophique de pacotille pour justifier leur soutien aveugle à des politiques répressives. Ceux-là qui réclament mordicus une forme authentiquement africaine de démocratie, non pas pour se libérer du joug intellectuel occidental et de l'ethocentrisme américain, mais plutôt pour pouvoir élaborer paisiblement, à l'ombre de toute critique, des systèmes politiques anthropophages.

Celestin Monga, *Relire l'alphabète social africain*, in Yao Assogba, *Sortir l'Afrique du gouffre de l'histoire*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2004, p.xxii.



# Remerciements

---

Au Professeur Jean-Michel DEVESA, notre directeur, pour tout l'apport scientifique et humain qu'il a su déployer depuis 2017 pour que cette thèse soit soutenue.

À toutes celles et tous ceux qui ont contribué directement et/ou indirectement à ce travail de recherche.





## Droits d'auteurs

---

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

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

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





# Sommaire

---

Introduction : d'un contexte tumultueux à une naissance .....	13
Première partie : les caractéristiques de la création littéraire et les pratiques scripturales chez Patrice Nganang .....	37
Chapitre 1. La Poétique .....	41
Chapitre 2. Lecture théorique des récits .....	93
Deuxième partie : discours sur l'« écriture préemptive » .....	141
Chapitre 1. Le Fondement d'un nouvel imaginaire littéraire africain .....	145
Chapitre 2. Pour une poétique de la contradiction.....	229
Conclusion .....	249
Bibliographie .....	255



## Introduction : d'un contexte tumultueux à une naissance

---

On s'accorde pour dire qu'avec les années 1990 la littérature africaine d'expression française a connu un tournant résultant sans nul doute en partie d'un environnement international marqué par la chute du mur de Berlin symbolisant la fracture Est/Ouest, l'éclatement de l'URSS et l'effondrement du communisme en Europe centrale et orientale. Ce vent d'Est a indéniablement rendu vulnérable les États africains dont les fondements financiers reposaient sur des économies de rente : brusquement leurs relations avec les anciennes puissances coloniales se désagrègent ; le développement politique et économique du continent tend à se geler sous l'effet des politiques d'ajustement structurel. Se trouve ainsi menacé le destin de l'Afrique, déjà hypothéqué par les choix économiques et politiques arrêtés au lendemain des Indépendances.

La France, attentive à la désarticulation sociopolitique et économique qui a suivi les initiatives prises alors, convoque le 20 juin 1990 une conférence des chefs d'États africains à la Baule. Elle fournit l'occasion pour le président français François Mitterrand d'entreprendre « *un renouvellement des relations franco-africaines* ». Dans son discours, il invite avec fermeté les pays africains à songer à la démocratie. Pour lui, en effet, « *il n'y a pas de développement sans démocratie et il n'y a pas de démocratie sans développement* ». C'était en fait une obligation car il imposait « *l'exportation d'une démocratie conçue sur le modèle européen* », à laquelle était désormais conditionnée l'aide française « *qui ne sera[it] octroyé[e] qu'aux États africains qui franchir[ai]ent avec courage le pas du multipartisme<sup>1</sup>* ». Il ne fallait pas uniquement revisiter les rapports France-Afrique mais aussi les « choix » politiques d'une Afrique ayant opté au lendemain des Indépendances pour le monopartisme comme vecteur et moteur d'un développement économique supposé engendrer un État national fort.

Ainsi, naissent des « conférences nationales » organisées un peu partout sur le continent, à l'issue desquelles est adopté le multipartisme, non sans encombre, d'ailleurs. L'euphorie suscitée est très éphémère car la majorité des pays sombre dans des crises profondes.

Avec toutes ces tensions, violences et confrontations, des Africains sont poussés à l'exil. Au fil des décennies, une élite s'installe à l'étranger, identifiée et désignée par une expression dont beaucoup, à commencer par la presse, s'emparent, celle de « diaspora ». En plus de cette intelligentsia africaine migrante, il faut prendre en considération un phénomène d'immigration

---

<sup>1</sup>« L'Inflexion du discours de la Baule », 15 décembre 1998, [en ligne], URL : <https://www.voltairenet.org/article8090.html> [consulté le 16 janvier 2017].

massif vers les pays du nord. Ce flux a conforté la présence intellectuelle africaine diasporique sur « les scènes culturelles » française, new yorkaise, londonienne, puisque de nombreux artistes, écrivains et créateurs vivent et travaillent désormais dans les pays qui, de bon ou de mauvais gré, les ont accueillis et qu'ils ne songent pas à quitter en vue de retrouver la terre de leurs aînés.

Le terme « diaspora » est de plus en plus employé dans les études postcoloniales. Son utilisation relance le débat sur l'ancrage des intellectuels africains par rapport à leur collectivité d'origine car il implique « *l'existence d'un lien qui s'affirme dans l'exil, hors du pays d'origine et d'un pôle de référence qui se perpétue dans les circonstances diverses auxquelles est confrontée une population contrainte à la dispersion*<sup>2</sup> ».

Sur le plan littéraire, cette diaspora, fréquemment installée en France, est composée d'écrivain(e)s souvent né(e)s après les indépendances. Ses réflexions sur le devenir de l'Afrique et de son rapport au monde attirent l'attention de la critique qui discerne en elle une façon de penser et d'écrire originale, une génération d'intellectuels entretenant un nouveau rapport avec leur culture et identité. On relève parmi eux/elles un certain nombre d'auteur(e)s que Jacques Chevrier distingue comme étant de ceux du *roman du désenchantement*. Dans leurs textes, ceux-ci mettent en scène la *figure du tyran*, ce qui correspond à l'une « *des évolutions du personnage littéraire africain*<sup>3</sup> ». Le néologisme « *migritude*<sup>4</sup> » a permis à Chevrier de leur associer une poétique. Généralement, on discerne parmi eux des auteurs comme Abdourahman A. Wabéri, Calixthe Bélyala, Daniel Biyaoula, Alain Mabankou, Sandrine Bessora, Sami Tchak, Fatou Diome et d'autres, en provenance de Djibouti, du Cameroun, du Congo-Brazzaville, du Gabon, du Togo, du Sénégal, etc. Leur condition d'exilés volontaires (dans la très grande majorité des cas) ainsi que des traits communs à leurs productions autorisent de parler d'une « *diaspora postcoloniale en France* », selon l'expression de Carmen Hutsi-Laboye, qui estime qu'« *ils construisent leurs romans autour de l'individu fictionnel, seuil et fondement du monde*<sup>5</sup> ».

---

<sup>2</sup> Carmen Hutsi-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009, p. 27.

<sup>3</sup> Jacques Chevrier, « La Littérature africaine aujourd'hui : le cas de l'Afrique subsaharienne », in : *L'Afrique, trésor d'imaginaires*, Actes du Colloque des 17 et 18 mai, Université de Séoul, Département des Langues et Littératures françaises, Centre de Recherches sur le Francophonie, Séoul, 2012, p. 66.

<sup>4</sup> Jacques Chevrier, « La Littérature africaine aujourd'hui : le cas de l'Afrique subsaharienne », in : *L'Afrique, trésor d'imaginaires*, op. cit., p. 74. À propos de la « Migritude », Jacques Chevrier déclare : « *À l'ère de la négritude a succédé le champ de la « Migritude », un néologisme qui indique clairement que l'Afrique dont nous parlent les écrivains contemporains n'est plus celle qui servait de cadre à la plupart de leurs devanciers, mais, si l'on peut ainsi dire, d'une Afrique extra-continentale le centre de gravité se situerait quelque part entre Belleville et l'au-delà du boulevard périphérique.* »

<sup>5</sup> Carmen Hutsi-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, op. cit., p. 9.

Cette génération d'écrivains nommée par le djiboutien Abdourahman A. Waberi les « *enfants de la postcolonie*<sup>6</sup> », a pour caractéristiques fondamentales : « *une même situation socio-géographique et une même condition existentielle*<sup>7</sup> ». Immergée dans une sorte d'« intransigence », ces écrivains promeuvent une écriture qui cible davantage des problématiques contemporaines telles que l'immigration, cette écriture « *traversée par les idées postmodernes et postcoloniales* » donnant au personnage immigré une place déterminante dans les fictions littéraires : il symbolise la volonté manifeste de « *s'inscrire dans une culture métisse et semble tourner résolument le dos aux vieilles lunes de l'engagement et de la responsabilité de l'homme de culture*<sup>8</sup> ». Au demeurant, les questions abordées par ces écrivains, tirées de leurs propres expériences quotidiennes, témoignent d'une certaine nouveauté dans le champ littéraire africain. Ces auteurs réagissent contre une vision passéiste du monde pour lui préférer un imaginaire décloisonné. Leur démarche vise, du point de vue culturel, à interroger les modalités de l'ouverture de l'Afrique à l'ère de la mondialisation, tout en focalisant leurs regards sur leur « soi-même » plutôt que sur l'Afrique. L'esthétique dont ils procèdent semble aux antipodes de celle touchant à l'identité africaine du sujet mise en scène dans les fictions et les essais littéraires « *des intellectuels africains [en France] de la génération 50/70*<sup>9</sup> ». Aussi optent-ils pour une « désafricanisation » du français dans le but de ne pas se laisser enfermer dans « *une catégorie esthétique humaine ou collective* » car ils jugent que « *la notion d'africanité* » ne devrait pas être « *le seuil d'interprétation de leurs œuvres et de leur statut dans le monde contemporain*<sup>10</sup> ». Leur ambition, pour reprendre Odile Cazenave, « *c'est vouloir créer du nouveau et poser sa marque dans le courant de la modernité littéraire et donc entrer à part entière dans la concurrence mondiale*<sup>11</sup> ». La conception qu'ils ont de l'Afrique subsume l'idée d'un continent unitaire et propose à la place l'image d'une diversité non spécifique qu'ils projettent comme

---

<sup>6</sup> Abdourahman A. Wabéri, « Les Enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, « Nouveaux paysages littéraire /Afrique-Caraïbes-Océan Indien », n° 135, septembre-décembre 1995, p. 8-15.

<sup>7</sup> Carmen Huttsi-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, op. cit., p. 7.

<sup>8</sup> Jacques Chevrier, *Littérature francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p. 160.

<sup>9</sup> « *S'interroger sur les intellectuels africains en France aboutit à découvrir la place centrale qu'occupe la question de l'identité dans leurs discours et leurs actions. Les descriptions et les analyses des activités de la génération 50/70 montrent que la principale préoccupation était d'affirmer l'existence d'une identité africaine et d'œuvrer pour sa continuité. Cette entreprise s'appuyait sur une conception double de l'identité. D'abord, celle-ci était oppositionnelle : en effet, l'identité africaine était posée spécifiquement par rapport à l'Europe, exhibée en pôle d'identification antinomique. Mais, ensuite, la conscience de l'identité africaine était présentée sous une forme totalisante et monopoliste ; cette identité était appréhendée comme un schème de références exclusif parce que supposé achevé qui s'imposait sur tout autre entité d'identification et régissait l'ensemble des sphères de la vie sociale de l'individu, lequel se définissait, sinon se trouvait intégralement défini par celle-ci.* » (Voir Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 9).

<sup>10</sup> Carmen Huttsi-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, op. cit., p. 30.

<sup>11</sup> *Ibid.*

celle d'un continent meurtri par de multiples plaies sociales, politiques et culturelles. Les romans comme *Agonies* (1998) de Daniel Biyaoula, *Bleu, Blanc, Rouge* (1999) d'Alain Mabanckou, *Place des fêtes* (2001) de Sami Tchak, *Celles qui attendent* (2010) de Fatou Diome, *Ces âmes chagrines* (2011) de Leonora Miano, etc., constituent une parfaite illustration de cette Afrique qui va mal<sup>12</sup>.

Parmi ces écrivains, une figure semble émerger, celle du Camerounais Patrice Nganang. Le régime dictatorial de son pays l'a contraint à l'exil, tout comme ses condisciples les plus remuants l'y ont été forcés.

Pour eux et pour lui, cela débute dans les années 1990. Alors qu'il est encore étudiant à l'université de Yaoundé, Patrice Nganang adhère à l'association appelée « *parlement* », mise en place pour revendiquer la justice sociale. Son engagement aux côtés de ses camarades dans une grève inédite dans le paysage universitaire camerounais le conduit à exiger du président de la République, Paul Biya, l'organisation d'une conférence nationale au sujet des conditions d'études. Étudiants et enseignants réclament respectivement le paiement des bourses, l'intégration dans la fonction publique, des amphithéâtres un peu moins bondés, des bibliothèques riches et structurées, la dépolitisation des universités, des enseignements délivrés des slogans du parti unique, une plus grande liberté d'expression<sup>13</sup>. Les contestataires obtiennent une féroce répression prétorienne pour réponse : les animateurs du mouvement sont l'objet d'agressions, de corrections et d'arrestations arbitraires. Parmi eux, Corantin Talla, Brice Nitcheu, Patrice Nganang. Ce dernier poursuit ses études doctorales en Allemagne, puis décide de ne pas rentrer au *pays natal*, afin de ne pas risquer d'être emprisonné ou tué.

Depuis lors, ses prises de position le rangent parmi une intelligentsia certes pourchassée par les autorités mais très influente dans la vie sociale. Lui n'oublie nullement qu'il est un « *enfant du parlement* » dont la lutte pour « *l'avènement d'une société camerounaise démocratique, respectueuse des droits des hommes et soucieuse des aspirations des citoyens*<sup>14</sup> » est toujours d'actualité. Il développe cette idée en 1997 dans son roman *La Promesse des fleurs*, « *premier volet du triptyque sur l'histoire des sous-quartiers* », à travers le personnage de Gérard. Ce livre est une satire sociale des dirigeants africains si peu soucieux du devenir d'une jeunesse livrée à elle-même dans la recherche d'un ailleurs meilleur. Le texte qui illustre le plus son activisme est sans doute *Contre Biya : procès contre un tyran*. Ce recueil de chroniques a des allures de « *posologie* » pour les dissidents de son acabit. Les dix

---

<sup>12</sup> Sony Labou Tansi, « Tchicaya, le père de notre rêve », *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 83.

<sup>13</sup> Mongo Beti, *La France contre l'Afrique*, Paris, La Découverte, 1991, p. 78.

<sup>14</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 183.



commandements qu'il (leur) adresse traduisent son opposition et son hostilité envers les régimes africains et particulièrement celui du Cameroun : Nganang est un « manifestant » dont la trajectoire, parce que politique, le distingue du « portrait-robot » de « l'écrivain de la migritude ». Ses différents écrits et ses déclarations lui interdisent d'être perçu comme un privilégié du pouvoir et des instances occidentales, lesquelles sont enclines à le juger trop nationaliste et donc hostile à leurs intérêts. Ainsi son article « Écrire sans la francophonie » rappelle-t-il l'opposition de Mongo Beti à la politique de la France et ses réserves vis-à-vis du champ littéraire français (au sein duquel ce dernier n'a pas obtenu de distinction significative). Les positions défendues par Nganang lui ferment vraisemblablement les portes des très grandes maisons d'édition parisiennes ; son registre et sa sensibilité littéraires et idéologiques sont loin d'être au diapason de ceux de ses contemporains.

On comprend par conséquent que les œuvres d'Alain Patrice Nganang (qui naquit en 1970, à Yaoundé, dans une famille bamiléké) soient principalement orientées vers *la narration de l'Afrique*. On le regarde parfois comme l'un des écrivains francophones d'Afrique subsaharienne les plus prometteurs. Dans ses livres et sa poésie, la rue sert de métaphore au marginal, elle est ce lieu atypique (et réprouvé) où prend forme un certain discours social, pour paraphraser Marc Angenot. Dans une Afrique tiraillée entre le local et le global, et à une époque marquée par ce qu'une partie de la critique a baptisé la « littérature-monde », dans et pour laquelle les écrivains médiatisés rejetant « *la figure de l'Africain comme sujet victimisé*<sup>15</sup> » ont tendance à prôner des « *écritures africaines de soi*<sup>16</sup> » débarrassées des déterminants raciaux ou d'une quelconque esthétique fondée sur un « *culte victimaire*<sup>17</sup> », Patrice Nganang s'applique quant à lui à *écrire*, et pas uniquement à relater, un continent agonisant, avec le projet de contribuer à élaborer les voies de la sortie « *de la grande nuit* » (pour reprendre l'expression d'Achille Mbembe – avec lequel il s'est brouillé).

Si les Africains, ces oubliés de l'Histoire, ont intérêt à conjurer tout discours fataliste complaisant à une description apocalyptique de l'Afrique, l'écriture de Nganang a elle l'ambition de penser le Continent *autrement*, par le biais de la mise en écriture de ses *sous-quartiers*<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> « À propos des écritures africaines de soi », le 17 janvier 2000, [en ligne], URL : <http://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm> [consulté le 16 janvier 2017].

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>17</sup> Gaston Kelman, *Au-delà du Noir et du Blanc*, Paris, Max Milo, 2005, p. 107.

<sup>18</sup> Dans son article intitulé *La Poétique du mapan. Thèses sur l'écriture africaine à l'heure de la globalisation*, Patrice Nganang élabore une définition du terme « *sous-quartier* », en disant que « *c'est un espace topographique de nos existences citadines, quand celles-ci étaient encore ceinturées en concentriques superpositions, tracées qu'elles étaient jusque-là dans l'imagination coloniale du marqueur de terre qui inventa quartier et sous-quartier, préfet et sous-préfet, citoyen et indigène, évolué et évoluant, qui donc, dans un même, geste binaire jacobinisa nos*

C'est avec *Temps de chien* (2001), second volet du « triptyque », que Nganang étoffe sa critique. Ainsi que l'ont fait en leur temps Aimé Césaire, Mongo Beti, Wole Soyinka et même Sony Labou Tansi, Nganang se pose comme une « voix » se faisant entendre à la manière d'« un crieur des villes<sup>19</sup> ». Le climat de contestation dans lequel il a grandi et s'est affirmé fait songer à des « années de braise », celles qui ont affecté le Cameroun durant la décennie 1990, expression empruntée au titre du film de Mohammed Lakhdar-Hamina (son œuvre, *Chronique des années de braises*, sortie en 1975, relate l'insurrection algérienne de 1954<sup>20</sup>, laquelle a inauguré l'ère des décolonisations africaines). Se rapportant de manière allusive à la situation socio-politique du Cameroun, elles renvoient aux revendications populaires avancées par la société civile, l'opposition et les étudiants réclamant le changement. C'est dans ce contexte que se font entendre Jean Zoa, archevêque de Yaoundé, et Pius Njawé, directeur du journal *Le Messager* dans lequel l'économiste Célestin Monga publie un article pamphlétaire (« Lettre ouverte à Paul Biya<sup>21</sup> »). Si le Président Biya a dû tenir compte de ce concert de réprobations et consentir à une Conférence Nationale, il n'empêche que Pius Njawé et Monga ont été incarcérés au motif de constituer une menace pour l'intérêt national : leurs discours « conscientisaient » et façonnaient l'idéologie politique de plusieurs étudiants frondeurs, à l'exemple de Nganang. Le lien que celui-ci établit avec les parcours de Ruben Um Nyobe, de Félix-Roland Moumié, d'Ernest Ouandié et de bien d'autres nationalistes camerounais accentue en lui colère et révolte. En outre sa relation avec l'écrivain Séverin Cécile Abenga « lui apprend la force du mot » qu'il emploie comme une arme. Ses premiers pas dans la littérature commencent en 1995, lors d'une émission de radio appelée « Roue Libre animée par Lucien Mamba » (elle est programmée, dans la journée, à onze heures). Son intervention dans ce medium aurait été influencée par des amis très amateurs et partisans de la lecture de textes poétiques sur les antennes, et par une autre émission, passant à dix-sept heures, où étaient déclamés Senghor, Rabemananjara, Tchicaya, etc. Dans la foulée, il publie un recueil de poèmes *Élobi*<sup>22</sup>. Deux années plus tard, paraît à L'Harmattan son roman *La Promesse des fleurs*. Nous sommes en 1997 : sa carrière littéraire est entamée. Depuis, la plupart de ses textes a été traduite en plusieurs langues (il s'agit de

---

*existences, et nous exclut de l'humanité* » (cf. Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari, Steeve Robert Renombo, *Les Chemins de la critique africaine*, Actes du colloque international de Libreville : « La Critique africaine existe-t-elle ? », Paris, L'Harmattan, 2012).

<sup>19</sup> Daniel Delas, « Patrice Nganang le crieur des villes », in *Cultures Sud*, n° 166, Nouvelle génération : 25 auteurs à découvrir, 2007, p. 62.

<sup>20</sup> « La Décolonisation et ses conséquences », *Le Monde* [en ligne], URL : [https://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/histoire-terminale/la-decolonisation-et-ses-consequences-1945-fin-des-annees-1980\\_t-hrde124.html](https://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/histoire-terminale/la-decolonisation-et-ses-consequences-1945-fin-des-annees-1980_t-hrde124.html) [consulté le 16 janvier 2017].

<sup>21</sup> Célestin Monga, *Un Bantou à Washington* suivi de *Un Bantou à Djibouti*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 32.

<sup>22</sup> Patrice Nganang, *Élobi*, Paris, Saint-Germain-des-prés, 1995.

*Temps de chien* ; de *Le Mont plaisant*, d'abord écrit en anglais, puis traduit en français ; de *L'Invention du beau regard*, de *Le Principe dissident*, etc.).

En observant de près l'ensemble de son œuvre, dans une perspective de sociologie de la littérature, il est possible, et utile, de restituer sa trajectoire éditoriale laquelle pourrait autrement sembler relever d'une forme d'errance : on devine qu'il a tant bien que mal tenté de se faire une place au sein de la « République des lettres ». Patrice Nganang y fait son entrée en 1995, aux Éditions Saint-Germain-des-Prés, une petite maison orientée vers la poésie, avec *Elobi*. Ce livre reste sans véritable retentissement. Le jeune écrivain se tourne alors vers un autre genre, le roman : *La Promesse des fleurs* voit le jour à L'Harmattan, une structure qui a joué le rôle d'« incubateur » pour des auteurs africains comme Boubacar Boris Diop, Florent Couao-Zotti, Gaston Paul Effa, Ananda Devi, Alain Mabanckou et bien d'autres<sup>23</sup>. Ce « transit » par L'Harmattan lui a probablement permis de se faire connaître et a créé les conditions du contact avec Le Serpent à Plumes, une maison d'édition plus jeune, très prisée, regardée comme un éditeur de valeur en raison de la diversité de ses auteurs, originaires de plusieurs coins du monde. Il y édite *Temps de chien*. Le roman a du succès, il est primé à deux reprises, en effet deux prix littéraires (à savoir le prix Marguerite Yourcenar et le Grand prix d'Afrique noire) le distinguent : c'est le début de la légitimation et de la reconnaissance de Patrice Nganang. Deux ans plus tard, chez le même éditeur, *La Joie de vivre* n'a pas le même écho. La collaboration avec Le Serpent à plumes s'interrompt. Cette réorientation est-elle imputable au manque de réussite ? À ce moment, Nganang a-t-il encore un éditeur pour ses fictions ? Et pour sa poésie ? Quoi qu'il en soit, sur le plan académique il lui faut « exister », pour compter un enseignant-chercheur doit écrire et se manifester régulièrement auprès de la communauté scientifique. Nganang délaisse momentanément le roman pour des essais critiques et des textes à caractère universitaire. En 2005, *Le Principe dissident* est publié à Interlignes à Yaoundé. Sa stature d'auteur n'est pas en hausse, il doit manifestement s'accommoder d'éditeurs « locaux » (c'est-à-dire africains) et de modestes entreprises « internationales » (comme Clé, Homnisphères, Assemblage, Magellan). Ce n'est que par la suite qu'il signe pour deux romans chez Philippe Rey, à savoir *Le Mont Plaisant* (2011), auquel est décerné le prix des Cinq continents, et *La Saison des Prunes* (2013). À la rentrée 2018, Jean-Claude Lattès publie son roman *Empreinte de crabe*.

Cette relative « fragilité » éditoriale s'explique d'abord économiquement. La promotion d'un livre nécessite un circuit<sup>24</sup> faisant de l'ouvrage « un objet commercial qui s'achète et se

---

<sup>23</sup> Elsa Schifano, *L'Édition africaine en France*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 78.

<sup>24</sup> Elsa Schifano, *L'Édition africaine en France*, op. cit., p. 67.

*vend*<sup>25</sup> ». Si un texte a des difficultés à répondre aux espérances de son auteur et surtout de son éditeur, celui-ci hésitera à prolonger ou à renouveler le contrat qui les lie. Par ailleurs, sur un certain nombre de questions, la manière et les opinions de Nganang n'en font pas a priori un écrivain à large lectorat, il peut effrayer les maisons soucieuses d'entretenir une « bonne » image auprès des institutions politiques et culturelles de la Francophonie. Le cas de la langue est « illustratif » de la situation dans laquelle il se trouve. Certains éditeurs tels que Le Serpent à Plumes regroupent des auteurs dans des collections en fonction de celle-ci plutôt qu'à cause de leurs origines et/ou de leur nationalité<sup>26</sup>. La fiction en français y englobe toutes les fictions francophones. Or Nganang, qui considère être un « auteur camerounais » et africain, ne cache pas son désintérêt pour la langue française (ou du moins pour ce qu'en « dit » le champ littéraire français et francophone) quand il invite à « *écrire sans la France* ». Dans ces conditions, il serait étonnant que l'édition française, notamment les maisons les plus renommées, lui soient « spontanément » favorables.

Cependant la notoriété dont jouit Nganang s'est accrue : sa réception critique, même si elle demeure relativement modeste, le prouve. Dans le monde académique et universitaire, ses thèses ayant trait à l'histoire de l'Afrique, au despotisme africain, à celui de Paul Biya, sont au centre des réflexions de beaucoup. En France, ses essais et ses romans ont attiré l'attention de Xavier Garnier et de Daniel Delas qui l'ont identifié comme étant « *l'écrivain infra-humain*<sup>27</sup> » et le « *romancier à l'écoute de la voix populaire*<sup>28</sup> ». Il est à noter que la critique consacrée aux livres et articles de Nganang se déploie sur deux niveaux : d'une part, celui de l'analyse des œuvres et, d'autre part, celui des implications politiques de ses positions, commentaires et déclarations.

L'étude de ses romans privilégie les motifs qui les structurent et donc la thématique des « *sous-quartiers* ». L'usage de la rumeur qui y est faite par les personnages illustre la force humaine des colportages. Xavier Garnier l'a qualifiée de « *parole dévastatrice*<sup>29</sup> ». Telle est la logique des « *sous-quartiers* » chez Nganang, un « espace » où chacun pense se distinguer du lot en proférant des paroles dépréciatives qui n'épargnent personne. Dans cet univers, chacun se considère supérieur à son interlocuteur. Le bonheur n'est en aucun cas dans le quotidien mais dans un ailleurs dont on attend une vie correspondant à l'incommensurable mérite que l'on

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>27</sup> Xavier Garnier, « Des dignités dévaluées à la honte sublime », in *Notre librairie*, n° 150, 2002, p. 100.

<sup>28</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), Coll. « L'Un et l'autre en Français », Limoges, PULIM, 2017, Préface Daniel Delas, p. 13.

<sup>29</sup> Xavier Garnier, « Des dignités dévaluées à la honte sublime », in *Notre librairie*, *op. cit.*, p. 99.

s'octroie. Ce débordement de paroles ne change évidemment en rien la situation misérable qu'on prétend tant détester. Il n'est que la manifestation d'un déni, l'instrument au service de l'anéantissement de soi-même, car celui qui s'y livre s'abuse en se projetant dans un monde utopique où lequel la dignité est donnée d'emblée, pour reprendre l'argumentation de Xavier Garnier. Ce véhément bavardage prend des allures d'ouragan détruisant tout sur son passage, ne substituant à la réalité que du vide, cette parole pernicieuse « *déréalise le monde, elle énonce les sous-quartiers dans une vie fantomatique*<sup>30</sup> ». Pour Nganang, la « lâcheté » est le substrat dans lequel il puise pour ses récits, comme pour l'épisode de l'homme habillé en noir-noir très vite surnommé le corbeau, ce qui suggère que « *les sous-quartiers sont la forge inventive de l'homme*<sup>31</sup> ». La misère qui les entoure n'est que la partie visible qui cache l'iceberg à découvrir, cette triste réalité à laquelle s'affronte l'homme en noir-noir, en subissant l'ingratitude de ceux qu'ils avaient défendus. Néanmoins, l'art de Nganang ne se limite pas à décrire les « *sous-quartiers* » mais s'applique à exposer « *des histoires honteuses d'hommes à part entière qui savent qu'il n'y a pas d'autres issues à leur humanité que de tenir compte du réseau serré de petites hontes qui tissent le fil de leur vie*<sup>32</sup> ». Les héros de ses fictions sont des misérables dont « *la parole dévastatrice a laminé la fragile échafaudage de dignité dans lesquelles ils se drapaient* ». Celui que Xavier Garnier nomme « *l'écrivain infra-humain* » perçoit la honte comme étant quelque chose d'immanent à l'homme. Elle lui donne une double facette : animale et vitale. Cette dualité est la condition de son éveil spirituel, par-delà tous les mensonges. Contrairement aux instances de contrôle social qui utilisent la honte à des fins de culpabilisation, de rabaissement et de stigmatisation, l'écriture de Nganang « *cherche les voies d'un véritable dire humain*<sup>33</sup> ».

Une autre étape de l'appréhension de l'œuvre de Nganang consiste à circonscrire son impact dans le champ littéraire francophone. Si pour quelques-uns il est « *un jeune espoir de la littérature africaine francophone* », pour Daniel Delas « *il est devenu une des figures les plus remarquables de la nouvelle génération*<sup>34</sup> » d'écrivains africains. C'est à partir des catastrophes qui se sont abattues sur certaines parties de l'Afrique, notamment au Rwanda avec le génocide des Tutsis, au Zaïre, au Congo et en Sierra Léone que le critique français : Nganang perçoit l'urgence de dire la vie des gens du peuple dans une langue « *déformée* » ou « *métissée* » provenant de la fréquentation du français et des 270 langues camerounaises. Le français pidgin-

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Daniel Delas, « Patrice Nganang le crieur des villes », in *Cultures Sud, op. cit.*, p. 59.

english ou « camfranglais », très courant au Cameroun, est la langue d'écriture de ses premiers romans. Ce français d'Afrique aurait permis le succès de *Temps de chien*, ce roman sans fil narratif très serré, bâti à la façon d'« *une chronique du temps qui passe*<sup>35</sup> », et dont le protagoniste principal est « *la rumeur, le kongossa* ». L'universitaire ajoute que sa réussite réside dans « [l]a drôlerie de situation, dans la verdeur de la parlure quotidienne et dans le tourbillon des langues entre lesquelles naviguent les habitants des sous-quartiers, mais aussi dans l'art d'évoquer sans pathos la violente impatience d'accéder à une parole vraie qui vit au cœur des opprimés<sup>36</sup> ». Dans le même élan, son analyse de *La Joie de vivre* souligne la dimension politique de l'ouvrage, Nganang l'ayant tramé des mille échanges quotidiens de l'existence et des répercussions d'événements comme le génocide bamiléké et la démission d'Ahidjo. L'écrivain s'érigerait ainsi en médiateur des opprimés, en défenseur des laissés pour compte. Contrairement à une interprétation courante, Nganang ne pose pas au griot, il s'ingénie à imiter un crieur de ville, un colporteur de parole, « *un homme à la bouche ouverte sur cela même qui est notre éternelle colère devant le statu quo de notre présent, et qui donc invite dans notre futur la paix*<sup>37</sup> ». Nganang invite ses congénères à en faire autant. Cette interpellation est clairement mentionnée dans son *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Delas voit en ce livre « *un essai politique au sens premier du mot, formulant des propositions sur la place et le rôle de la littérature dans la cité des hommes africains [et non] un manifeste littéraire, destiné à lancer une nouvelle école*<sup>38</sup> ». Il se rapprocherait du *Manifeste pour le surréalisme* de Breton, dont la rédaction a été conditionnée par le traumatisme de la Première Guerre mondiale et qui, toutefois, ne saurait être réduit qu'à la littérature. Quoique pointant la culture philosophique allemande de Nganang, Delas conseille de ne pas discerner en lui un philosophe, mais de le saisir dans sa « totalité », son engagement allant bien au-delà de l'écriture et s'éprouvant, littéralement, dans des combats menés sur tous les plans. Aussi le compare-t-il à Aimé Césaire, Mongo Beti, Wole Soyinka et Sony Labou Tansi.

Le rapprochement avec ce dernier ne manque pas de pertinence. Tout comme lui qui a été l'un des représentants de l'opposition congolaise pendant le monopartisme, Patrice Nganang a été un étudiant activiste passionnément impliqué dans les luttes démocratiques des années 1990. Qui plus est, les deux écrivains se rejoignent par leur propension à assigner l'humanité à

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>38</sup> Daniel Delas, « L'Imagination est notre seul espoir », in *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 11.

la honte. Sony Labou Tansi ne s'emportait-il en son temps ainsi : « *J'estime que le monde moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs maux*<sup>39</sup>. » Tous deux écrivent depuis l'observation chaotique qu'ils dégagent de l'espace social et qu'ils traduisent en « *mocheté* » (Sony Labou Tansi) et en « *sous-quartier* » (Nganang). Ce constat désabusé est le point de départ de leur écriture. S'il sied de relever que, chez eux, s'impose un « *prophétisme social* » (André Neher), c'est-à-dire l'usage prédictif du discours, cherchant à réformer des sociétés touchées par des réalités inacceptables, telles que les dictatures, la famine, la maladie, la pauvreté, la cupidité, etc., peut-on, pour autant, soutenir que leur poétique « dessine » en « projection » les catastrophes à venir ? Pour Bi Kacou Parfait Diandue, Sony a pratiqué l'écriture comme « *une prophétie de la tragédie congolaise*<sup>40</sup> » dans la mesure où la Katamalasia se rapporterait au pays natal de l'écrivain. Mais tel n'est pas l'objectif de Nganang pour qui il importe que la littérature soit préemptive. Et puis la parole prophétique ne vise-t-elle pas une vérité supérieure, un « *à-venir* » qui est avant tout « *un éclairage porté sur le passé et sur l'agir qu'elle détermine dans le présent*<sup>41</sup> » ? Au demeurant, c'est à la fin des années 1960 que les écrivains africains auraient davantage distillé dans leurs textes en français des « traces » de leurs langues maternelles. *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma en est l'exemple. Sony Labou Tansi a fait de même, dans un rapport des plus douloureux à la langue française :

*J'écris en français parce que c'est dans cette langue-là que le peuple dont je témoigne a été violé, c'est dans cette langue-là que moi-même j'ai été violé. Je me souviens de ma virginité. Et mes rapports avec la langue française sont des rapports de force majeure oui, finalement. Il me faut dire s'il y a du français et de moi quelqu'un qui soit en position de force, ce n'est pas le français, c'est moi. Je n'ai jamais eu recours au français c'est lui qui a recours à moi*<sup>42</sup>.

Pour l'écrivain, la langue française était un mal nécessaire. Il avait à conjuguer sa souffrance (et son traumatisme – comme son peuple, n'avait-il pas été violé ?) avec et dans la langue de l'ennemi, ce qu'il a assumé en la faisant à son tour souffrir, par le biais d'une maîtrise désinvolte du code et de sa syntaxe, aussi chaque fois mobilisait-il le substrat culturel kongo pour nourrir sa production littéraire. Dans la revue *Silex*, Georges Ngal a montré que certaines des images

---

<sup>39</sup> Louiza Kadari et alii, *Prophétismes ou discours de l'entre-deux voix*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 134.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>42</sup> Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 5.

de Sony Labou Tansi résultaient de la traduction littérale d'expressions en kikongo<sup>43</sup>. Le critique et universitaire Jean-Michel Devésa l'a perçu quand il remarque : « *il se pourrait que certains procédés de composition en usage en kikongo aient été parfois transportés en français*<sup>44</sup> ». C'est plutôt à la translation d'images, d'anecdotes, de proverbes et de légendes qu'à un mélange français-kikongo, à une alternance codique, que procède Sony pour se forger une poétique. Si l'on a l'esprit à quel point « écrire en français de France » était une « torture » pour l'écrivain, lequel a toujours dénoncé l'usage du « *gros français* » comme l'un des facteurs de la perpétuation d'un système de domination, on est en capacité d'entrevoir combien son choix de laisser transparaître sa langue maternelle dans ses textes comme un filigrane répond à une intention cathartique par rapport au « viol culturel » initialement subi, d'autant que l'auteur refuse toute soumission à ce « *français-là* ».

Patrice Nganang s'inscrit dans cette même perspective. Il se considère comme un « *francographe* » et non comme un francophone. C'est la raison pour laquelle il procède à une réappropriation du français dans son œuvre. L'usage qu'il en fait prend diverses formes qui résultent de ses variations en Afrique. Son roman *Temps de chien* ambitionne d'être une manifestation de la réalité des pratiques langagières et des langues du Cameroun, lieu d'e/ancrage sociolinguistique de ses textes. Son écriture du français semble être passablement hors-norme en ce sens qu'il côtoie le socle linguistique camerounais. Le français de ce texte regorge de particularités : emprunts, néologismes, etc. De l'emploi de ce français « ordinaire », Nganang s'est expliqué, notamment auprès d'Ada Bessomo cité par David Ngamassu :

*J'inscris mon écriture dans le présent concret du Cameroun, dans le présent immédiat d'une ville, Yaoundé, et même plus loin, de quelques quartiers de ce Yaoundé-là. La sincérité veut que je transpose dans mes romans le langage des quartiers dont je parle, [...] de Yaoundé. En tant qu'écrivain, mon ambition est de dire les choses sans ambages, de restituer sa valeur au langage des personnes dont je raconte l'histoire, en quelque sorte, de donner un sens à la poésie vivante de leur vie ». (Ada Bessomo, Entretiens du 6 janvier 2002, avec Patrice Nganang)<sup>45</sup>.*

Son objectif est de restituer dans ses romans la langue parlée dans les « *sous-quartiers* ». Certes, il ne s'agit pas de reproduire fidèlement les pratiques des locuteurs mais d'utiliser leurs

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>45</sup> « Patrice Nganang, ou l'art d'écrire la jointure des espaces langagiers : le français langue africaine dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre* », le 16 mars 2006, [en ligne], URL <http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos2/logosphre-n2/david-n/> [consulté le 18 janvier 2017].



ressources langagières à des fins créatrices. La poétique de Nganang favorise donc un style libéré « *des règles scolaires du bien écrire*<sup>46</sup> ».

Dans le *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, il invite à une écriture *préemptive*, c'est-à-dire à une écriture qui rende dorénavant impossible la tragédie sur le continent noir<sup>47</sup>. Car il estime que le génocide rwandais de 1994 est une « *alarme* » face à la « *découverte* » de la « *violence interne* », « *orchestrée par les Africains sur d'autres Africains* ». Il en découle une interpellation pour « *une relecture à rebours de l'histoire du Continent africain*<sup>48</sup> », en fonction de la récurrence des atrocités et de la culpabilité africaine. Nganang incite à appréhender l'idée de tragédie comme fondement de la littérature africaine. Et comme « *on ne peut plus écrire aujourd'hui en Afrique, comme si le génocide de 1994 au Rwanda n'avait jamais eu lieu*<sup>49</sup> », il faut une *déconstruction* des approches menées par la critique africaniste qui, orientée vers des questions d'ordre « *dialogique* », omet de traiter des « *évidences de la littérature africaine, produite par les originaires de ce continent* ». Dès lors, la littérature ne saurait se cantonner à un simple mode d'expression artistique ni à une structure linguistique saisie comme instrument du ludique. D'où l'intérêt pour les écrivains africains de s'inspirer de Wole Soyinka (théâtre), d'Aimé Césaire (poésie) et de Tutuola (roman), lesquels ont su redéfinir l'art d'écrire, en y installant la tragédie comme un gigantesque monument. Aussi le temps d'avant le génocide appartient-il, pour Nganang, à la préhistoire de l'histoire africaine. De nos jours, écrire suppose de ne pas exclure l'éventualité de l'autodestruction du continent. Cette prise en compte implique la nécessité d'un renouvellement du langage comme marqueur d'une époque, affirmation d'une génération qui devrait se définir nécessairement comme étant celle du post-génocide et dont la parole et les phrases s'inscriraient néanmoins dans la catastrophe :

*[...] après le Rwanda rien ne peut plus être comme avant, c'est bien une manière d'affirmer que nous ne pouvons plus qu'être différents de nos aînés. Et c'est le Rwanda qui nous en donne l'obligation. Oui, le Rwanda est cela qui tient lieu aujourd'hui du philosophe de notre temps. Il est notre ferment*<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Jean-Michel Devésá, *Sony Labou Tansi Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>47</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 193.

<sup>48</sup> Viviane Azarian, « Dissidence et préemption dans l'Afrique de Patrice Nganang », in *Études Littéraires Africaines/ Manifeste et Magistères*, n° 29, 2010, p. 3.

<sup>49</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 30.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 31.

Penser après le génocide, selon Nganang, renvoie à « *penser contre cette vie-là qui a rendu le génocide possible*<sup>51</sup> ». Raison pour laquelle il pense comme Adorno, qu'« *il peut avoir été faux qu'après Auschwitz il ne soit plus possible d'écrire des poèmes* ». Il juge nécessaire que la philosophie du post-génocide fonde une nouvelle humanité voire une nouvelle subjectivité. Reprenant Achille Mbembe dans *African modes of self writing*, qui a redynamisé la problématique du renouveau africain en prônant le dépassement de « *la figure de l'Africain en tant que sujet victimisé*<sup>52</sup> », longtemps véhiculée par la pensée africaine et africaniste, Nganang conclut qu'il faut appréhender l'Africain comme fautif de la violence et de l'infinie cruauté de son temps, à travers une philosophie de l'horreur où le crime côtoie en permanence sa conscience. Par voie de conséquence, l'écriture se doit d'être débarrassée du limbe de l'innocence du sujet africain. Ce courant assignant à l'Africain la fonction de victime n'est pas ce qu'il dit être : il s'est emparé de certaines catégories du marxisme et du « nationalisme noir » pour développer un imaginaire de la culture et de la politique basé sur une manipulation rhétorique de l'autonomie et de l'émancipation comme critère d'« africanité » des discours proférés. Ce truisme (l'Africain est un sujet innocent, victime d'une longue injustice et d'une histoire parsemée de malheurs) naît des analyses des premiers penseurs africains qui, en accusant les autres, les ont rendus seuls responsables des malheurs du continent. On comprend que, selon cette vision, l'Africain soit un sujet vivant une éternelle enfance, ne commettant jamais de morbidités. Au lieu de se remettre en cause, il ne saurait jamais penser contre lui-même d'autant plus que pour lui, « *l'Afrique est dite ne pas être responsable des catastrophes qui s'abattent sur elle*<sup>53</sup> ».

De plus, pour Nganang, la « *pensée identitaire, essentialiste* » véhiculée par la Négritude reposait sur « *l'idée d'une identité unique, fondée sur l'appartenance à la race noire*<sup>54</sup> ». Nourrie aux sources de la tradition autant que de l'ethnologie, elle serait coupable d'avoir servi aux Hutus les « *principes théoriques* » de leur folie meurtrière. Ce n'est pas seulement l'hypothèse de l'origine égyptienne de la racine africaine défendue par Cheick Anta Diop dans *Nations nègres et culture* (1955) qui a « *pris une douche de sang* » dans la tragédie rwandaise, mais aussi le fondement sur lequel a été pensée une « *africanité exclusive* ».

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>52</sup> Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi » in *Politique africaine*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>53</sup> Achille Mbembe, « African modes of self writing ». Cité par Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 40.

<sup>54</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 42.

« Revisitant » l'histoire littéraire, Nganang propose donc une « *trinité originare*<sup>55</sup> » (composée de Wole Soyinka, Aimé Césaire et Amos Tutola) qu'il confronte aux visions « *messianique*<sup>56</sup> » et identitaire qui tentent de se justifier par et dans la différence. Il préconise une vision tragique des choses pour asseoir « [l]a *Nouvelle histoire de la littérature africaine*<sup>57</sup> » que Soyinka a su mettre en œuvre dans sa lecture analytique et appropriative des mythes et légendes yorouba : « *Une nouvelle littérature nécessite une nouvelle histoire de la littérature : celle-ci n'a de valeur qu'écrivent dans l'esprit du brusque réveil que dicte la catastrophe*<sup>58</sup>. » D'ailleurs, pour Nganang, le théâtre de Soyinka serait riche d'une révélation pré-visionnaire : la figure du potentat se profilant dans l'ombre du dieu Ogun serait une métaphore de celle « *du tyran* » dans le roman de la dictature, représentatif du désenchantement post-colonial. Notant au passage que la philosophie et la critique africaines n'ont pas encore entendu parler la rue, Nganang les invite à se pencher sur les questions et les problèmes discutés par lui car, dit-il, elles seraient d'une incalculable profondeur pour « *la littérature qui est expression de la vérité, [...] l'antichambre de notre présent et le salon de notre futur* », puisqu'elle « *participe du monde de manière souterraine : pré-visionnaire*<sup>59</sup> ». Ce qui justifie qu'il mette en relief, au début de chaque chapitre de son *Manifeste*, les « *dictons de la rue de Yaoundé* ». En sa qualité de citoyen camerounais, Nganang « *se fait alors porte-voix* » des marginaux et se revendique comme « [l]a *bouche [actualisée] des malheurs qui n'ont point de bouches*<sup>60</sup> ». Pour mener à bien son projet, il opte pour un langage et une grammaire spécifiques, afin de dire la banalité de la vie et de la mort des villes camerounaises, lesquelles désignent une métonymie de l'Afrique.

La question méthodologique est assez complexe en littérature africaine d'expression française. Mais au cours de ces dernières années, on constate un apaisement des clivages entre chercheurs, critiques, écoles de pensée, etc. L'ouvrage collectif *Les Chemins de la critique africaine*<sup>61</sup>, issu des Actes de colloque international de Libreville ayant pour thème « La Critique africaine existe-t-elle ? », témoigne de l'intranquillité qui rendait complexe l'étude de certains africains, y compris leur classification générique. Comme nous l'avons préalablement signifié, notre travail portera sur l'écriture aussi bien que sur le discours vu comme acte de langage ; il

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>60</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1939] 2000, p. 22.

<sup>61</sup> Goris Madebe, Sylver Mbondobari & Renombo, *Les Chemins de la critique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.

s'adossera à différents travaux effectués dans le champ littéraire portant sur les questions relatives à la linguistique, à la langue, à l'écriture et à l'engagement.

À cet effet, notre choix s'est plus particulièrement porté sur les analyses d'Algirdas Julien Greimas dans son *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, et notamment celles du chapitre intitulé « Réflexions sur les modèles actantiels ». L'auteur y croise des réflexions élaborées à partir du conte populaire russe et de Vladimir Propp avec le catalogue des « fonctions » dramatiques d'Étienne Souriau<sup>62</sup>. Sa théorie soutient que dans chaque conte on trouve un certain nombre de personnages, d'acteurs, correspondant aux rôles joués par les mots dans la syntaxe traditionnelle. Tout acteur, à chacune de ses interventions dans le récit, accomplit certaines fonctions, manifeste certaines qualités qu'on peut mettre en parallèle avec le mot dans un énoncé. La notion d'actant chez Greimas ne coïncide pas avec celle de personnage, au sens classique du terme. Il peut en effet désigner un humain, un animal, un élément inanimé concret, un concept, etc. Pour Greimas, présenter les actants sous la forme d'un simple inventaire, sans s'interroger sur les relations possibles entre eux, c'est renoncer à l'analyse. Une catégorisation de l'inventaire des actants paraît donc nécessaire. Aussi tente-t-il de décomposer une action en six facettes ou actants regroupés en trois oppositions formant chacune un axe de la description. Ainsi, on a d'abord l'axe du vouloir composer du sujet (ce qui est orienté vers un objet) et de l'objet. Les deux ont une relation établie qui s'appelle jonction ou disjonction, dans la mesure où l'objet est conjoint ou disjoint au sujet. Ensuite, il y a l'axe du savoir composé du destinataire (ce qui demande que la jonction ou la disjonction soit établie) et du destinataire (celui pour qui la quête est réalisée). Enfin, on a l'axe du pouvoir composé de l'adjuvant (celui qui aide à la jonction ou disjonction souhaitée entre le sujet et l'objet) et de l'opposant (celui qui nuit à la jonction ou disjonction entre le sujet et l'objet). Ce qui est frappant chez Greimas, par rapport à ces deux derniers actants, c'est qu'il les désigne sous le vocable de « *participants* » circonstanciels, lesquels ne sont pas de vrais actants du spectacle, de la même manière que les participes sont des adjectifs qui déterminent les substantifs, les adverbes, les verbes, les adjuvants et les opposants participent à déterminer la quête du sujet. Ils sont pour ainsi dire secondaires.

Le livre de Jean-Claude Blachère *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française* a aussi attiré notre attention. Dans cet essai, Blachère revient sur l'apprentissage du français en Afrique durant la période coloniale, notamment sur ses intérêts culturels pour l'empire, les illusions de pouvoir chez les sujets qui parlaient alors français, la notion de « *bien-*

---

<sup>62</sup> Cf. l'ouvrage sur les 200 000 situations dramatiques.

*écrire*<sup>63</sup> » chez les premiers auteurs (lesquels ont été des puristes de la langue française) et les procédés de « *négrification*<sup>64</sup> » du français<sup>65</sup>. D'après Blachère, il ne serait pas judicieux d'essayer de cerner l'originalité de la littérature africaine d'expression française sans se pencher sur la manière dont les écrivains africains, depuis la colonisation, ont « composé » dans une langue qui n'était pas la leur. Il est indéniable que la politique de diffusion du français dans les périmètres académiques s'est accompagnée d'un engouement pour l'écriture de cette langue chez les premiers lettrés africains issus de l'école normale d'instituteurs. Ceux-ci ont été vivement encouragés, notamment par des comptes-rendus élogieux des travaux qu'ils avaient rédigés<sup>66</sup>. Plusieurs d'entre eux sont devenus écrivains. C'est le cas de Paul Hazoumé avec *Doguiçimi* (1935). Ce dernier revient sur la conquête du royaume honida par les Dahoméens au XVII<sup>e</sup> siècle. L'imaginaire colonial ne pouvait exister que si « *les enfants africains* [étaient] '*imprégnés*' de la culture française<sup>67</sup> », estime Blachère qui insiste sur le rôle de l'institution militaire dans cette affaire : souvent, les sous-officiers ont été les premiers enseignants<sup>68</sup>. L'un des pionniers du roman africain, Bakary Diallo, à qui on doit *Force-bonté*, un roman publié en 1926, était un ex-tirailleur. Le français acquis au sein de l'armée ne permet pas une totale maîtrise syntaxique et lexicale : c'est une langue orientée vers la stricte communication et l'exécution des ordres. Ce français ridiculise ceux qui le pratiquent comme on peut le voir avec l'usage du « *forofifon naspa* » dans *L'Étrange destin de Wangrin* (1973) d'Amadou Hampaté Bâ.

Quoi qu'il en soit, l'apprentissage du français s'est fait sous le mode de la contrainte ainsi que l'évoquent certains romans autobiographiques : avec *Climbié*<sup>69</sup>, le « symbole<sup>70</sup> » apparaît comme une expérience amère pour les autochtones. D'autres auteurs tels que Makhily Gassama pensent que le français maintient l'élève dans un « *univers artificiel* », l'empêchant de pratiquer les jeux qui n'ont pas d'équivalence en français, parce que dans l'impossibilité

---

<sup>63</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 67.

<sup>64</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 116.

<sup>65</sup> Pour ces derniers, il était question de savoir comment écrire dans la langue française quand on est un Africain.

<sup>66</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 24.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>68</sup> Denise Bouche, *L'Enseignement dans les territoires français de l'Afrique occidentale de 1817 à 1920, mission civilisatrice ou formation d'une élite*, (thèse, Paris I, 1974). Atelier des reproductions des thèses, Lille III, 1975, passim. Cité par Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 19.

<sup>69</sup> Bernard B. Dadié, *Climbié*, (1953), in *Légendes et poèmes*, Paris, Seghers, 1966, p. 107, cité par Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 21.

<sup>70</sup> Durant la période coloniale, le maître blanc usait des éléments ayant trait aux têtes d'animaux qu'il accrochait sur les élèves indigènes qui ne réussissaient pas à s'exprimer en langue française comme symbole d'humiliation et de honte.

d'en comprendre et d'en exprimer les enjeux et le déroulement<sup>71</sup>. Pour Blachère, le français « *fonde le pouvoir du maître blanc* » et octroie au sujet dominé et enseigné l'opportunité de se faire reconnaître et « *de conquérir quelques parcelles de puissance*<sup>72</sup> ». Selon le colonisateur, « [l]a diffusion du français est une nécessité absolue » ; de la sorte, « [l]es indigènes deviendront plus confiants<sup>73</sup> ». Cette générosité cynique qui cachait un désir de domination a eu des répercussions sur l'enseignement « *puisque'on ne peut empêcher les indigènes de s'instruire, autant contrôler, en Afrique noire cet enseignement* ». Les récompenses et les flatteries qui étaient décernées « aux bons francophones » traduisaient cette volonté. À première vue, cela n'avait rien d'humiliant, même si le but était de légitimer le système colonial : le jeune talent nègre était admiré pour l'usage qu'il faisait de « *la science pédagogique et [de] la sollicitude du maître blanc que l'habileté de l'épigone noir*<sup>74</sup> ». La volonté d'acquérir la maîtrise du français autorisait à prétendre à une compétence équivalente à celle des « visages blancs » dans des métiers comme la médecine, l'ingénierie, etc., auxquels la langue française permettait d'accéder<sup>75</sup>, comme le relève Cheikh Hamidou Kane. Pour Blachère, se risquer à utiliser le français sans vraiment en connaître les subtilités revenait à sombrer dans le ridicule. Kourouma a bien su le mettre en évidence lorsqu'il affirmait de la langue française que la « *parler, c'est se couper de la collectivité ; mais l'ignorer, c'est s'exclure des cercles du pouvoir ; c'est, d'une autre manière, ne pas exister*<sup>76</sup> ». Le lien établi entre l'école et la littérature a été vécu comme une évidence par les auteurs africains, notamment ceux qui se sont exprimés au début des années 1920. Leur modèle ne pouvait être que comme celui des classiques français tels que La Fontaine, Voltaire, Montesquieu, Baudelaire, etc. Les premiers prosateurs africains n'ont pas rechigné à les imiter. Blachère voit dans cet effort une « *une véritable théorie du dressage linguistique*<sup>77</sup> ». Pour rencontrer les signes d'une écriture littéraire éloignée de ces canons scolaires, il faut lire les premières pages du roman *Karim* d'Ousmane Socé (1935). Les termes utilisés sont des mots empruntés par Socé à sa langue maternelle. Il laisse entrevoir sous un « français châtié » une technique d'expression visant à le « négrifier ». Ce procédé, Blachère l'appelle « *négrification* » :

---

<sup>71</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 21.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>73</sup> Jean-Louis Monod, *Instructions au personnel enseignant qui débute dans les écoles de l'A.O.F.*, Imprimerie du gouvernement général, Sénégal, 1921. Cité par Jean-Claude Blachère *Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 20.

<sup>74</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 37.

<sup>75</sup> Cheikh Hamidou Kane, « Langue française et identité culturelle sénégalaise », (7<sup>e</sup> Biennale de la langue française, Canada, 1977), in *Arts et Lettres, Le Soleil*, 14-21 octobre 1997. Cité par Jean-Claude Blachère, *Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 40.

<sup>76</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 189.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 75.

*L'utilisation dans le français littéraire d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains, visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France<sup>78</sup>. La « négrification » ne se confond donc pas avec l'« ornementation exotique » ni avec la « recherche de la couleur locale ». Son objet, c'« est la traduction, dans le domaine de l'écriture, d'aspiration politiques où s'esquisse une revendication nationaliste ; elle repose également sur un postulat racialisé d'ordre biologique et culturel : il existerait une manière d'être nègre, une « négritude » ontologique, qui se manifesterait dans toutes les expressions du Noir, danse, statuaire, écriture du français<sup>79</sup>.*

L'histoire littéraire africaine montre une certaine révolte opérée dans la pratique du français par bon nombre d'écrivains. Une rupture avec la langue des anciens maîtres s'affirme progressivement jusqu'à inaugurer une nouvelle approche linguistique dont, selon Blachère, l'écrivain Sony Labou Tansi aurait été le précurseur.

À la suite de Jean-Claude Blachère, l'essai de Joseph Paré intitulé *Écritures et Discours dans le roman africain francophone post-colonial* mérite d'être convoqué. Il y est question de l'usage esthétique de la langue et des formes de représentation chez les écrivains de la période post-coloniale, précisément dans les années 1970 et 1980. Paré estime que les premiers romans évoquant l'Afrique ont été écrits par des Occidentaux et cédaient à l'exotisme et aux stéréotypes. Cette sensibilité a été mise en cause par une génération d'écrivains africains désireux d'écrire pour mettre en avant les sociétés africaines à partir d'un regard purement africain. Le critique distingue en plus chez plusieurs auteurs (comme Sony Labou Tansi et Ahmadou Kourouma) une volonté de démarcation par rapport aux canons esthétiques en cours en France, à travers des formes dans lesquelles plusieurs genres littéraires sont associés, au détriment des frontières génériques. Pour lui, ce n'est pas là le résultat de formes africaines ajoutées à des formes apportées par l'Occident, ni une appropriation par les écrivains africains de stratégies discursives connues et pratiquées sous d'autres cieux, il s'agit plutôt de la conséquence du recours à un Français africain, lequel engendre de nouveaux modes de mise en discours de l'Afrique. C'est un phénomène qui agit exactement comme ce que Louis-Jean Calvet nomme la « glottophagie » ou la « dévoration » de la langue française par les Africains voulant en faire un instrument capable d'exprimer leur propre conception du monde<sup>80</sup>.

Sony Labou Tansi, qui a eu l'occasion d'aborder ces questions, considérait que si les premiers écrivains africains ont écrit tel qu'ils ont écrit, c'était par rapport à l'autre, notamment

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Joseph Paré, *Écritures et Discours dans le roman post-colonial*, Paris, Kraal, 1997, p. XV.

l'Occident, car ils devaient se plier à « *écrire comme ils ont lu*<sup>81</sup> ». Il n'en a pas été ainsi pour ceux de sa génération puisqu'ils ont très peu été « mêlés » à la colonisation.

Cependant l'avènement des indépendances n'a rien changé à la situation du continent. Il a donc fallu que les écrivains africains aient, « [p]our donner vie à [leurs] mots » conscience « *que les indépendances [devaient] changer de contenu* », et qu'ils saisissent qu'ils avaient à s'abreuver dans et à la rue, laquelle est la véritable université. C'est ce qu'a fait Patrice Nganang et s'est donc démarqué de la poétique des écrivains francophiles dont l'ambition était d'écrire comme Émile Zola, Victor Hugo ou Gustave Flaubert, à l'instar de Sony Labou Tansi affirmant que « *pour africaniser le français, il [fallait le] tatouer, l'entailler de scarification ethniques*<sup>82</sup> ».

L'exposition de la méthodologie que nous avons mise en œuvre tout au long de l'élaboration de cette thèse suggère une hypothèse de recherche, laquelle exige une appréhension critique de l'écriture de Patrice Nganang.

Nous envisageons en effet de montrer que sa poétique pour écrire et dire l'Afrique présente un cours asymétrique, c'est-à-dire que l'écrivain camerounais s'est écarté de son projet littéraire initial qui était celui d'écrire dans un français à coloration locale camerounaise au détriment d'un français soutenu hexagonal. Cet écart dans le traitement de la langue est perceptible dans *Le Mont Plaisant* (2011), *La Saison des prunes* (2013) et *Empreintes de crabes* (2018). Son discours relatif à l'écriture *préemptive* semble ne plus obéir aux mêmes impératifs.

Se demander par conséquent comment *écrire et dire l'Afrique au XXI<sup>e</sup> siècle* et s'interroger quant à ce qu'il en est chez Patrice Nganang, voilà qui soulève (même indirectement) d'importantes questions, indépendamment de la visibilité de l'écrivain camerounais sur la scène médiatique mondiale, lesquelles concernent l'aptitude des littératures d'Afrique subsaharienne à « s'autogérer » et à « s'autonomiser », à diminuer leur dépendance à l'endroit du « centre » éditorial de l'ancienne puissance coloniale. Ces « problèmes » d'écriture et de langue, et de discours sur l'Afrique, constituent un défi esthétique pour les « *écritures migrantes*<sup>83</sup> », malgré les diversions auxquelles se livrent certains écrivains

---

<sup>81</sup> Amela Yao Edo, *Sony Labou Tansi à Lomé le 15 février 1988*, Cean Travaux et Documents n° 65, 2000, Centre d'étude d'Afrique noire, p. 17.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> « Écriture migrante : Le concept d'écriture migrante, apparu au Québec dans les années 1980, s'applique à de nombreux écrivains émigrés tels Alain Mabanckou, Calixthe Beyala, Patrice Nganang et ceux qui sont analysés dans l'ouvrage collectif ici recensé, Tierno Monémbo, Marie Cardinal, Alain Vircondelet, Fatou Diome, Abdourahman Wabéri, Nancy Huston, Gisèle Pineau, Leïla Sebbar, auteurs africains, antillais, pieds noirs. Cette écriture fondée sur un triptyque, le trauma du départ, la mobilité et enfin l'intégration dans un pays d'accueil se décline en multitude de nuances. Dans les œuvres concernées, le pays d'origine est convoqué sous la plume de l'écrivain, les paysages, la langue, les traditions constituent autant de souvenirs généralement de la terre natale peut remplir diverses fonctions : d'analyste, car elle entretient les blessures du départ, cathartique, quand elle évacue les angoisses et mélancolies, thérapeutique, puisqu'elle reconforte face aux problèmes présents. L'écriture



francophones prompts à se répandre en verbeux slogans et proclamations. S'érigeant souvent en figures de la « rupture inaugurale », ils sont l'objet d'un « affichage » publicitaire renforçant la position « sous-tutelle » des littératures africaines. Au sein de cette génération, Patrice Nganang est celui qui nous a paru comme étant l'un des plus discordants. Ses essais l'attestent et ses contributions (auxquelles nous adhérons en partie) coïncident avec les combats anticolonialistes, le nationalisme africain et le grand rêve panafricain menés et nourris par les premières générations d'auteurs.

Postulant que la pensée politique (au sens large, dans ses dimensions philosophiques et idéologiques), la production littéraire et les interventions militantes de Nganang participent d'une orientation éthique, scripturaire et sociale majeure, notre étude voudrait parvenir à en discerner les ressorts et à en évaluer les effets, d'autant que celles-ci (chaque fois qu'elles se fondent sur un souci de préemption) tracent une ligne de démarcation très nette par rapport à la trajectoire des écrivains se réclamant de la « littérature-monde » en français. Au moment où l'on presse chacun, sur la scène littéraire africaine, à endosser les habits de l'« écrivain tout court », il n'est pas inutile d'examiner chez Nganang l'emploi, dans ses premières fictions, d'une écriture réellement conçue pour l'Afrique, même si au fil des années son timbre et son registre ont évolué. Face à la pensée globalisante et contre celle-ci, l'écrivain africain de ce temps est-il obligé d'agir en « écrivain-monde » ou bien lui faut-il se comporter en fervent défenseur de l'authenticité ? Est-il condamné à être tirailé entre le local et le global ? La poétique de Patrice Nganang, telle qu'elle est « investie » dans ses fictions, coïncide-t-elle avec ce qu'il revendique dans son *Manifeste* ? Est-elle vraiment, et complètement, à l'oeuvre dans ses premiers romans (*La Promesse des fleurs*, *Temps de chien*, *La Joie de vivre*) ? En est-il de même dans *Le Mont Plaisant*, *La Saison des prunes* et *Empreintes de crabes* ? Cette problématique suppose une focalisation sur « l'intranquillité » esthétique de l'auteur et sa trajectoire, laquelle est sujette à des détours et à des rebondissements ; et à scruter ce qu'est advenue l'écriture africaine à la lumière de ce que propose Nganang dans le *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine* (2007) suivi de *Nou* (2013), et encore plus récemment dans *L'Art de l'Alphabet* (2018). À ces fins nous mobiliserons Roland Barthes et ce qu'il énonce de la littérature dans *Le Degré zéro de l'écriture*, quand il la situe au carrefour de la langue et du style, et qu'il rappelle qu'elle est une représentation :

---

migrante se trouve par définition, en prise avec la mobilité du sujet, mouvement physique, mais aussi culturel et identitaire ». Cf Rolph Schor, *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol.32-n°1|2016 mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 16 mai 2017. URL : <http://remi.revues.org/7560>.

*Un acte de solidarité historique. [Elle] est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire<sup>84</sup>.*

Liant l'écrivain et son temps, l'écriture est des instruments qui aident le mieux à marquer l'histoire :

*[...] le choix, puis la responsabilité d'une écriture désigne une Liberté, mais cette liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné : il y a une Histoire de l'Écriture ; mais cette histoire est double : au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se plonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles<sup>85</sup>.*

Si on peut désigner « *le discours comme la langue en actes*<sup>86</sup> », celui que tient Patrice Nganang sur l'Afrique au XXI<sup>e</sup> siècle est une réflexion sur la morale et la condition humaine africaine.

Ces présupposés n'excluent pas le caractère poétique de notre travail : située à l'intersection de l'esthétique et de la linguistique, la poétique telle qu'énoncée par David Fontaine renvoie en effet à une « *discipline théorique* » de la littérature. Elle « *se fonde sur une approche interne de la littérature définie comme art du langage*<sup>87</sup> ». S'appliquant, selon Tzvetan Todorov, à l'étude des « *choix fait par un auteur parmi tous les possibles (dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.) littéraires [...]*<sup>88</sup> », la poétique permet d'appréhender un écrivain et « *la cohérence de son œuvre* » dans l'étendue de l'« *espace des formes littéraires dégagé par [celle-ci]*<sup>89</sup> ». Associant la critique à la poétique, Gérard Genette pense que la poétique est une « *exploration des divers possibles du discours*<sup>90</sup> ». Son approche

---

<sup>84</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1979, p. 18.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>86</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris Presse Universitaires de France, 2002, p. 188.

<sup>87</sup> David Fontaine, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan/VUEF, 2002, p. 11.

<sup>88</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972 p. 106.

<sup>89</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>90</sup> Gérard Genette, « Critique et poétique », *Figures III*, Le Seuil, « Poétique », 1972, p. 10-11. Cité par David Fontaine, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, *op. cit.*, p. 12.

suggère que la poétique et la critique sont deux méthodes complémentaires qui s'intéressent aux structures thématiques et « *rhématiques*<sup>91</sup> » d'un texte.

Aussi notre analyse s'efforcera-t-elle de cerner le déploiement de la poétique des premières et des dernières fictions de Nganang, et de déterminer si elle intègre ou pas le champ de la sociocritique. Nous chercherons en effet à préciser le statut social de ces fictions et à repérer leur interaction avec la société de référence.

De cette volonté découle les deux parties de cette thèse.

La première (intitulée « Les Caractéristiques de la création littéraire et des pratiques scripturales ») élucidera la forme et le moteur de l'écriture de Patrice Nganang ; elle repèrera ce qui les distingue, du point de vue esthétique, de ceux retenus et pratiqués par ses contemporains ; et elle explicitera comment son écriture s'alimente en puisant dans la réalité sociale et langagière camerounaise. La seconde (titrée « Discours 'pour une écriture préemptive' ») aura pour objectif d'analyser si les thèses, celles contenues dans le *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013) et dans *L'Art de l'Alphabet* (2018), actualisent le discours de Nganang sur la nouvelle écriture africaine qu'il appelle de ses vœux ; et de vérifier si les modes de construction poétique de ses derniers romans sont au diapason de ce que préconisent ses textes théoriques et critiques, au risque d'établir que ses derniers romans tournent quelque peu le dos à son projet initial d'écriture préemptive.

---

<sup>91</sup> Le vocable « *rhématique* » renvoie au « *discours considéré en lui-même dans sa particularité verbale* » (voir David Fontaine, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, op. cit., p. 70.)



**PREMIERE PARTIE :**  
**LES CARACTERISTIQUES DE LA CREATION**  
**LITTERAIRE ET LES PRATIQUES SCRIPTURALES**  
**CHEZ PATRICE NGANANG**

---



L'étonnante variété d'ouvrages que révèlent les typologies dégagées par des critiques comme Jacques Chevrier<sup>92</sup> incite à penser que toute la production littéraire africaine francophone des périodes allant de 1920 à 1945 et de 1954 à 1960 a été consacrée au redressement de l'image superficielle et fautive de l'Afrique répandue par l'échange inégal, la Traite et la colonisation, avec pour corollaire la valorisation de l'identité des peuples africains et le combat pour la liberté, etc. Ces différentes questions ont été traitées par bon nombre d'écrivains de la seconde génération, donnant ainsi l'impression d'une continuité certaine dans le traitement des thèmes.

Cette quasi-unité thématique donnait l'impression que la seconde génération des écrivains africains ne s'était vraisemblablement pas différenciée de celle de ses prédécesseurs. Si Bernard Mouralis et Jacques Chevrier estiment que le roman, contrairement à la poésie, est « resté très proche des modèles français<sup>93</sup> », on peut sans nul doute adjoindre l'aspect thématique à ce « mimétisme » esthétique et poétique. Des auteurs comme Cheick Hamidou Kane et Sembene Ousmane ont eu un « désir identique d'objectiver le réel<sup>94</sup> », lorsque d'autres romanciers de la première génération comme Ferdinand Oyono et Seydou Badian ont su habilement s'inspirer des traditions africaines. Aussi, l'humour dont ils usent souvent effleure-t-il le burlesque dans des contes inspirés de l'oralité et se perçoit comme participant de « procédés littéraires<sup>95</sup> » et d'« ornements<sup>96</sup> » relevant d'une plate imitation. Excepté les textes de quelques-uns, le roman africain de cette période a été à bien des égards régit par le règne de l'habitude. Parmi ces formes respectées, figurent, selon Sewanou Dabla, le réalisme balzacien, la linéarité des récits fortement calqués sous le modèle de l'autobiographie, l'opposition entre modernité et tradition. Même des écrivains désignés dans le champ littéraire comme originaux n'ont pas toujours su susciter et adopter un style différent. Il faut attendre près d'un demi-siècle, précisément après l'accession des États africains à la souveraineté, pour que des romanciers francophones suivent les pas des auteurs anglophones. La mutation s'opère en 1962 avec l'écrivain Charles Nokan et *Le Soleil noir point*<sup>97</sup>. Mais c'est à partir des années 1970-1990 que va s'affirmer véritablement la littérature africaine francophone, notamment avec la prolifération du genre romanesque. La critique s'emploie dès lors à décrire la création littéraire africaine comme un travail sur le langage dans un contexte qui lui est propre. C'est à ce registre

---

<sup>92</sup> Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, Romancier de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 13.

<sup>93</sup> Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, Romancier de la Seconde Génération, op. cit.*, p. 14.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

qu'appartient *Le Devoir de violence* et *Les Soleils des indépendances*. À ce propos, Éric Sellin a parlé de « *nouveau roman africain*<sup>98</sup> » et Albert Gérard pour sa part de « *relève* ». Cette génération recherche une certaine autonomie scripturale puis se veut témoin attentif de l'évolution du continent. L'œuvre de Patrice Nganang poursuit cet objectif. Sa saveur esthétique est perceptible à travers une langue dynamique et proche du quotidien de ses personnages, le langage de rue.

Cette première partie de notre thèse porte donc sur les traits singuliers de l'écriture de Patrice Nganang : qu'il s'agisse de la description des actants, des personnages, de l'espace ou de l'organisation du récit, etc. En étudiant les quatre ouvrages suivants : *La Promesse des fleurs* (1997), *Temps de chien* (2001), *La Joie de vivre* (2003) et *L'Invention du beau regard* (2005), nous interrogerons leur adéquation (ou pas) avec ce que l'écrivain préconise dans *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une littérature préemptive*<sup>99</sup>. S'essayer à discerner les traits caractéristiques de la création littéraire de Nganang revient à situer les fondements de son écriture, à établir ce qui le distingue de ses contemporains et à comprendre comment s'enracine son écriture dans les réalités sociales et langagière de la société de référence.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 17.



## Chapitre 1. La Poétique

La poétique a été notamment définie par Aristote, philosophe grec de l'antiquité (384 av. JC). Ce mot désigne « *l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale*<sup>100</sup> » ou encore « *l'étude des procédés internes du texte*<sup>101</sup> ». Autrement dit, elle est l'étude des composantes d'un texte. Par ailleurs, le substantif actant, selon Greimas<sup>102</sup>, rappelle les fonctions jouées par les mots dans la syntaxe traditionnelle, c'est-à-dire tous ceux qui assurent une fonction dans un énoncé. En outre, le terme « personnage » désigne pour sa part, « *un être imaginaire qui figure dans une œuvre littéraire*<sup>103</sup> ». Ainsi, parler de la poétique des actants, des personnages et de l'espace chez Nganang renverrait à l'étude de tous ce(ux) qui assure(nt) une fonction dans les tissus narratifs de *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien*, *La Joie de vivre* et *L'Invention du beau regard*.

Le parcours des personnages tels que Mboudjack, Massa Yo, Soumi, Sandra, Docta, Mboma, Mambo, Mirabelle, Taba etc., participe à la fabrique de l'écriture des *sous-quartiers*. Ils sont considérés comme ceux par qui l'univers social africain devrait requestionner ses valeurs fondamentales, à mi-chemin entre sous-développement et développement dans un monde en pleine évolution. Aussi, la trajectoire narrative de ces personnages aux typologies sociales différentes pourrait être appréhendée comme le manque de volonté du sujet africain à sortir de son extrême pauvreté, ce qui dénote, semble-t-il, une complicité avec ses dirigeants despotes.

Au-delà de l'analyse thématique, ce chapitre vise à cerner la façon dont le romancier « écrit » et fait fonctionner ses actants, ses personnages et l'espace. Ainsi, parviendra-t-on à voir combien de fois son œuvre représente, de façon remarquable, la figure de Mboudjack, du marigot, de la nudité, du tribalisme, de la rumeur, des jumeaux, et des personnages tels que Massa Yo, Soumi, l'homme en noir-noir et Mirabelle, lesquels, par leurs aptitudes physiques, morales et psychologiques, constituent les principaux acteurs des textes. À travers eux, s'esquisse un discours ambitieux et engagé qui suggère l'image d'un citoyen africain, moins conscient et résigné, moins actif et léthargique, incapable de transformer le destin du continent. Aussi examiner de la narration des actants, des personnages et de l'espace revient-il à

---

<sup>100</sup> *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Poétique », Paris, 1995, p. 193.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, op. cit., p. 173.

<sup>103</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981, p. 9.

déterminer comment ceux-ci sont décrits et nommés, quels rôles ils jouent et ce qu'ils symbolisent, en particulier à partir de leurs portraits et des discours qu'ils tiennent sur l'Afrique.

## 1.1. Les Actants

En linguistique, précisément chez Greimas, la notion d'actant s'oppose à la conception classique du personnage comme « être de papier ». Dans son approche fonctionnelle, les actants assument des rôles semblables à ceux remplis par les mots dans un énoncé. Voilà l'angle par lequel nous entendons étudier les romans de Nganang. Au cœur de tous les enjeux diégétiques, symboles constitutifs d'une action, à l'apparence physique ou abstraite, définie dans un souci de dynamisme, l'illusion référentielle fait de Mboudjack, du marigot, de la nudité, du tribalisme, du kongossa et des jumeaux, des actants d'un dispositif qui se livre à une interprétation métaphorique. C'est dire que, dans ses premières fictions, l'écrivain imagine plusieurs forces agissantes qui n'ont pas l'apparence humaine. Se pencher uniquement sur les personnages, ce serait faire fi des autres actants concourant à la narration : les actants de l'auteur de *Temps de chien* sont des figures symboliques et même des métaphores pour exprimer le « comment dire » de « la vraie vie des quartiers populaires ». Ils sont essentiels à la compréhension du fonctionnement des *sous-quartiers*. Dès lors, le lecteur en découvre dans *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien*, *La Joie de vivre* et *L'Invention du beau regard* qui transposent pour la plupart part une certaine vision du monde renvoyant à la société de référence. Mboudjack, la figure du chien des « sous-quartiers », appartient à cette catégorie de symboles que Nganang met en œuvre dans une visée pédagogique, pour dénoncer la misère morale de l'homme désœuvré. De même, le marigot qui traverse un quartier de Yaoundé dans *La Promesse des fleurs* est-il perçu par les habitants comme une « force destructrice<sup>104</sup> », « une avaleuse de vie<sup>105</sup> ». Il convient, par conséquent, d'analyser les personnages animaux et symboliques en référence aux personnages anthropomorphes et de l'espace qui les régit.

Généralement présenté comme le compagnon de son maître, Mboudjack dont le nom signifie « la main qui cherche<sup>106</sup> » est un personnage très significatif : il est l'instance narrative

---

<sup>104</sup> Jean-Claude Blachère, « 'Un troupeau de métaphores'. Le Champ symbolique dans les romans de Patrice Nganang », in *Ajouter du monde au monde, symboles, symbolisations, symbolismes culturels*, Actes du colloque « Ajouter du monde au monde », (dir.) Frédéric Mambenga-Ylagou, Université Paul-Valéry, Montpellier III 4-5 novembre 2005, p. 50.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Patrice, Nganang, *Temps de Chien*, Paris, Serpent à Plumes, 2001, p. 15.

de *Temps de chien*. Tout au long du récit, il ne se passe pas un instant sans que le narrateur ne fasse référence aux observations de ce dernier. L’imaginaire littéraire de *Temps de chien* concentre des signes qui tentent de construire cet actant comme un témoin privilégié de tous les faits et méfaits de l’Homme. Or il appartient à l’espèce animal. Et la dimension sociologique qui interroge ses agissements montre la place centrale qu’il occupe dans la société. *Temps de chien* fait une description de Mboudjack en orientant le caractère qui le définit vers une perspective critique où les rapports qu’il entretient avec l’homme suggèrent une cohabitation proche : « *J’ai appris leur langage et je flirte avec leurs modes de pensée*<sup>107</sup>. » Sans être un humain, Mboudjack est devenu un être à part entière. Ses rapports avec l’homme lui ont attribué un comportement éloigné des meutes sauvages du groupe auquel il appartient. Il symbolise de nombreuses qualités humaines : loyauté, fidélité, etc. Cette idée se trouve d’ailleurs étayée un peu plus loin dans le texte à travers cette déclaration du chien à l’endroit du vétérinaire : « *Il avait dit que j’étais un bon chien, et j’avais ronronné de plaisir*<sup>108</sup>. » Ses qualités peuvent apparaître à juste titre comme des traits comportementaux humains. En tant que chien de fonctionnaire, Mboudjack est un chien bien dressé, qui a reçu de son maître de nombreux outils d’éducation qui ont favorisé son épanouissement et lui font suivre un cheminement différent de celui des chiens de Madagascar, et tout précisément dans sa manière de vivre : il est traité de manière affectueuse par son propriétaire. Mais un incident majeur se produit : Massa Yo est « *compressé* ». En observant par la suite le changement d’attitude de son maître dont la situation socioprofessionnelle est désormais chaotique, le narrateur donne des détails plus approfondis quant à l’autre facette de ce dernier, en totale contradiction avec la personne soucieuse qu’il avait connue auparavant. Son nouveau statut social y est pour quelque chose. En raison des valeurs humanistes qu’il manifestait, Massa Yo bénéficiait du respect et de la fierté de son chien. Or désormais celui-ci scrute ce qu’est devenue son existence aux côtés d’un maître mortifié par la crise : « *Je commençai à l’éviter, pour échapper à d’inutiles escalades de violence. En réalité, j’en avais fini par avoir marre d’être son souffre-douleur idéal : son bouc émissaire*<sup>109</sup>. » Mboudjack est passé du paradis à une vie infernale. Ainsi le regard critique du chien naît-il pendant la période de crise de Massa Yo, quand il se rend compte que son maître a changé, évoluant d’un homme de qualité à un homme insensible et méchant, comme l’atteste son attitude, plus loin dans le récit, lorsque barman on le trouve totalement transformé et égoïste. Toutefois la défiance critique de Mboudjack ne se limite pas à Massa Yo. Elle

---

<sup>107</sup> Patrice, Nganang, *Temps de Chien*, op. cit., p. 13.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 19.

s'applique aussi à certains comportements des membres de la famille de ce dernier, comme Soumi, et à certaines habitudes sociétales.

Mboudjack est donc un bon chien. Il est attaché dans un premier temps à son maître qui se préoccupe de son bien-être. Dans un deuxième temps, la situation socio-professionnelle mal en point de ce dernier le contraint à vivre la maltraitance et la misère, il décide alors de prendre ses distances vis-à-vis de lui et de l'homme en général. Ce revirement du chien est la conséquence et le symptôme de la déshumanisation de l'homme. La dénonciation du mauvais traitement que subit Mboudjack de la part de son maître, puis de Soumi, est au diapason de sa méfiance à l'endroit des hommes car à Madagascar Massa Yo et Soumi ne sont pas les seuls à avoir perdu leur humanité : « *D'ailleurs, Soumi et Massa Yo sont-ils les seuls dans ce quartier de miséreux à avoir soldé leur humanité ? Comment le savoir sans mettre ma vie en jeu ? N'ont-ils pas fait ce dont tous les hommes du quartier seraient capables ? Nsong am nù*<sup>110</sup>. »

D'autres traits caractéristiques de Mboudjack sont à souligner. Par exemple, il prend la décision de repartir chez son maître après l'échec de son assassinat orchestré par Soumi : « *Oui, je l'avoue : je suis surtout retourné chez mon maître pour interpellier l'humanité en lui*<sup>111</sup>. » Son regard critique du comportement des hommes fait de lui un « *chercheur en sciences humaines*<sup>112</sup> », comme en témoigne son attitude devant la cour du bar de son propriétaire : « *Un chien qui, du matin au soir, du soir au matin, observe la rue, observe son maître, observe les hommes, et ne fait rien d'autres qu'observer ; un chien qui pèse et soupèse un os que lui jette un vendeur de soya passant par-là, personne dans Madagascar, et Massa Yo non plus, n'a jamais vu ça*<sup>113</sup>. » Mboudjack a été malheureusement victime de la méchanceté et de l'égoïsme de son maître.

Par ailleurs, dans tout Madagascar, les hommes ont une activité à laquelle ils s'adonnent avec joie : la rumeur. Pour Mboudjack, elle ne constitue pas un simple moment de détente mais se veut être une arme de destruction : « *Dans les sous-quartiers à la devanture des bars, je m'en rendais compte, le feu est très vite entré dans la parole des commentaires. Dans la convulsion de la rumeur, les coups de poing se lèvent toujours très vite*<sup>114</sup>. » Dans sa quête sociologique, Mboudjack découvre une autre dimension des humains lesquels sont très enclins au bavardage inutile et à la passivité face à leur misère quotidienne. Ainsi Mboudjack est-il l'instance narrative dont use l'auteur pour faire le procès d'une société déchu.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 14.

En nous appuyant sur le modèle actantiel de Greimas, la présente étude nous conduit à décomposer le projet de Mboudjack en six parties. Celui-ci désire interpeller l'humanité en l'homme (objet), motivée par le comportement inhumain de Massa Yo, son maître (destinateur) afin que lui et tous les hommes de Madagascar redeviennent pleinement humains (destinataire). Il se fait aider par l'homme en noir-noir qui apparaît plus tard dans le texte (adjuvant), tandis que Massa Yo, Docta, le commissaire et tous les autres hommes de Madagascar se posent en obstacles (opposant).

Comme cela a été clairement souligné dans les analyses précédentes, l'homme des sous-quartiers est opprimé par la misère. Symbole d'un certain engloutissement, sa mentalité et son raisonnement restent dominés par des stéréotypes.

Dès les premières pages de la diégèse, l'auteur par le truchement de Soumi, le narrateur de *La Promesse des fleurs*, ne tarde pas à donner des informations précises et effectives sur l'actant jugé responsable des malheurs des habitations du quartier de l'adolescent où habite « *mboma* » (boa en langue bamiléké). Pour lui, il est clair que « *le serpent ne se rassasia pas d'avoir mangé le capital de l'homme ; il ne se rassasia pas d'avoir avalé les marchandises qui permettaient à l'homme de survivre*<sup>115</sup> ». La pauvreté des hommes est attribuée à des puissances surnaturelles. Dans ses différents débordements dus à la pluie, le marigot s'appréhende comme s'il s'agissait du boa des origines, la force destructrice qui poursuit le quartier. Dans la famille de Soumi et chez certains habitants, il est reconnu pour être responsable des échecs, des morts, du chômage, etc., ce qui fait de lui un ennemi très redoutable. Tout l'entourage de Soumi tremble de peur lorsqu'on (se) raconte les épisodes de cette histoire. Le jour de l'exorcisme public, les habitants du quartier au bord du marigot ont pensé qu'ils allaient bientôt être sauvés du serpent responsable de leurs malheurs si bien que les bavardages fusaient, les opinions s'échangeaient et les espoirs d'un nouveau soleil transparaisaient dans les propos de tout le monde en ces termes : « *l'esprit maléfique qui toujours faisait enfoncer les hommes et notre quartier dans la boue et dans l'abîme devait être exterminé, devait être tué*<sup>116</sup> ». Les attributs que le narrateur confère à cet actant sont malfaisants. Dans l'esprit de beaucoup, il est responsable de nombreuses morts car il est perçu comme « *un monstre mangeur d'âmes*<sup>117</sup> ». Pour notamment les femmes, en dépit des conditions existentielles difficiles, l'urgence était de se « *débarrasser enfin du serpent qui était responsable de toutes les souffrances, de toutes les peines, de tous les échecs, de tous les avortements, de tous les accidents de voiture qui s'étaient*

---

<sup>115</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 16.

<sup>116</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 121.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 122.

*abattus sur [le] quartier ces derniers temps, comme une épidémie du mal*<sup>118</sup> ». Enfants et adultes ont tout au long de la séance été remarquablement émus par le travail du soi-disant exorciste qu'ils considèrent comme un sauveur susceptible de les libérer de leur malédiction. La pauvreté qui au bord du marigot gangrène les habitants est autant psychologique que matérielle. Les autorités politiques s'en servent pour les détourner des problèmes réels découlant d'une mauvaise gouvernance, ainsi que le démontre la prétendue action salvatrice de l'exorciste soutenu par le chef du quartier.

D'une manière tout aussi poignante, *L'Invention du beau regard* dépeint un individu largement dominé par les croyances. Taba lui aussi laisse transparaître une extrême pauvreté psychologique, qui fait de lui un quidam se rappelant « *que sa condition n'était pas un sort commun, mais une damnation qui n'était tombée que sur la tête de quelques-uns, des malchanceux comme lui*<sup>119</sup> ». Taba se montre extrêmement peureux face à la pauvreté car il a développé une « *proximité insistante avec la faim* » et « *la rareté*<sup>120</sup> ». L'image que ce dernier véhicule auprès de son entourage, est celle d'« *un débrouillard de la première heure*<sup>121</sup> ». De porteur, pousseur, creuseur de cabinet à vendeur de cola, Taba travaillait sans relâche, accomplissant grâce à sa force physique, des tâches qui pourtant ne satisfaisaient pas sa femme qui le traitait de « *fainéant* ». Chacun dans le quartier pouvait jurer que tous les matins, il le voyait prendre la route qui débouche au marché de Mokolo. À juste titre, cet homme constituait un exemple. Avec les vingt mille francs de sa tontine, plusieurs rêves déments explosent déjà dans sa tête. Après concertation avec son épouse, Taba décide d'investir l'argent dans l'achat d'un petit porcelet qu'il engraisserait et revendrait à un excellent prix. Or personne ne se doute du coût de cet investissement. Après avoir été décrit comme un débrouillard, dans la suite du récit Taba se complaît dans l'oisiveté, notamment en passant son temps à nourrir sa truie, espoir de sa richesse. Il est le parfait symbole de l'Africain utopiste enfermé dans une vision passéiste des choses. Comme nous le rappelle le narrateur dans *La Promesse des fleurs*, il faut « *plus d'imagination que d'argent pour sortir de la misère et de la dégénérescence*<sup>122</sup> ». Le conteur évoque cet homme comme étant un illuminé de la richesse. Ainsi, en marge de ses préoccupations familiales, dans un coin du salon de sa maison, aménage-t-il un espace pour la truie. La cohabitation n'est pas facile pour Mana qui, à l'écoute des « *cris de la truie affamée* », préfère se taire. Surmené par le caractère de la truie, Taba décide de la reconduire chez le

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>119</sup> Patrice Nganang, *L'Invention du beau regard*, Paris, Gallimard, 2005, p. 115.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 51.

vendeur. Il rencontre alors escroquerie, malhonnêteté et suspicion. Taba et sa famille se retrouvent plus pauvres qu'auparavant. Sous les regards envieux de ses voisins et des commerçants de son quartier, nourrir l'animal s'est révélé pour Taba et les siens une charge difficile à supporter, notamment à cause de son type d'alimentation. Il a fallu que Mana, l'épouse de Taba, tienne la très jeune bête contre son sein pour le téter. En investissant toute son intelligence dans l'effort d'engraisser sa truie de malheur, chose qu'il pensait salubre pour triompher d'un quotidien morose, Taba perd au contraire chacun des membres de sa famille dans des décès occasionnés par la présence de la truie. Ainsi, par l'exemple des habitants au bord du marigot et celui de Taba l'auteur tente de montrer que les sous-quartiers ne sont pas seulement gangrenés par la pauvreté matérielle mais aussi par de nombreuses croyances qui agissent comme des dictateurs moraux.

En référence au modèle actantiel de Greimas, nous dirons que Taba est le sujet. L'objet de sa quête, c'est la richesse. Il en est le destinataire avec sa famille. Il se fait aider par Mana, sa femme, et ses enfants. Les opposants sont le vendeur escroc et les autres commerçants du marché.

Pour des raisons souvent idéologiques, la folie semble susciter des discours différents entre psychanalystes et personnels médicaux. L'emploi de cet actant dans les fictions de Nganang n'est pas très éloigné de ce que des psychanalystes tels que David Cooper, Franco Basaglia, Giovanni Jervis, August Hollingshead, etc., ont défini comme étant une maladie mentale manifestée par un trouble du comportement engendrée par l'asservissement et l'oppression exercés sur un sujet. Elle se développe dans ces conditions par des effets de révolte devant une situation jugée inacceptable, dans un éternel combat pour voir émerger une société plus juste et équitable. Pour Alphonse de Waelhens, « *la folie est l'autre de la raison, mais un autre dont le rapport à celle-ci varie selon les époques. La folie peut être un autre qui conteste la raison à l'intérieur d'elle-même*<sup>123</sup> ». Une telle vision des choses dévoile que le fou est un individu qui ne pense pas ni ne raisonne. Les philosophes et critiques de la raison pure à l'instar de René Descartes et Alain partagent cette vision : « *Le fou ne peut penser et la pensée ne peut être folle [...] La certitude de la pensée, qui repose entièrement sur son immédiate présence à elle-même est indubitable*<sup>124</sup> ». Dans une autre perspective, la folie peut s'entendre comme la différence

---

<sup>123</sup> Alphonse de Waelhens, « La Folie » in *Encyclopédie universalis*, corpus 09, Etymologie Fungi, Paris, Encyclopaediae Universalis, 1996, p. 597.

<sup>124</sup> Alphonse de Waelhens, « La Folie » in *Encyclopédie universalis*, op. cit., p. 597.

marquée par un individu vis-vis des normes sociales et environnementales, perçue comme une maladie sociale au sens sociologique du terme et une volonté de s'écarter de la logique commune. Dans ce cas, la folie devient violation, transgression et désordre dans la conduite. En revanche, elle traduit également la démesure et l'excès. Les formules telles que « être fou de rage » « aimer à la folie », « être fou furieux » ou « allure folle » en sont de parfaites illustrations. La folie devient effective lorsque le caractère d'un individu vire à la démesure. Rappelons que l'histoire mondiale a été marquée par des actes de violence similaires à des actes de folie. On a pensé que le progrès technique, la déclaration des droits de l'homme et du citoyen, etc., conduiraient à rationaliser les hommes dont les comportements étaient semblables à la folie et qui, dans la violence et le crime, ont posé des actes qu'on dépeint par le biais de notions voisines du désordre, de la confusion, du chaos, de la confusion, à l'image d'événements qui ont ensanglanté l'Afrique postindépendance. Pour Dominique Mondolini, « [l]es littératures du Sud sont elles aussi convoquées par cette question qu'est la violence. [...] Beaucoup d'entre elles sont nées dans la tourmente de l'ère dans la lutte contre le racisme et pour un accès à la dignité humaine. Plus près de nous, elles eurent à côtoyer un réel fait de conflits de tous ordres, de catastrophes humanitaires et de génocides<sup>125</sup> ». C'est en ce sens que la violence historique est synonyme de folie.

D'après les travaux de Freud et les analyses psychanalytiques, la démence mentale est associée à l'histoire d'un individu dont les antécédents peuvent conduire à l'emprisonnement de soi et à la vulnérabilité devant une situation de crise. Selon Freud, « l'essence de la maladie mentale, c'est le retour à des états antérieurs de la vie affective et de la fonction<sup>126</sup> ». Le lien entre l'individu et l'histoire, affirme Alexie Tcheuyap, se déploie dans un dispositif d'échanges impliquant diverses manifestations. C'est partant de ce fait que la philosophie entre l'individu et la collectivité, la psychologie et le social, a vu le jour. L'univers africain est aujourd'hui appréhendé comme un espace de la folie à cause de son histoire d'abord marquée par la violence coloniale ensuite post-coloniale qui a affecté les Africains physiquement mais aussi psychologiquement et culturellement. À ce sujet Frantz Fanon pense que « la colonisation, dans son essence, se présentait [...] comme une grande pourvoyeuse des hôpitaux psychiatriques<sup>127</sup> ». Pour lui, la colonisation avec son système oppressif, ses injures et ses tortures, aurait occasionné des troubles comportementaux chez le sujet africain : « elle a entraîné la non-connaissance et la désintégration de soi, en un mot à la perte de l'identité personnelle. » S'il

---

<sup>125</sup> Dominique Mondolini, « Comprendre », Notre Librairie 2002/7 (n°148), p. 18-24.

<sup>126</sup> Sigmund Freud, *Essai de psychanalyse*, Paris, Payot, 2013, p. 15.

<sup>127</sup> Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1979, p. 177.



est vrai que la violence historique mène à la folie, il n'en demeure pas moins qu'elle puisse se présenter comme une conséquence épidémique de la folie. Par ailleurs, la dictature exercée sur un individu, la perte de ses rêves et de son avenir peuvent également le conduire à s'égarer. C'est dans cette visée que Patrice Nganang aborde le thème de la folie. Ses personnages vivent dans une société oligarchique qui ne favorise aucunement leur épanouissement. Jeunes et diplômés pour la plupart, ils sont condamnés à vivre une existence de paria. Cet état les conduit à des conflits avec les autorités. Cette violence engendrée par la violence est complexe car elle semble être utile pour faire face à la dictature. La folie n'est plus ainsi appréhendée négativement dans ses œuvres comme c'est le cas en psychiatrie : elle devient un instrument pour échapper et affronter l'oppression. Le traitement sociopathe réservé au fou tend à méconnaître cette réalité : « *elle tend à nous faire oublier que quelque chose se dit à travers la folie, quelque chose que nous refusons souvent d'entendre pour préserver un équilibre précaire ou un ordre familial ou social gangrené*<sup>128</sup>. » Autrement dit, il s'agit de reconnaître que la logique du non-sens du fou a finalement du sens. La folie dans cette perspective devient la manifestation dissidente face aux structures sociales, un questionnement de la Cité et de sa gestion. Le fou est alors celui qui interpelle le système étatique quant à ses malversations, car lorsque « *les êtres ont de plus en plus de difficultés à faire entrer le vrai dans leurs dires*<sup>129</sup> » il devient « *cet être de trop, cet homme bâillonné dont la parole ne doit pas et ne peut pas être entendue. Cet homme à l'identité menacée, quand elle n'est pas niée, n'a souvent pour seul recours que la folie, le silence ou la mort*<sup>130</sup> ». La folie apparaît donc comme une manière de faire tomber les chaînes de la répression, notamment de la violence. Elle devient plus assumée et désigne non plus une perte de la raison mais une sensibilité plus délicate permettant de se rebeller. La dictature a par exemple motivé Sammy dans *La Promesse des fleurs* à utiliser la folie pour ne pas être délogé du quartier au bord du marigot.

Cette démence peut toutefois revêtir diverses manifestations. Le lecteur ayant lu *Temps de chien* et *La Joie de vivre* est sans doute impressionné par la subtilité avec lequel le fou (celui qui dirige la marche de l'opposition) et les prostituées dénudées de la Briqueterie assimilent les commandements du manifestant à un déraisonnement. Le premier à s'illustrer dans ce registre reste tout naturellement Sammy, un des sept adolescents qui jouent aux dames. Il est vrai que, malgré son verbe acéré, il n'a pas eu la même chance que certains de ses compagnons ayant

---

<sup>128</sup> Roland Jaccard, *La Folie*, Paris, Presse Universitaire de France, 1992, p. 160.

<sup>129</sup> Maud Mannoni citée par Jules Michelet Mambi Magnack, *op. cit.*, p. 8.

<sup>130</sup> Roland Jaccard, *La Folie*, *op. cit.*, p. 124.

réussi à fuir la misère du pays : « *Seul Sammy n'était pas allé plus loin que le jeu de dames*<sup>131</sup>. » Le destin de Sammy semble scellé. Du temps de son adolescence, jusqu'à l'âge adulte, aucune perspective radieuse ne s'est présentée à lui. Tous les habitants du quartier sont un jour contraints de partir. Mais pas Sammy. Outre le fait qu'il n'a pas d'autre alternative que d'y moisir, il s'est réfugié dans une sorte de folie pour résister à l'adversité. Par ce biais, il aspire à quelque chose de bien plus grand.

Dans *Temps de chien*, le narrateur met en avant les prouesses d'un fou dans une marche de l'opposition. Comme tout patient africain ayant atteint un stade avancé de la maladie, ce bout d'homme se tenait tout nu devant une foule de manifestants. Lors de sa rencontre avec « *l'indomptable bavard*<sup>132</sup> » dans les poubelles de Mokolo, Mboudjack n'a pas manqué de souligner que « [c']est certainement parce que cet homme avait un peu le bizarre de l'homme en noir-noir que je le suivis sans demander mon reste<sup>133</sup> ». Cette qualité première du fou est consécutive au fait qu'« [i]l semblait être au cœur des détrit<sup>134</sup> ». Fortement attaché à « *l'esprit des poubelles*<sup>135</sup> » et au sentiment de sa propre valeur, aux yeux de Mboudjack, le vendeur de bouteilles avait « *le visage plus humain de l'homme*<sup>136</sup> ». En effet, ce jour loin du *Client est Roi*, en plein cœur de Yaoundé, où la vie semblait différente, la confiance en l'homme chez Mboudjack tend à changer, d'où son aveu : « *Il me regardait étonner comme si ç'avait été une évidence que je vienne avec lui. Je lui dis pourtant sans réfléchir : « Bien sûr que si ! »*<sup>137</sup>. » Avec sa conscience prononcée de la parole, le fou de Mokolo apparaît comme l'homme qui « *faisait l'histoire*<sup>138</sup> ». Il est l'homme à la tête de la contestation. De plus, par sa nudité, le fou se revendique diseur de vérité en opposition aux gouvernants pour qui le mensonge et la mascarade sont devenus des « vêtements ».

Les prostituées de la Briqueterie interagissent dans et avec l'espace social de manière analogue. En dépit de l'image négative que les gens ont d'elles, celles-ci n'hésitent pas à protester contre l'assassinat de l'une d'entre elles lors d'une descente de la police dans les quartiers chauds : elles affirment leur « *vérité vraie*<sup>139</sup> » dans leur « *nudité fière*<sup>140</sup> ». Les heures qui suivent l'assassinat de leur collègue et leur viol, elles se mobilisent dans les jardins de

---

<sup>131</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 166.

<sup>132</sup> Patrice, Nganang, *Temps de Chien*, op. cit., p. 336.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>139</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 341.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 343.

l'hôtel de ville « *sans caleçon*<sup>141</sup> » pour dire aux policiers SN : « *Violez-nous encore*<sup>142</sup>. » Les violences qu'elles ont subies ont été génératrices d'une folie les conduisant à paraître nues devant l'autorité en chef de la Mairie. En tant que professionnelles du sexe, elles connaissent très bien l'impact et l'efficacité de leur nudité. À la Briqueterie, le quartier où elles exercent, on dit qu'elles sont « *responsables de la Nuit de Révélation Masculine* ». Quitte à « faire » à crédit, il fallait que les policiers SN les respectassent dans leur activité. Les prostituées estiment qu'elles recourent ainsi à « *la meilleure manière d'obliger les hommes dans ce Cameroun-ci à lire*<sup>143</sup> » et à comprendre cette phrase : « *Nous sommes libres depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1960*<sup>144</sup> ». Pour protester contre la dictature des « couilles », les prostituées de la Briqueterie sont obligées de s'apparenter aux fous de Yaoundé : loin d'être une pathologie la folie se confond avec l'expression de la résistance ; elle est une arme efficace de contestation pour les personnages marginalisés des sous-quartiers. Pour Charles Lindberg, « *la vraie liberté réside dans la folie*<sup>145</sup> ». La folie est par conséquent un actant-sujet stratégique, une « qualité » qui lui vaut considération chez les marginaux lesquels n'hésitent pas à l'utiliser pour se défendre. Pris dans l'étau répressif et autoritaire, l'homme des poubelles affirmait qu'« [i]l fa[ut] savoir être méchant soi-même, [...] si on v[eut] se sauver de la méchanceté des hommes<sup>146</sup> ».

En choisissant la folie comme outil esthétique, Nganang marque un écart avec les normes sociales des sous-quartiers et s'oppose au code de conduite de la politique au Cameroun. Le fou est une personne importante dans ses romans en ce sens qu'il trace le chemin de la dissidence. La marginalité dans laquelle il vit constitue à contrario une motivation dans la quête du bien-être social, la folie incarnant par ailleurs les valeurs révolutionnaires. Grand amateur de vérité et de liberté, le fou se confond avec l'individu que la dictature n'arrive pas à dompter, par opposition au lâche : « *de tout temps, ceux qui avaient quelque chose à dire et ne pouvaient le dire sans danger aimèrent à prendre l'habitude de se coiffer du bonnet de fou*<sup>147</sup> ».

Considéré à première vue comme un atout puissant par les arrivistes mis en scène dans le corpus, le tribalisme constitue un actant majeur dans les fictions de l'auteur. C'est un véritable obstacle à l'épanouissement des personnages « positifs » de la diégèse. Il est, selon

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> Citation de Charles Lindberg, pionnier américain de l'aviation (1902-1914), [en ligne], URL <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/111981> [consulté le 5 décembre 2018]

<sup>146</sup> Patrice, Nganang, *Temps de Chien*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>147</sup> Roland, Jaccard, *op. cit.*, p. 124.

l'auteur, une réalité de l'histoire contemporaine du Cameroun. Pour Gaspard Nsafou, « *le tribalisme est une conscience d'appartenir à une ethnie déterminée et de la croire supérieure à d'autres*<sup>148</sup> ». La conscience tribale va de pair avec le repli identitaire, la négation de l'autre et le sentiment de supériorité. Parler du tribalisme chez Patrice Nganang tel qu'il est problématisé dans *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien* et *La Joie de vivre* revient à étudier les indices de l'ethnocentrisme qui délite le Cameroun contemporain. Majoritairement bamiléké, les personnages des romans de Nganang sont impuissants face à des situations émanant d'un système injuste dont ils se résignent à subir les malversations. Faute de pouvoir contrecarrer ce phénomène social et politique qui s'est imposé dans leur quotidien, ils consentent à l'exclusion, à la marginalisation et à la domination. Dans *La Promesse de fleurs*, le père de Soumi préfère s'évader chaque jour devant la télévision avec une bouteille de 33 plutôt que d'essayer de réinventer son quotidien. Il a abandonné les rêves de sa jeunesse. Impuissant, il sait qu'il ne pourra rien si son fils venait à être arrêté comme son ami :

*Je n'ai pas un frère qui puisse appeler le Commissaire au téléphone et lui demander de te libérer. Oui, je ne connais personne dans ce pays ! Meka a encore de la chance, parce qu'il est nkoua' comme le Commissaire. Tous deux sont après tout des frères et la force de leur sang identique peut encore s'imposer sur toute division*<sup>149</sup>.

Pour cet homme, la société est régie par la conscience tribale. Ces mœurs enracinées tel un arbre dans le sol l'irritent considérablement car ils soulignent et accentuent sa petitesse devant les dirigeants politiques. Après la leçon donnée par son père, Soumi réalise que son appartenance tribale ne lui offre pas les mêmes chances que son ami bien qu'ils soient de même rang social : « *Je n'avais pas encore vraiment pris conscience que cette différence tribale résistait à la différence entre le riche Commissaire dont la fille à l'honneur perdu attendait un enfant, et le pauvre Meka de nos sous-quartiers qui en était peut-être le père*<sup>150</sup>. » Le jeune homme dénonce alors le destin dont il a hérité : « *Il ne m'avait également pas encore véritablement pas été clair que j'appartenais à une ethnie problématique, à une ethnie indexée et que mon destin s'en trouvait ainsi plus ou moins défini à l'avance*<sup>151</sup>. » Lui qui avait été « *jeté dans l'ambiance*

---

<sup>148</sup> Nsafou Gaspard, « Congo. De la démocratie à la démocratie », *Une phénoménologie du tribalisme dans les sociétés africaines*, 2011/5 (n°18), pp. 4-6, [en ligne], URL : <http://pierre-raudhel.over-blog.com/article-une-phenomenologie-du-tribalisme-dans-les-societes-africaines-66572311.html> [consulté le 6 décembre 2018].

<sup>149</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*

*hybride*<sup>152</sup> » du sous-quartier, il n'avait pas eu le temps de se forger une conscience tribale. Ainsi, appartenir à l'ethnie bamiléké équivaut à rejoindre la communauté des marginaux :

*Toi tu es Bamiléké, tu appartiens à la mauvaise ethnie. Qui penserait seulement à se mettre aux côtés d'un belobo lobo ? Et tu sais ce qu'on dira si tu avais des problèmes ? On dira tout simplement : encore ces gens-là, et ton dossier sera clos*<sup>153</sup>.

Cela étant, le père de Soumi énonce à son tour un discours stéréotypé mais au détriment de la tribu de Meka : « *Tu vois les gens de leur tribu vont avec les filles n'importe comment. Chez eux, ils veulent montrer avant le mariage qu'ils peuvent faire les enfants*<sup>154</sup>. » Sa fierté d'être un Bamiléké explique pourquoi il est si négatif envers les Nkoua.

Dans *La Joie de Vivre*, le constat est quasiment semblable même si, ici, il s'agit d'un tribalisme affirmé lorsqu'il s'agit de soi. C'est lui qui a justifié le massacre des Bamiléké habitant le Grasfield, au sein desquels on comptait un très grand nombre d'upécistes<sup>155</sup> indépendantistes anticoloniaux et maquisards, après les élections de décembre 1956. Engendré par la rivalité politique, le tribalisme porte atteinte à l'unité nationale et touche à la question du parti unique chère en général aux hommes politiques africains. Dans le roman, la famille de Mambo et Mboma réussit à échapper à ce chaos grâce à la malice de Tagni, lequel a su tromper un soldat en bredouillant un parler étranger, et tous migrent ainsi vers Douala. Les difficultés du père à trouver un emploi stable dans cette « *ville palpitante*<sup>156</sup> » a pour conséquence qu'il

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 114.

<sup>155</sup> L'UPC (l'Union des populations du Cameroun) est un parti politique camerounais fondé le 10 avril 1948 par Jacque Ngom, Charles Assalé, Guillaume Hondt, Joseph Raymond Etoundi, Léopold Moumé Etia, Georges Yémi, Théodore Ngosso, Guillaume Bagal, Léonard Bouli, Emmanuel Yap, Jacques-Réné Bidoum, H-R Manga Mado. Sept ans après sa création (1955) le parti compte près de 80.000 adhérents provenant surtout du littoral, du centre, du sud et l'ouest du pays, parmi lesquels on relève les Bamiléké et les Bassa. Cette multiethnicité constitue la force du parti. Après son échec à se faire entendre par la voie parlementaire, il se tourne vers l'ONU pour lui demander l'indépendance et la réunification du Cameroun. Sous le patronage d'Um Nyobè qui en devient son secrétaire général (novembre 1948), le parti présente à l'ONU durant la 4<sup>e</sup> commission de tutelle de l'Assemblée générale de cette dernière les revendications suivantes :

-Une reformisation des accords qui avaient été signés sans aucune consultation au préalable des populations contrairement à ce que voulaient faire croire Louis-Paul Aujoulat et Alexandre Douala Manga Bell, officier de l'armée française.

-La réunification immédiate du Cameroun.

-L'établissement d'une date afin de mettre fin aux accords de tutelle et octroyer l'accès à l'indépendance politique du Cameroun.

Au tournant de l'année 1955, une chaîne d'affrontements oppose les militants upécistes à leur adversaires politiques locaux : c'est le début d'une guerre civile sanglante. Le parti est violemment réprimé par le pouvoir colonial de l'époque. Ses dirigeants sont forcés à l'exil. Ruben Um Nyobè est tué dans un maquis près Boumnyébel par l'armée française au cours de cette rébellion. Le 1<sup>er</sup> janvier 1960 l'UPC est écarté du pouvoir et considère que l'indépendance octroyée aux Camerounais n'est qu'une parodie et Hamadou Ahidjo un larbin de la colonisation.

<sup>156</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 123.

accepte d'être chauffeur d'un ministre, ce que lui propose sa belle-sœur laquelle est le « deuxième bureau<sup>157</sup> » dudit ministre. Bien que Tagni n'eût pas voulu quitter Douala pour Yaoundé afin d'éviter de dépendre de sa belle-sœur dont il estimait déplaisant le mode de vie, son appartenance à la « mauvaise ethnies<sup>158</sup> » le rappelait à la réalité : « On pouvait tout dire, une chose demeurait toujours certaine : c'est que Tagni était Bamiléké<sup>159</sup>. » La filiation tribale gangrénait la société : « [...] puis il parla en medumba, pour une fois, à notre père, recouvrant cette fibre tribale qui le liait à son chauffeur et qui, pour dire la vérité, plus que la fraternité politique, l'avait fait embaucher notre père jadis<sup>160</sup>. » De plus, en tant que beau-frère de « M. le Ministre », en l'occurrence « le fils du pays<sup>161</sup> », Tagni avait en main comme le passeport d'entrée dans la vie active de Yaoundé. Ce népotisme constitue un vice social qui empêche l'éveil des consciences. Conscient de l'importance d'avoir un emploi quand on est bamiléké, Tagni accepte d'être le chauffeur de l'amant de sa belle-sœur. Magni, la femme de Tagni, disait à ce propos qu'« [o]n dirait que nous sommes devenus des nkoua<sup>162</sup> ». En jouant sur la carte du désespoir, elle entendait persuader et convaincre Tagni alors que lui pensait rester à Douala car il espérait y trouver un emploi.

Pour sa part, dans *Temps de chien*, Massa Yo n'est pas la proie du tribalisme, bien qu'on retrouve chez lui un tempérament dans la gestion de son bar s'apparentant beaucoup aux idées reçues : à savoir qu'au Cameroun l'activité économique et l'esprit d'entreprise seraient « congénitalement » bamiléké. Cela étant, il trahit un certain attachement à l'argent que rien ne semble perturber, pas même la misère de sa famille. Son apparence misérable ne permet pas de le soupçonner de garder un million sous son matelas. Voilà pourquoi un client étonné s'esclaffe : « Ces gens-là sont forts. Il jouait au pauvre type, alors qu'il avait un million caché dans son bar<sup>163</sup>. » Le tribalisme évoqué par Nganang dans ses romans revêt deux « visages » : il y a celui qui est subi et qui véhicule exclusion sociale et injustice, et celui qu'on exerce soi-même en développant des clichés sur les autres et en expliquant leur condition sociale par leur appartenance ethnolinguistique. Ainsi l'auteur, tout en faisant du tribalisme un canon esthétique dans ses fictions, montre que c'est une plaie qui est responsable du délabrement du Cameroun, ce qui explique en partie pourquoi les habitants s'adonnent tant au Kongossa plutôt qu'à la réinvention de leur quotidien.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>158</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>159</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>163</sup> Patrice, Nganang, *Temps de Chien*, *op. cit.*, p. 311.

Généralement perçu comme une logique sociale des sous-quartiers, le « kongossa » est un actant, représentant du point de vue sociologique ce que le français commun nomme « rumeur », c'est-à-dire la diffusion d'une information doublement illégitime, au regard des discours conventionnels et des canaux de contrôle de l'information, plus généralement de tous les « centres de vérité ». Il répond au désir d'oublier un tant soit peu la misère et de se fondre dans les infinies histoires du quartier. *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien* et *La Joie de vivre* font du « kongossa » l'« étalon » qui fonde le comportement de tous et de chacun. Ces trois romans présentent des « *histoires honteuses d'hommes à part entière qui savent qu'il n'y a pas d'autre issue à leur humanité que de tenir compte du réseau serré de petites hontes qui tissent le fil de leur vie*<sup>164</sup> ». Ici, Xavier Garnier fait allusion à la résignation de ces gens qui n'ont rien trouvé d'autre à faire que de s'adonner au commentaire et à la déformation des histoires quotidiennes de leurs vies. L'image que l'homme des sous-quartiers dégage est celle d'un individu qui, face à la misère, ne fait rien d'intelligent pour réinventer son quotidien. Parmi tous les habitants de Yaoundé, il est *a priori*, celui qui entreprend moins et qui vit dans l'oisiveté. Même une jeune vendeuse d'arachides « *savait qu'ils étaient tous de tueurs de temps*<sup>165</sup> ».

Pour l'homme en noir-noir, la misère environnante de l'homme du sous-quartier n'est qu'une illusion parce qu'il est l'incarnation d'un mort-vivant, quelqu'un sur qui la misère n'a plus de prise. Parmi ses occupations favorites, il y a le fait de raconter des histoires. Les ragots intéressent tout le monde. Les « informations » rapportées sont présentées comme si on avait vu la chose « *de ses propres yeux*<sup>166</sup> ».

Ainsi, des incroyables et nombreuses histoires de la Panthère Nzui Manto. Avec son imperturbable assurance, le « *petit vieux*<sup>167</sup> » dépassait tout le monde en relatant des histoires dont il s'efforçait d'établir la véracité auprès de son auditoire. Malgré le caractère douteux de ces récits, jamais un seul instant on a constaté le refus des autres clients du bar d'écouter la Panthère. Chaque jour, comme une machine, il rapportait de nouvelles histoires et personne n'y voyait à redire. Cet homme se voyait doyen de Madagascar d'autant que les clients du bar de Massa Yo entendaient le respecter et tout faire pour ne pas douter publiquement de ses fables. Ne pas se conformer à cette règle, voire y déroger, cela aurait été une manière de désacraliser tout l'univers de pensée de Madagascar et donc l'héritage des aînés.

---

<sup>164</sup> Xavier Garnier, « *Des dignités dévaluées à la honte sublime* », *Notre Librairie*, n° 150, 2002, p. 100.

<sup>165</sup> Patrice, Nganang, *Temps de Chien*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 145.

Dans un même ordre d'idées, l'homme des sous-quartiers sacrifie au colportage. Contrairement au vieil homme qui aime raconter les histoires, certains sont maîtres dans l'invention de l'information et l'affabulation. Dotés d'imagination et d'une force de persuasion impressionnante, ils font circuler des bobards qu'ils imposent comme des vérités.

Il se trouve que la venue de l'homme en noir-noir à Madagascar a coïncidé avec le projet d'écrire son histoire en quelque sorte sous la dictée des « *mains de ses véritables héros*<sup>168</sup> ». Mais les gens du quartier ont fait courir plusieurs rumeurs à son sujet. Engagés dans ce qu'ils savent le mieux, c'est-à-dire répandre des faussetés, ils sont allés jusqu'à inventer plusieurs identités à cet inconnu à cause de son accoutrement étrange. Certains disaient de lui qu'il était « *journaliste*<sup>169</sup> », « *espion*<sup>170</sup> », et d'autres qu'il était un « *opposant*<sup>171</sup> » et même un « *voleur de bangala*<sup>172</sup> ».

À l'instar des hommes des sous-quartiers de *Temps de chien*, ceux de *La Promesse des fleurs* s'adonnent également à la rumeur. Le narrateur, parlant de ses compagnons qui sont jumeaux, dit : « *On racontait des histoires bizarres à propos de Bayo et Yoba dans le quartier*<sup>173</sup>. » Ayant grandi dans un univers où les hommes agrémentent leur vie en se montrant pointilleux envers les autres, Soumi commence sa narration par « *On racontait*<sup>174</sup> », « *On disait*<sup>175</sup> » et « *On les disait*<sup>176</sup> » pour montrer qu'il vit dans une société de l'oralité. Très conscient de la place qu'occupent les croyances dans le psychique des gens, le narrateur restitue le mythe d'un boa relatif aux origines du quartier dont il dit tenir l'information d'une source sûre<sup>177</sup>. Bien qu'il paraisse participer d'un esprit plus lumineux que celui des autres habitants, son raisonnement et ses paroles sont influencés par des sources floues. L'air toujours intelligent, exprimant la différence et la nuance, le jeune écrivain ne se démarque néanmoins pas de la rumeur, malgré les connaissances reçues des livres. Un jour de la semaine où il est censé aller à l'école, il allègue le prétexte pour ne pas s'y rendre qu'il doit assister à « *l'exorcisme publique*<sup>178</sup> » du soi-disant boa mangeur de vies, annoncé à la veille par le crieur : « *Il y avait, aux bords du marigot, pratiquement tous les habitants de notre quartier qui étaient venus voir la fin d'un monstre mangeurs d'âmes. J'avais prétexté une maladie et n'était pas parti à*

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.121.



*l'école*<sup>179</sup>. » La question ne se pose pas pour Soumi, en dépit de la place qu'occupent les études dans sa vie. Il est la proie de cette démence des sous-quartiers, contrairement à son père, qui était plus logique et avait préféré aller travailler par « conviction que le quartier avait été saisi dans une séance de démence collective dont il ne voulait pas faire partir<sup>180</sup> ». Le père de Soumi y « était le seul membre de la branche des sceptiques<sup>181</sup> » par rapport à ce qui se disait de l'exorciste et du boa maléfique. Bien sûr, il n'avait pas caché son point de vue et avait dit en s'en allant, assez fort pour que les voisins puissent l'entendre : « Ils mettent le serpent dans l'eau en secret et viennent le retirer en public. Bu djak a wù ? Séance d'exorcisme, vous dites ! Pour moi ce n'est qu'une séance d'escroquerie ! Cet exorciste n'est qu'un serpent venimeux ! Le mboma c'est lui-même !<sup>182</sup> » Ainsi, on oublie très vite que la vie misérable du quartier est due à l'irresponsabilité des dirigeants politiques. Le citoyen en est néanmoins complice. Les conditions dans lesquelles il se trouve posent un problème d'éthique ; elles sont une arme dont se servent les gouvernants.

Information à la véracité douteuse et diffamante, dans *La Joie de vivre*, la rumeur invente sans cesse des identités à autrui : « Seule la rumeur toujours régicide comme elle est, s'en souvenait têtument, elle qui s'en tarder reconnut bien un famlaman, en 'Monsieur Quincaillerie Taba et fils'<sup>183</sup>. » Elle apparaît ici comme quelque chose d'irrationnel aux allures contagieuses, c'est un vice pour les masses : « L'ex voisin de notre mère, le quincaillier à la blouse de médecin, devenu milliardaire, la rumeur disait qu'il avait vendu sa première femme et ses enfants, et même ses parents, c'est-à-dire qu'il avait vendu son ombre au famla pour bâtir sa fortune<sup>184</sup>. » Quel que soit l'habillage que lui donne l'énonciateur, la rumeur est toujours identifiable à une force anonyme, l'information se réfère toujours à l'impersonnel ou au conditionnel et ne peut s'énoncer publiquement.

La texture narrative du triptyque romanesque de Nganang invite donc à mesurer la relation qui existe entre la rumeur et l'homme des sous-quartiers du Cameroun.

Par ailleurs la configuration des jumeaux, autour de quoi se construit tout le roman *La Joie de vivre*, est actant symbolique, elle est une figure incarnant les tourments historiques du Cameroun moderne. Mboma et Mambo sont deux frères jumeaux dont la destinée tumultueuse

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 255.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 254.

est marquée par une tension permanente. Mais derrière cette double naissance se cachent aussi un « *destin zigzag*<sup>185</sup> » et une histoire marquée de combats. Ce « *destin zigzag* », ou plus exactement, cette vie commune inscrite dans divers nœuds, s'accompagne chez Mambo et Mboma, de bien d'autres traits caractéristiques qui, dans le texte, étoffent et donnent de l'envergure à leur histoire. On peut citer entre autres la durée de leur séjour intra-utérin, signe de l'âpreté de leur rivalité. Ces personnages brillent par un désir de s'affronter continuellement. Leurs tempéraments et leurs aspirations à prendre l'ascendant témoignent de leur envie d'une existence conflictuelle, non pour exprimer les élans naïfs des enfants, mais pour instaurer « *un vrai combat de boxe*<sup>186</sup> ». Ne pas regarder « *dans le zigzag de votre destin*<sup>187</sup> » serait comme fermer « *volontairement l'œil* » sur « *votre corps* », disait la Kemi, la sœur et narratrice de l'histoire. Ayant passé leur enfance et leur adolescence « *dans le chaos vertigineux de la vie*<sup>188</sup> » du Grasfield, les rapports entre Mboma et Mambo ont pris la forme d'une lutte rude due à ce désir de s'affirmer dont l'Africain est le jouet depuis la colonisation. Conscient que la première place s'acquiert par le combat, les deux antagonistes concentrent leurs énergies dans l'accomplissement d'actes de bravoure.

C'est Mboma qui parle en premier, cela n'étonne personne, comme c'est lui qui est venu au monde le premier. Ce que les adultes ignorent, c'est qu'il a usé de « *tous les trucs pour asseoir définitivement*<sup>189</sup> » son « *ascendance usurpée*<sup>190</sup> ». Au fond, Mambo n'agissait qu'en se servant d'une « *donnée générale* » que leur mère « *avait définie dès la couche* » de leur naissance en le nommant à la place de son frère. Ainsi défini, bien plus qu'un comportement fortuit, réussir à imposer la suprématie apparaît comme une mission voire une obsession chez Mboma et Mambo. Par sa clairvoyance, la Kémi, la sœur puînée des jumeaux, a très vite compris « *que l'ascendance est fondamentale*<sup>191</sup> » entre ses frères et « *qu'elle décide de la couleur*<sup>192</sup> » de leur destin. C'est une découverte dangereuse que la Kemi ne prend pas à la légère mais qui au contraire lui assigne une insigne responsabilité : « *je suis venue au monde pour démêler vos noms et vos uppercuts pour ceux qui s'y embrouillent encore*<sup>193</sup>. » Dans la narration qu'elle fait de l'histoire de ses frères, elle soutient : « *vous aviez commencé votre*

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 14.

*combat trop tôt, et étiez nés bien sur trop tard*<sup>194</sup> », comme pour décrire l'infinie légendaire d'un conflit. Avec parfois une pointe critique, la Kemi ne cesse de marquer la différence entre ces frères. Au marché où Magni écoulait ses marchandises, cette différence se distingua une fois de plus par un acte odieux que Mboma a posé : « *Elle ne crut pas que ce soit son fils qui était capable d'un tel exploit*<sup>195</sup>. » Durant cette journée, tout le marché fut indigné par le geste de Mboma pour qui l'horreur de l'acte poussait à la fuite, et non pas aux reproches. Dans le Grasfied, la jumeauté était rattachée à plusieurs croyances. On estimait que les jumeaux étaient porteurs de chance et de bonheur pour la famille. Ce préjugé a empêché Tagni et Magni de distinguer en leurs enfants « *le mauvais grain*<sup>196</sup> ». Dans la continuité de cette relation fraternelle conflictuelle, la migration de la famille vers Douala à la recherche d'une plus grande sécurité sociale ne freine pas les antagonistes dans leurs déchirements. Calme et particulièrement simple, Mambo est figuré dans le texte comme l'inverse de son frère. Mboma lui cherche toujours à agir contre Mambo, à lui tendre des pièges dangereux, c'est-à-dire à poser des gestes qui lui ferait accepter sa petitesse. En bon « *petit diable*<sup>197</sup> », l'ambition de Mboma dans le conflit qui l'oppose à son frère requiert deux visées principales : il s'agit d'exercer l'oppression au quotidien afin de s'approprier le droit d'aînesse et puis d'asseoir son ascendant à partir de plusieurs actes délictueux. La narratrice reste convaincue que la recherche de l'adulation est ce qui motive Mboma dans son opposition à Mambo. Il y œuvre jusqu'à la fin du roman, s'arrangeant pour faire purger sa peine de prison à son frère. Mboma permet à l'auteur de soulever une question liée à la cohésion du Cameroun gangrenée par des tensions internes : les jumeaux-ennemis symbolisent le Cameroun qui, après la défaite de l'Allemagne durant la Première Guerre mondiale, se retrouve sous le joug des vainqueurs et est placé par la Société des Nations sous le mandat de la France (partie Est) et de l'Angleterre (partie Ouest) : c'est la naissance de deux entités politiques et culturelles. Ce double, déjà mal parti, connaît un conflit socio-politique qui court jusque dans les années 1970. Outre la figure du « *double-déchiré*<sup>198</sup> », cette symbolique traduit la situation catastrophique de la société camerounaise post-indépendante marquée par les affrontements entre le pouvoir en place et les leaders upécistes.

De plus, les frères-ennemis se rapportent à la dissension entre le ministre Ayissi et Paul Biya. Personnages secondaires de *La Joie de vivre*, ces deux « *frères et amis, jumeaux*

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>198</sup> Jean-Claude, Blachère, « 'Un troupeau de métaphores'. Le champ symbolique dans les romans de Patrice Nganang », *op. cit.*, p. 55.

*presque*<sup>199</sup> » occupent des fonctions politiques auprès du président Ahidjo, fonctions que la narratrice présente comme des portes à la succession de ce dernier. En dépit de leur fraternité et de leur amitié, l'ambition politique prend le dessus. Seulement, l'aventure politique d'Ayissi sombre au profit de celle son frère nommé successeur d'Ahidjo. Étant donné que Biya est frère et ami, l'idéal aurait été qu'Ayissi se réjouisse de la promotion de ce dernier. La narratrice a le souci de montrer que les conflits politiques émanent souvent de rancunes lesquelles ne sont pas fondées sur des motifs purement objectifs mais plutôt sur des griefs personnels :

*Il lui reprochait d'avoir joué celui qu'on baise à souhait, celui qui ne peut même pas tenir un discours en public, celui qui n'a pas de voix, celui qui parle comme une femme, qui marche comme une femme, en poussant ses hanches à gauche et à droite, à droite et à gauche, d'avoir toujours joué l'Homme sans qualité, juste pour se faire nommer au dernier moment*<sup>200</sup>.

Les attaques vis-à-vis de la personne physique de Biya visent évidemment à le discréditer. Elles permettent aussi de voir comment le désir d'ascendant écrase la relation fraternelle. C'est un point important du roman *La Joie de vivre*. Cela se matérialise par « *le plaisir tyrannique*<sup>201</sup> » avec lequel les jumeaux mènent leur combat. Ennemis depuis le ventre de leur mère, ils se font des croche-pieds et se donnent des coups. Mboma et Mambo ont le désir de se distinguer par des prouesses et de démontrer ainsi de quoi chacun est capable dans le but d'inscrire la grandeur de celui qui l'emportera à la face du monde lequel les confond. Car la grandeur, comme qualité exceptionnelle qui mérite admiration et respect, ne s'autoattribue pas mais s'acquiert par le truchement du regard des autres. Aussi tout le discours critique de la Kemi cherche-t-il à établir que le désir d'ascendant est plus fort que les liens fraternels :

*J'ai déjà dit que le reflet maléfique des marchandises de métal de Taba avait un attrait bizarre sur vous, Mboma et Mambo, et surtout sur toi, Mboma, qui te sentais presque individuellement interpellé pas seulement par les ampoules, mais aussi par les pinces les plus dangereuses, par les couteaux les plus tranchants, par les barres à mine les plus meurtrières*<sup>202</sup>.

De ce point de vue, il devient clair que, dans cette lutte, Mboma est celui qui possède le plus d'attraits bizarres. D'où les appellations suivantes de Magni : « *mauvais grain*<sup>203</sup> », « *petit*

---

<sup>199</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 281.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 33.

*diab*<sup>204</sup> », « *méphisto*<sup>205</sup> », « *lucifer*<sup>206</sup> » et « *satana*<sup>207</sup> ». Dans l’imaginaire populaire de la plupart d’Africains, le nom joue un rôle important dans la destinée des individus. Ainsi, Mboma qui n’a pas été choisi au hasard par Nganang, signifie-t-il le boa en bamiléké, il est vu par les habitants de Madagascar dans *La Promesse des fleurs* comme la cause de leur malheur.

## 1.2. Les Personnages

Dans l’univers diégétique de *La Promesse des fleurs*, de *Temps de chien*, de *La Joie de vivre* et de *L’Invention du beau regard*, la caractérisation des personnages des sous-quartiers est sans ambiguïté. Leur description dessine l’image d’un individu atypique : principal moteur de toutes les intrigues et symbole du Camerounais aliéné par la misère. Il est aussi animé par le souci de se tirer du marasme économique et moral dans lequel il est enlisé. La situation de la société camerounaise fait de Massa Yo, Docta, Mirabelle, Tagni, Taba, etc., des personnes qui, pour échapper à la pauvreté, se tournent vers des voies peu nobles. L’intérêt de ce personnage réside en ce qu’il véhicule le chaos, ce qui peut se révéler précieux pour l’éveil de ses concitoyens, d’où la portée positive donnée par l’auteur au mot « chaos ». Tour à tour, le personnage du sous-quartier représente les contre-valeurs au développement, mais aussi celui qui doit chercher à inventer l’homme-nouveau camerounais. Cette ambivalence est porteuse de sens et c’est ce qui explique pourquoi Docta, Mirabelle et Tagni se révoltent et protestent contre la tyrannie.

Dans *Temps de chien*, Massa Yo et Docta endossent le costume d’élus du citoyen camerounais dans un pays où le chômage symbolise l’incapacité de l’État à les intégrer dans les structures sociales, économiques et politiques. Très affectés par la situation socio-professionnelle du pays, cet ex-fonctionnaire « *comprimé* » et cet ingénieur sorti fraîchement de l’école incarnent « *l’épitomé*<sup>208</sup> » d’une génération perdue.

Dès les premières pages du texte, Massa Yo se lance comme tous les hommes du quartier dans la débrouillardise en ouvrant un bar. Au regard de la pauvreté drastique qui sévit à Madagascar, le lecteur suppose que cette activité commerciale va bien au-delà de sa dimension entrepreneuriale. Notons que, dans la société de Massa Yo, les hommes définissent leur quotidien ainsi que les règles de vie communautaire en fonction de l’argent. Vu ainsi, la

---

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, *op. cit.*, p. 57.

reconversion de Massa Yo en barman poursuit un double enjeu : premièrement, « *pour s'arracher des miasmes de la misère*<sup>209</sup> » : « *dans ce Madagascar-ci*<sup>210</sup> », en ces temps de disette, avoir un bar est une bonne initiative ; deuxièmement, jouir d'une véritable fierté et « *d'une nouvelle aisance que lui procure son bar*<sup>211</sup> ». L'objectif visé par Massa Yo est de ne plus connaître la « galère » du chômage : « *Je savais, moi : harcelé par la misère dans laquelle il ne voulait plus jamais, mais alors jamais jamais jamais jamais jamais-o, jamais retomber, Massa Yo ne pouvait pas être insouciant ambianneur*<sup>212</sup> ». À cela s'ajoute le désir d'échapper à l'ennui quotidien de sa nouvelle vie de chômeur. Pour le narrateur-chien, *Le Client est Roi* constitue la fierté de son maître car son bar lui confère de la grandeur devant les miséreux de Madagascar et lui redonne une étonnante sociabilité que le chômage lui avait fait perdre : « *Le Client est Roi. Sa vente-emporée est sa véritable fierté, et moi, Mboudjack, je ne suis qu'un auxiliaire de sa gradeuse*<sup>213</sup>. » Et d'ajouter : « *Comment puis-je oublier que c'est à cause de la nouvelle aisance que lui procure son bar qu'il a réaccepté ma compagnie*<sup>214</sup>. » L'ex-fonctionnaire incarnerait la conscience des Camerounais, particulièrement des Bamiléké. Il serait le miroir de l'identité de ce peuple qui préfère mener une vie misérable bien qu'ayant de l'argent. Donnant l'image d'un homme avare, le chien voit en Massa Yo « *[u]n barman qui ne s'amuse pas*<sup>215</sup> » avec son bien et s'assure de veiller à ce que rien ne le déroge de sa ligne de conduite. C'est la raison pour laquelle dans son bar, le client est vraiment roi : « *Il savait que chez ce dernier le client est roi, et n'osait le distraire avec ses racontars*<sup>216</sup>. » Même Mboudjack n'ignorait pas qu'il devait se tenir à distance de son maître dans sa tâche de barman. Hormis quelques mentions du vendeur de cigarettes, de Docta et de la panthère, la narration se focalise sur Massa Yo. Son caractère atypique découle de sa fonction antérieure et surtout de son licenciement qui a engendré une frustration, d'où sa volonté de créer un bar pour ne pas être confronté à la pauvreté. Et d'ailleurs, pour éviter que sa marchandise ne lui soit volée, il assigne à son chien la mission de veiller sur elle, à l'image de Cerbère dans la mythologie grecque à qui Hadès confia celle de garder la porte des Enfers afin d'empêcher les âmes de fuir ce lieu : « *Mais disons vite : Massa Yo m'a donc fonctionnalisé dans son bar. Il m'a pris comme je lui suis revenu, et ne m'a pas donné de tache autre que celle d'être assis ou couché là dans sa*

---

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 106.

*cour, à l'ombre des murs de sa maison, à côté de ses casiers. Ses casiers, je dois les surveiller et c'est tout*<sup>217</sup>. » Cette manière de faire démontre l'attachement de Massa Yo à l'argent, ce qui semble être un comportement général manifesté par l'homme des sous-quartiers, lequel vit dans la hantise du spectre de la misère : « *Je me rendrais compte toujours à quel point la misère mange l'humanité*<sup>218</sup>. »

En plus de Massa Yo, Docta offre une image très atypique de l'Africain désœuvré. Ingénieur de formation, il fait partie des diplômés au chômage de Madagascar qui, pour fuir l'ennui et la banalité de la vie, s'adonnent aux plaisirs de la chair. Jeune, intelligent et physiquement attirant, cet ingénieur apparaît dans l'espace fictionnel comme un personnage qui dépend de l'argent de ses conquêtes pour s'assurer un mieux-vivre. À la manière d'une prostituée comptant sur la location de son corps pour pouvoir subvenir à ses besoins, il ambitionne se trouver des femmes aux portefeuilles lourds, afin d'être à leur charge. En bon « *ingénieur des coupements*<sup>219</sup> », les moyens mis en place par Docta pour gagner sa vie renseignent sur les stratégies et procédés de certains jeunes en Afrique qui, pour fuir à tout prix la misère, cherchent des voies de facilité, comme on peut le lire à la page 131 du roman où il est question de sa conversation avec le vendeur de cigarettes. L'ingénieur se plaît bien dans sa « *prostitution masculine* » quoiqu'elle soit méprisée par les hommes de son entourage. Ce faisant, Docta, bien qu'étant diplômé, n'agit pas différemment des hommes du sous-quartier, précisément dans la façon d'imaginer le quotidien. La stratégie « *des coupements* » met en évidence les méthodes de réussite sur lesquelles reposent certaines promotions sociales en Afrique, notamment au Cameroun. Dans le pays de Docta, les hommes diplômés mènent un combat pour trouver un travail correspondant à leur formation scolaire. Dans un environnement où le diplôme ne représente pas grand-chose, recourir souvent à des manipulations en vue d'avoir une place dans la fonction publique s'avère utile. C'est dans cette perspective que la Virginie, la nièce de la propriétaire du « *CHANTIER DE LA REPUBLIQUE*<sup>220</sup> », devant sa rivale qui se vante d'avoir financé l'école de Docta, s'exclame : « - *École de ta maman ! Dis-moi donc ce qu'il fait de son École-là ! D'ailleurs, son diplôme il peut le brûler maintenant ! S'il ne vient pas lécher mon cul, il va trouver du travail où dans ce pays ?*<sup>221</sup> » En opposant cela à Rosalie, les intentions de la Virginie, nièce de la Mini Minor, étaient claires : il s'agissait pour la jeune femme de montrer à sa rivale que ce n'est qu'à travers elle que Docta sortirait du

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 166.

chômage et non à cause du diplôme dont celle-ci a financé les études. Ainsi, une liaison amoureuse avec la Virginie constituait le chemin indiqué pour Docta en vue d'amorcer son ascension sociale. Car cette liaison permettra à Docta d'intégrer le cercle dirigé par la tante de son amante. Les louanges en l'honneur du président, en compagnie de M. le commissaire et de la Virginie, viennent à point nommé : « *Paul Biya-Paul Biya, Paul Biya-Paul Biya Notre Président-notre Président-ha Père de la nation, Paul Biya, toujours chaud gars...*<sup>222</sup> » Ce ralliement ne surprend aucun de ses compagnons de misère : « *Docta avait donc finalement eu ce qu'il voulait : le coupement le plus stratégique du monde - et une place dans le système*<sup>223</sup>. » Ce qui n'a rien de surprenant dans la mesure où il a déclaré au vendeur de cigarettes : « *Si tu veux, la seule largeur, la seule longueur, la seule profondeur qui compte pour moi, est celle du portefeuille*<sup>224</sup>. » L'erreur serait de voir en lui un personnage véhiculant des valeurs. Bien que se définissant comme un diplômé ayant achevé ses études d'ingénierie, qui attend que l'État l'appelle, il faut garder à l'esprit qu'un intellectuel, aussi savant soit-il, doit-être une personne qui réinvente son quotidien pour ne pas attendre les interminables promesses d'embauches de l'État. Quand l'État n'a plus rien à apporter à la jeunesse, il reste à tout intellectuel - promoteur d'idéologie(s) et d'émancipation -, sa conscience critique et constructive...

Dans *La Promesse des fleurs*, l'auteur par son protagoniste principal tente de présenter la figure de la jeunesse africaine désœuvrée sous les traits d'un adolescent qui vagabonde pour échapper à la banalité du quotidien des sous-quartiers. Né du constat qu'« *il n'y a plus de futur en Afrique*<sup>225</sup> », le désœuvrement de la jeunesse africaine désigne l'état d'oisiveté de Soumi, Yoba, Bayo, Sammy, Beauregard, Méka et Sandra, c'est-à-dire leur incapacité à s'occuper des choses qui procurent du bonheur ou sont susceptibles de promouvoir leur bonheur. En effet, l'itinéraire de ces sept adolescents croisent la mégalomanie, l'amour de la démocratie, le sexe, le désespoir de fuir la misère du pays, la quête d'un prince charmant argenté, l'école et le métier d'écrivain. En analysant bien leur trajectoire, il est aisé de constater que plusieurs facteurs sont à l'origine de leur désœuvrement.

Chez Soumi, le fait de partager la chambre avec sa petite sœur Sandra, qui semble ne pas déranger ses parents, le conduit à leur en vouloir et à critiquer leur cadre de vie qu'il juge misérable et égoïste car si ces derniers dormaient « *ensemble dans la même chambre*<sup>226</sup> », il

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>225</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, Paris, Vents d'ailleurs, 2009, p. 9.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 25.



pourrait certainement avoir un espace intime qui lui permettrait d'écrire son roman. La réaction négative de ses parents face à son souhait désespère Soumi et le pousse à errer dans le sous-quartier. Confronté à l'étroitesse d'une chambre surchauffée, dans la clôture d'une pièce commune, où il est impossible de trouver l'inspiration, et au vu de la pauvreté morale et matérielle de ses parents, le jeune écrivain commence à se dire qu'il faut qu'il aille rejoindre ses « *compagnons de mauvaise fortune au bord de l'unique route, sous l'éternel lampadaire et seulement là-bas, seulement au milieu*<sup>227</sup> » d'eux il se remettra à revivre. Il se conforte dans cette idée au gré des retrouvailles : « *Méka était le seul à me comprendre*<sup>228</sup>. » Soumi ne se sent bien que lorsqu'il est hors de la maison familiale, notamment quand il est avec Méka lequel incarne désormais une sorte de « *Petit-Papa*<sup>229</sup> ». Le jeune écrivain préfère la compagnie de ses amis plutôt que celle de ses parents. Cela étant, il essuie des propos haineux qui résultent du fait qu'il écrit un roman et qu'il a des opinions différentes du plus grand nombre, ce qui le désespère davantage encore. Les compagnons de misère avec qui il passe la majeure partie de son temps ne manquent aucune occasion pour se retourner contre lui : ils essayaient de lui faire honte et de l'humilier, lui qui avait résolu quand il n'était pas à l'école ou en en train de travailler dans sa chambre sur son roman d'être au bord de la route avec eux, « *à discuter, à bavarder, à commenter les menu faits du quartier et à les regarder jouer aux dames* », alors qu'il aurait pu mettre ce temps à profit pour étudier ou être avec sa famille. Cependant, malgré tout ce qu'il subit de leur part, Soumi ne peut s'empêcher d'aller les retrouver. Même ses études et son roman, pourtant déterminant pour son futur, ne bénéficient pas d'autant de temps car ils sont de fait considéré comme secondaires : il leur accorde moins de temps par rapport à celui passé avec ses compagnons d'oisiveté même si, par la suite, il finit par comprendre que ces trop longs moments constituent un véritable gâchis.

Symboliquement, dans *La Promesse des fleurs*, le bord de la route renvoie à un lieu de perte. Elle est un élément clé expliquant l'état actuel de la jeunesse africaine. En effet, elle implique l'engloutissement des possibilités de rêves, elle conduit au dégoût du pays en suggérant que l'ailleurs est meilleur. L'absence de structures professionnelles joue un rôle majeur dans le désœuvrement de la jeunesse. Aussi Yoba et Bayo, les jumeaux permutables, nourrissent-ils un seul espoir : quitter la « *barcasse nationale* ». Leur décision d'émigrer a été prise dans un élan de désespoir. Il s'agissait de fuir la misère et la dégénérescence dans laquelle sombrait le pays, avec l'aide de leurs parents :

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 33.

*Il y avait donc des parents dans notre quartier qui étaient encore prêts à ne plus se nourrir que de tapioca à l'eau sucrée, de riz sauté ou de bobolo rassis tous les jours, afin d'envoyer leur enfant en Europe. Les parents de Bayo et Yoba faisaient partie de ceux-là, car Yoba lui aussi disait qu'il se préparait à quitter le pays<sup>230</sup>.*

Cette urgence de quitter le pays ne se limite plus uniquement aux frontières de l'Europe car Yoba doit envisager le pire des cas : le Sénégal. Informés de la destruction planifiée du quartier, Soumi et ses compagnons qui n'ont pas réussi à émigrer vivent l'apocalypse prédite par les jumeaux avant leur départ. Leurs conversations sont maintenant orientées vers la politique, eux qui ne s'y intéressaient pas. À l'image de Beuregard, certains profèrent des idées révolutionnaires mettant en avant l'avènement de la démocratie. Face aux faux signes d'espoir donnés aux habitants du sous-quartiers, Beuregard comptait leur présenter ce qu'implique une réelle démocratie : le droit à la santé, à l'éducation, à l'assistance sociale, etc. Parfois, pendant ses longs discours, il arrivait au jeune opposant d'être virulent à l'encontre des politiques gouvernementales comparée à celle de l'Union Soviétique où il avait séjourné brièvement : « *Il nous était revenu comme nouveau chantre de la démocratie*<sup>231</sup>. » Depuis son retour, Beuregard s'investissait pour propager la vision de son parti et redonner espoir autour de lui.

Le narrateur présente différemment Sandra, la petite sœur de Soumi ; il privilégie surtout la relation amoureuse et la « *quête du prince charmant argenté* ». Sandra affectionne beaucoup sa famille dont les conditions de vies précaires l'affectent énormément. Sa relation avec un haut fonctionnaire plus âgé en découle en partie. Cette relation qui la rend, certes, heureuse vise d'abord à sortir sa famille de la pauvreté. Sandra est une adolescente sage et obéissante qui aime les siens depuis sa tendre enfance où elle a commencé à observer ses parents impuissants. Son père, désenchanté parce qu'il a compris que les études de ses enfants ne les sauveraient pas de la misère, se reconforte avec « *sa trente-trois de tous les soirs*<sup>232</sup> » et la télévision pour « *rêver d'une autre vie que celle qu'il connaissait, pour vivre une vie carrée comme notre télévision Goldstar-couleur*<sup>233</sup> ». Le désespoir dans lequel il est plongé est la conséquence du fait qu'au Cameroun il y a nécessairement de la peine et de la désolation à se savoir damné. Tout y laisse transparaître l'image du chaos : les personnes qui sont allées à l'école ne trouvent pas d'emploi et, dans et par leur habillement pauvre, des diplômés ne se distinguent pas des coupeurs de route. Partout dans le pays affleure un profond sentiment de

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 100.

résignation. C'est tout cela qui a poussé l'adolescente à rechercher un amoureux nanti car, dans son esprit, il ne fallait pas seulement penser à elle-même, il convenait aussi de se soucier de sa famille. Soumi est toutefois très sceptique devant cet homme providentiel et sa capacité à les sortir de la misère. En bon grand frère, il a écouté l'histoire de Sandra et de cet homme d'un certain âge, et il a eu pitié d'elle, elle s'était en effet donné une bien trop grande tâche. L'aveu de cette liaison par Sandra à Soumi a renforcé leurs liens fraternels, aussi ont-ils décidé de sceller « *un pacte du silence* ». Visiblement très touché par ce qu'il jugeait une « *intimité scandaleuse*<sup>234</sup> », Soumi songeait aux moqueries des gens du quartier si elle venait à être apprise par eux. Révolté par la situation de sa cadette, Soumi craint le mépris du voisinage : « *Quand je pensais que je m'étais battu pour rien parce que ma sœur n'avait peut-être plus d'honneur auprès des habitants de notre quartier*<sup>235</sup>. » Durant son échange avec Sandra, ses paroles raisonnent dans son cœur et dans sa tête : le jeune homme reste très attristé de ce que vit sa petite sœur. Soumi décèle chez Sandra des prédispositions à croire naïvement aux promesses d'un riche amoureux. Cela dit, il en veut à cette vie des sous-quartiers qui l'a poussée très tôt dans cette impasse morale.

Dans *Temps de chien*, le personnage de l'homme en noir-noir fait penser au drame de l'intellectuel africain. Il est « résumé » à merveille dans le traitement que subit ce dernier. Ce jeune écrivain camerounais rédige un livre visant à rendre compte de l'histoire du quotidien des habitants du sous-quartier de Madagascar. Il s'invite à être leur porte-parole. Cette responsabilité rappelle celle adressée à l'écrivain africain du XXI<sup>e</sup> siècle dans le *Manifeste d'une nouvelle littérature*.

Pour comprendre le sens exact de ce rapport entre l'écrivain africain et le peuple, tel qu'il est notamment représenté dans *Temps de chien*, il faut penser aux propos de Nganang dans le chapitre « Pour une histoire de la littérature comme histoire des idées », lorsqu'il incite la philosophie africaine à écouter la rue. Il suggère à l'écrivain d'aujourd'hui d'avoir une oreille attentive aux questions soulevées par la rue, seul préalable selon lui pour saisir l'histoire du continent.

Dans *Temps de chien*, la présence de l'homme en noir-noir dans le bar de Massa Yo est une illustration métaphorique de cette écoute. « *L'écrivain des bas-fonds*<sup>236</sup> », peu intéressé par le bavardage des gens du bar, affiche un profond silence. Il sort un calepin et y griffonne ce

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>236</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, *op. cit.*, p. 157.

qu'il observe, le fait de noter tout ce qu'il voit autour de sa personne suscite peurs, calomnies et suspicions. Ce qui pourrait signifier que l'intellectuel africain, à cause de sa singularité, est victime de la doxa et de ses stéréotypes, et que cette réaction a pour conséquence son isolement, alors que son objectif était de rendre justice au peuple :

*Il dit qu'il avait essayé d'y écrire une histoire du présent, une histoire du quotidien, de saisir l'histoire se faisant, et de remettre la conduite de l'Histoire aux mains de ses véritables héros. Il dit, pour couper court, qu'il parlait dans son livre « de gens comme vous tous là autour de moi » [...]»<sup>237</sup>.*

D'après le narrateur, l'écrivain a fait le choix d'écrire un livre sur la condition sociale des gens du sous-quartier. Le sens du combat de cet homme est de « *remettre la conduite de l'Histoire aux mains de ses véritables héros*<sup>238</sup> ». Autrement dit, écrire pour donner la parole aux marginaux. Un peu à l'image d'un apôtre chargé d'une mission, l'homme en noir-noir souhaite apporter un souffle nouveau dans l'organisation sociale des sous-quartiers. Ignorants et suspicieux, la plupart de leurs habitants se montrent hostiles à ce projet. En l'absence d'une explication à leurs yeux imparable, ils critiquent son attitude. Raison pour laquelle le narrateur s'exprime ainsi : « *Les sous-quartiers sont la forge inventive de l'homme*<sup>239</sup>. » L'homme en noir-noir est victime d'un rejet et de discriminations de la part de ceux qu'il défend. Il n'est donc pas la simple icône d'un avant-gardisme porté à l'utopie mais une tentative pour exprimer combien est compliquée et périlleuse la situation dans laquelle est pris l'écrivain africain condamné souvent au silence, soit par les régimes en place soit par l'incompréhension ou l'hostilité de ceux qu'il soutient. Il n'est pas inutile ici de se reporter à ce que Mongo Beti a pu relever de la confusion autour de ceux que désigne le mot « intellectuel » :

*Nous appelons trop souvent intellectuels des gens qui ne sont que des diplômés. Un intellectuel, ce n'est pas seulement quelqu'un qui a les diplômes. C'est quelqu'un qui a choisi d'envisager le monde d'une certaine façon, en accordant la priorité à un certain nombre de valeurs comme l'engagement, l'abnégation, la réflexion. Ce n'est pas parce que je suis agrégé que je suis engagé. Si Sartre était engagé, ce n'est pas parce qu'il était agrégé de philosophie. C'est parce qu'il avait choisi, étant agrégé de philosophie,*

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 149.

*d'adopter un certain nombre de révoltes, et de défis qui l'exposait parfois à des désagréments*<sup>240</sup>.

Cette définition trouve tout son sens chez « l'écrivain des bas-fonds » de Nganang qui ose demander au commissaire s'il a un mandat d'arrêt lorsque celui-ci interpelle le vendeur de cigarettes. Il est arrêté pour avoir défendu des idéaux que personne n'osait exprimer.

Il en est pour l'essentiel de même dans *La Promesse des fleurs*. Le désir de Soumi de devenir écrivain abonde dans le même sens que celui de l'homme en noir-noir puisqu'il voudrait écrire pour mettre des mots sur les maux des gens des sous-quartiers. Son engagement vis-à-vis du quotidien des femmes constitue par exemple la principale raison pour laquelle il souhaite que le héros de son roman leur ressemble : « *Je voulais que Jacqueline soit un héros, comme les femmes de mon quartier, comme ma mère, comme ma sœur*<sup>241</sup>. » C'était une manière pour lui d'honorer et de défendre celles-là dont personne ne se souciait vraiment. Son esprit critique n'est pas toléré par ses compagnons qui ne lui cachent pas leur haine : « *Je savais que les garçons du quartier me haïssent, bien que je passasse la majeure partie de mon temps en leur compagnie*<sup>242</sup>. » Tout comme l'homme en noir-noir, Soumi est incompris et réduit à la solitude. Même si celle-ci lui permet d'avoir plus de temps à consacrer à la rédaction de son livre, elle repose sur un bannissement qui ne s'accommode pas des points de vue divergents. La société étant arrimée à une manière précise de fonctionner perçoit tout ce qui est différent de ses logiques comme étant antinomique. Dans l'affaire qui l'oppose à ses compagnons, l'écrivain choisit de se faire figurer sur la liste de ceux qui sont « *repoussés par leur communauté d'âges et de rêves*<sup>243</sup> », comme c'est le cas, dans la réalité, pour la plupart des écrivains dont les interventions dans l'espace de la Cité les situent au côté des réprouvés, des marginaux et des bannis. Situation donc paradoxale de celui qui désire se mêler à des compagnons au travers desquels il identifie la situation de la jeunesse déboussolée du sous-quartier, et pour qui il a de la considération, son travail s'organisant autour de la défense de leurs intérêts, et qui se voit rejeté parce que personne parmi eux ne tolère sa présence dans la mesure où il expose et fustige la lâcheté qui bride et rend muet, et qui l'assimile hâtivement à un complice du régime corrompu et autoritaire. Lors d'échanges concernant plusieurs questions relatives à l'urgence de fuir le

---

<sup>240</sup> Alexie Tcheuyap, « Docteurs, professeurs, « intellectuels » : imposture sémantique et débat politique au Cameroun », in *Africultures*, n° 60, juillet-septembre 2004, p. 169.

<sup>241</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 26.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 75.

pays, le jeune écrivain ne se retient pas de dire ce qu'il pense. Il expose ses opinions devant ses compagnons qui, en réaction, déprécient son talent :

*Ils me haïssaient parce qu'ils savaient que j'écrivais des poèmes, que j'étais en train d'écrire un roman. Ils me haïssaient, parce que je ne manquais pas une occasion pour leur dire qu'ils n'étaient que des lâches qui attendent patiemment de mourir dans leur lit gras de vieillesse, de leur belle mort<sup>244</sup>.*

Le drame de Soumi réside dans le fait qu'il est écrivain et qu'il tient un discours différent. Lorsque ses compagnons se plaignent par exemple de ne pas avoir de l'argent, Soumi leur réplique : « *L'argent n'a pas de valeur<sup>245</sup>* » ou encore : « *Ça ne vaut la peine de partir, puisque de toute façon, on revient toujours à la case départ<sup>246</sup>* ». Son histoire est décidément aussi celle des mésaventures d'un jeune écrivain, auteur de poèmes, dont les idéaux lui valent l'inimitié de son entourage. Soumi et l'homme en noir-noir sont des écrivains des « *bas-fonds* », ils œuvrent à faire une littérature qui « parle » des gens de leurs sociétés. C'est à travers ces deux personnages que Patrice Nganang actualise son discours sur l'écrivain africain à l'écoute de la rue.

Par l'intermédiaire des personnages de femmes prostituées, celles qu'il désigne sous le vocable d'« *associées* », Patrice Nganang expose le symptôme d'un fléau social qui est une méthode de survie des femmes des sous-quartiers afin de ne pas être « *étourdi[es] par la souffrance et l'ennui<sup>247</sup>* ». Que faut-il entendre par cette expression ? Le terme « *associées* » représente un *topos* dominant dans les premiers textes de Nganang. En effet, l'auteur transforme ce mot pouvant être péjoratif en une arme au profit de certains de ces personnages féminins parvenant à résister à la misère, d'où les propos de ce client précisant à un autre : « *Laisse nos sœurs se débrouiller<sup>248</sup>* » et à un autre de rajouter : « *On va faire comment alors, le pays est en crise<sup>249</sup>*. » C'est à partir de cette grille de lecture qu'on peut interpréter le comportement de la femme qui couche avec Massa Yo et lui vole un million, ainsi que celui de Marie-Madeleine et de ses collègues de la briqueterie qui veulent avoir de plus amples ressources financières pour mieux vivre.

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>247</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>248</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, *op.cit.*, p. 249.

<sup>249</sup> *Ibid.*

Dans *Temps de chien*, la femme qui vient s’asseoir dans le bar de Massa Yo est une prostituée à la recherche d’un client. Physiquement attirante, cette « associée » se sent suffisamment confiante pour pouvoir atteindre son objectif journalier. Le narrateur ne précise pas son métier mais en la présentant dès les premières lignes de cet épisode comme une ultime cliente il sous-entend qu’elle n’est pas une cliente ordinaire. Sa venue tardive dans le bar suggère que son identité est peut-être méconnue de Massa Yo et de ses habitués, et qu’elle est en quête d’une bonne âme pour arrondir ses revenus. Massa Yo est un homme qui souhaite à l’exemple de ses clients s’évader du quotidien de la vie de Madagascar, par le biais du plaisir sexuel et d’aventures. Conscient de son aisance matérielle et du statut qu’il a dans le sous-quartier il ne manque pas d’occasions pour interpeller toutes les « petites » qui passent devant son bar. Au-delà du désir de fuir l’ennui, cet homme veut aussi prouver sa masculinité et faire taire ses clients arrogants en faisant fièrement état de ses exploits sexuels. Qui plus est, Massa Yo est comme obsédé, il s’obstine à vouloir coucher avec un grand nombre de femmes, sans véritablement s’attacher à qui elles sont. Après ses services rendus à son « associé », la prostituée vole le million qu’il gardait sous son matelas. Dans tout le sous-quartier, la rumeur s’empare du drame et se propage. Ce vol n’incite personne à la compassion à l’endroit de Massa Yo, la tendance est plutôt à féliciter la prostituée qui, en ce temps de crise, aurait bien agi en réaction à l’avarice de Massa Yo. L’incident participe du chaos et du climat d’insécurité régnant à Madagascar.

Bien que le narrateur dépeigne sous un autre jour les prostituées de la Briqueterie, il est loisible pour les lecteurs de recenser des procédés laissant entendre que ces personnages ont trouvé un moyen pour conjurer la pauvreté. Ainsi de Marie-Madeleine qui est une « associée » reconnue de la Briqueterie ne faisant pas crédit pour ses services. En autorisant l’adolescent Mambo par exemple à la fréquenter, elle donne un aperçu de sa moralité dépravée. Seul l’argent compte pour elle. Étant donné que Mambo en a, pourquoi lui interdire de profiter de son corps ? Un peu à l’image d’un cadavre qui n’est pas dérangé par l’odeur qu’il dégage, le narrateur dévoile l’insensibilité que produit la pauvreté chez les désœuvrées, mais aussi la place majeure qu’occupe l’argent pour cette femme. Voyant la somme d’argent que Mboma est prêt à payer pour ses services, elle est frappée de cécité devant l’âge et la taille de son client. C’est pourquoi elle ne se gêne pas de lui demander : « *Jeune talent, tu veux piner ?*<sup>250</sup> » Devant le besoin de se faire de l’argent, la prostituée est loin d’être un individu dont le cœur peut réagir comme celui d’une mère ou d’une sœur. L’expression « *Jeune talent* » vise à encourager l’adolescent à aller

---

<sup>250</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 300.

jusqu'au bout, son objectif à elle étant de se faire de l'argent sur son dos. Dans *La Joie de vivre*, Marie-Madeleine se comporte comme toutes ses collègues de la Briqueterie lesquelles souffrent d'une perte d'humanité face à l'argent, ce qui a pour conséquence qu'elle n'hésite pas à se laisser « piner » par un gamin. Et puis elle éprouve l'envie d'expérimenter le sexe d'un « *Petit Papa* ». Au début de leur échange, Marie-Madeleine semble minimiser les aptitudes de son jeune client lequel est obligé de baisser sa culotte pour exhiber son membre. Rassurée, elle l'invite tout de go : « *Viens me piner alors*<sup>251</sup>. » Le sexe de Mambo semble sans rapport avec son âge et sa taille. Pour le désigner, les « *associées* » de la Briqueterie emploient toute une série d'expressions et d'intonations chargées : « *Il a déjà le seberseber*<sup>252</sup> », « *C'est un petit papa-o*<sup>253</sup> », « *Au nom de Dieu, les enfants d'aujourd'hui grandissent, hein*<sup>254</sup> », « *Tu es déjà tout un homme, hein*<sup>255</sup> » et : « *Les enfants d'aujourd'hui-là, hein ! C'est le Comice Agro-Pastoral-là qui leur entre dans les couilles comme ça ?*<sup>256</sup> ».

Du reste, l'image des prostituées mises en scène dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre* cadre parfaitement avec la représentation d'une société chaotique. Dès lors, la quasi-réurrence ou la présence répétée des « *associées* » dans les textes de Nganang concourent à justifier la tragédie de la femme des sous-quartiers, laquelle a trouvé en la prostitution un moyen pour lutter contre la misère : c'est la naissance d'une culture de la « débrouillardise » dont il est question ici.

Tout au long de la narration, on remarque que certains personnages de Nganang sont des personnages-référentiels ou des personnages politiques, c'est-à-dire des personnalités qui ont marqué l'histoire contemporaine de son pays natal. Par personnages-référentiels, on entend « *ceux qui appartiennent à l'histoire politique par exemple ou mythologique*<sup>257</sup> ». Dans l'imaginaire diégétique de *Temps de chien*, de *La Joie de vivre* et de *L'Invention du beau regard*, le personnage de l'homme politique est central, sa présence est indispensable pour comprendre la pensée de l'auteur par rapport à l'histoire politique du Cameroun et cerner le point d'ancrage de son écriture.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>257</sup> Yves Antoine, *Sémiologie du personnage romanesque chez Jacques Stéphen Alexis*, Montréal, Balzac, 1993, p. 25.



Ainsi, l'homme politique permet de mesurer la carence de l'élite au pouvoir. En cela, l'auteur dit « *écrire pas seulement pour raconter des histoires*<sup>258</sup> » mais aussi pour enraciner l'écriture dans la réalité de la société dans laquelle vivent ses compatriotes. En choisissant de donner une dimension politique à ses textes, Nganang travaille à maintenir vive la relation de l'écrivain africain avec le continent. À cet effet, il suggère « *de revenir à l'inscription hégélienne de l'art dans la vérité*<sup>259</sup> ». Le but étant d'écrire des histoires qui répondent à ce dicton de Yaoundé « *Tu as déjà vu quoi ?* » et qui servent à dessiller les yeux des générations nées après les indépendances. L'intérêt du personnage politique dans les textes de Nganang réside en ce qu'il est la métaphore du capitaine « *négrier*<sup>260</sup> ».

Par portrait mythique, il faut entendre celui que l'on peut brosser au travers des qualificatifs et métaphores des narrateurs de *Temps de chien* et de *La Joie de vivre* pour désigner Paul Biya et Ahmadou Ahijo. Le personnage politique chez Nganang apparaît sous le signe d'un individu au caractère ombrageux dont le physique et la moralité se résument en deux mots : disgracieux et dictatorial. Dans l'imaginaire littéraire de l'auteur, ces personnages influencent la vie des autres mais les narrateurs ne leur accordent pas le droit de s'exprimer. Ce qui coïncide avec le projet littéraire de l'écrivain, à savoir la restitution de l'Histoire aux véritables héros, à ceux qui sont les authentiques faiseurs d'histoire (les habitants des sous-quartiers), contre ceux qui la et les confisquent et qui constituent parfois une référence chez leurs concitoyens : « *Le Cameroun c'est le Cameroun*<sup>261</sup> », s'exclame-t-on souvent pour reprendre les propos de Biya. Cette phrase célèbre est significative de l'« ennoblement » du dirigeant au détriment de l'abaissement du citoyen.

En outre, en se référant aux paroles présidentielles, les citoyens de Madagascar célèbrent le pouvoir de ce dernier malgré les injustices et la misère qu'ils vivent. Rien ne peut mieux légitimer un individu que le fait d'assimiler sa pensée. Le culte de la personnalité et la peur des représailles ont produit pareille attitude. C'est la raison pour laquelle, en dépit de l'attitude révolutionnaire de l'homme en noir-noir, Massa Yo affirme ceci d'une voix suppliante dans le dos de ses clients : « *Nous ne faisons pas de la politique ici-o*<sup>262</sup>. » Il voudrait ainsi signifier que toute personne hostile au pouvoir n'est pas la bienvenue dans son bar car l'accepter c'est

---

<sup>258</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive* (2007) suivi de *Nou*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>260</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, (1939), Paris, Présence Africaine, 2000, p. 7. Cité par Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive* (2007) suivi de *Nou*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>261</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, *op. cit.*, p.174.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 148.

prendre le risque que son refuge pour désœuvrés connaisse des problèmes. Si non, comment comprendre que le patron du bar n'intervienne pas quand des clients entonnent en l'honneur du président : « *Paul Biya - Paul Biya, Paul Biya - Paul Biya, notre président*<sup>263</sup> ». Le silence de Massa Yo sonne comme un aveu de faiblesse devant un « État ogre ». Son attitude est au diapason de celle des populations des sous-quartiers lesquelles se plaisent dans leur condition miséreuse et, par voie de conséquence, cautionnent la politique impopulaire de Biya. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si on parle de lui avec engouement dans son bar : « *Oui, Biya devrait faire ainsi avec tous les opposants-là qui se cachent à l'étranger. Ainsi au moins les Parisiens-là cesseraient d'aboyer*<sup>264</sup> », s'exclame un quidam. Cela vire parfois au lyrisme teinté de lâcheté, comme le souligne l'écrivain des bas-fonds : « *Biya prend tout votre argent, s'en va le cacher en Suisse ; il vous laisse croupir dans des sous-quartiers, et vous passez tout votre temps à jacasser, à vous souler la gueule, et à baiser les petites ! Vous attendez le salut qui va vous tomber du ciel, hein ?*<sup>265</sup> »

Les propos du narrateur de *La Joie de vivre* abondent dans le même sens : « *le trop efféminé secrétaire général*<sup>266</sup> », « *il n'a pas de couilles*<sup>267</sup> » car c'est une « *poule mouillée*<sup>268</sup> », « *C'est un homme sans qualités*<sup>269</sup> ». L'ambivalence (pour ces personnages) de la figure de Biya donne à voir autrement le président, au-delà de l'image projetée par les discours des gens ordinaires. En faisant de Biya un moins que rien, l'auteur veut souligner (pour le critiquer) un fait social devenu banal en Afrique, à savoir la promotion de la médiocrité.

De tous les portraits des personnages politiques présentés dans les fictions de Nganang (*Temps de chien* et *La Joie de vivre* entre autres), celui de Ahidjo s'appréhende à partir de sa politique. La narratrice ne donne pas des indices précis sur son physique et sa moralité mais, à travers les éléments qui fondent sa politique, on peut élaborer son portrait. Sans être un personnage qui s'exprime dans la diégèse, Ahidjo est présenté comme un personnage célèbre. Lors de la participation de Mboma et Mambo au concours des écoliers organisé à l'occasion de la proclamation officielle de l'« *État unitaire* », la narratrice nous renseigne sur l'investissement de Tagni et des autres parents dans la préparation de leurs enfants à cet événement :

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>266</sup> Patrice Nganang, *La Joie de Vivre*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*

*Ce qu'il ne savait pas, notre cher Tagni, et comment le pouvait-il seulement, c'est que des centaines de gamins dans Douala avaient été commissionnés eux aussi pour faire des dessins, et que, comme lui leurs centaines de pères peureux les avaient baignés, vaselinés et habillés, dans la promesse d'une poignée de main du magnanime Président qu'ils rencontreraient, et à qui ils remettraient le dessin de leur ultime soumission<sup>270</sup>.*

Ahidjo est un président qui fait l'objet d'un culte de la personnalité. Il inspire crainte et peur, comme en témoignent les expressions « *magnanime Père de la Nation*<sup>271</sup> », « *magnanime président*<sup>272</sup> » et « *Son Excellence Alhadji*<sup>273</sup> ». Ces titres confortent son statut de « *père de la nation* », parce que c'est ainsi qu'il aime se faire appeler, donnant lui aussi un sens à l'histoire particulière de la violence qu'est « *la tragédie africaine* ». Dans le texte, la mention d'un « *alphabet politique*<sup>274</sup> » fait allusion au caractère autoritaire de sa politique. Il est à la fois celui qui fixe l'idéologie politique de ses concitoyens : « *c'est avec les grands yeux ouverts que notre père se rendit compte qu'à certains contrôles, seuls ceux qui étaient habillés en vêtements du Parti pouvaient passer librement*<sup>275</sup> » ; et celui qui instaure une culture vestimentaire :

*Tagni n'avait pas soupçonné qu'en son absence la ville de Douala serait unionisée si vite, possédée jusqu'en ses pistes par les tenues du Parti unique : et c'est avec les yeux grands ouverts qu'il vit sur la poitrine, dans le dos, sur le ventre de tous nos voisins, de tous les passants, le visage arrondi d'Ahmadou Ahidjo qui riait comme pour le déshabiller encore plus, lui Tagni, comme pour soudain découvrir en lui, qui n'était pas habillé en tenue de l'UNC, le trop évident dernier maquisard<sup>276</sup>.*

En outre, la Kemi nous renseigne aussi sur la foi musulmane qui explique pourquoi il s'habille en « *gandouras blanches*<sup>277</sup> », un autre symbole de la « *ahidjoïsation effrénée de la vie publique*<sup>278</sup> » : « *À Ongola, chacun était une copie conforme de M. le président, le premier citoyen*<sup>279</sup>. » Le fait de vouloir ressembler à Ahidjo n'est pas seulement une commodité ou une mode vestimentaire, c'est l'expression d'une contrainte supplémentaire et générale imposée par la dictature. Comme l'indique Albert Memmi, « *tous les totalitaires veulent contrôler la totalité*

---

<sup>270</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre, op. cit.*, p. 208.

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>274</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre, op. cit.*, p. 263.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> La gandoura est une longue tunique, généralement à manches courtes, allant jusqu'aux chevilles et habillant les épaules que les musulmans portent.

<sup>278</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre, op. cit.*, p. 267.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 273.

*des vies de leurs semblables*<sup>280</sup> ». Aussi, l'identification au président qui constitue une forme d'assujettissement devient un moyen de lancer une campagne de conversion à l'Islam :

*Ici nombreux étaient ceux qui, au nom de Dieu, avaient changé de nom pour se prénommer dorénavant « Ahmadou », ce qui fit que M. le président ajouta rapidement un Alhadji à son nom, juste après « Son excellence » rien n'y fit : même les Alhadji se multiplièrent dans les rues de la capitale, sans parler des petits Ahidjo qui naissaient tous les jours à l'hôpital central, et promettaient au Cameroun encore au moins cent ans d'ahidjoïsation*<sup>281</sup>.

Le désir d'identification au dirigeant est complexe. D'une part, il pourrait renvoyer à l'identification du sujet dominé au maître. Albert Memmi illustre cette situation en parlant des buffles qui suivent leur leader, même quand celui-ci les conduit dans un ravin, comme ce fut le cas des nazis qui ont suivi Hitler jusqu'à la défaite. Et d'autre part, on pourrait dire que cette identification au dirigeant relève de celle du fils au père, le père étant le repère, un modèle à atteindre, comme le montre le Mythe d'Œdipe où, le fils, avant d'haïr le père, le considère d'abord comme un modèle à imiter. Lucide ou pragmatique, la Kemi parle de « *l'homme sans qualités* » désigné pour succéder à Ahidjo. Ce choix traduit la promotion de la médiocrité au pouvoir. Lorsque Ahidjo, de tous ses collaborateurs, choisit un homme « *qui n'aurait même pas tuer une mouche*<sup>282</sup> », il légitime l'incompétence et fonde le choix du dirigeant sur des motifs filiaux et non sur la méritocratie.

Ces portraits offrent donc une représentation péjorative de l'homme politique. L'objectif n'étant pas de le décrire, mais de renseigner le lecteur sur l'identité et les valeurs qui fondent ce personnage. Ainsi pourra-t-on mieux identifier les figures singulières des personnages politiques. C'est dans cette optique que Patrice Nganang a conçu ses premiers livres.

Le désengagement et l'irresponsabilité résument l'état d'esprit de la figure actualisée de l'homme politique dans les premières fictions de Patrice Nganang. Cela suppose le refus d'entreprendre des initiatives salutaires contre les problèmes socio-politiques et économiques. Autrement dit, une volonté de rester pratiquement indifférent aux maux de la société. Sous d'autres cieux, et comme nous l'apprend l'écrivain des bas-fonds dans *Temps de chien*, l'homme politique doit entreprendre des actions en faveur du peuple qu'il dirige. Comme le laissent penser *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien* et *La Joie de vivre*, au Cameroun le

---

<sup>280</sup> Albert Memmi, *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 31.

<sup>281</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 273.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 328.

sentiment d'être investi de devoirs vis-à-vis du peuple est ténu. Préoccupés par le pouvoir au détriment du bien-être communautaire, Ahidjo et Biya restent sourds aux cris des Camerounais pauvres. À travers la description de leurs conditions de vies, l'ambition recherchée par le narrateur est d'emmener le lecteur à comprendre une fois pour toute que l'homme politique africain, du moins camerounais, s'engageant pour la cause du peuple relève à la fois de l'utopie et de l'illusion. C'est Soumi et ses « *compagnons de misère*<sup>283</sup> » qui, dans *La Promesse des fleurs*, lancent la polémique. Dès les premières pages, le roman présente des adolescents d'un sous-quartier de Yaoundé situé au bord d'un marigot. Ceux-ci caressent le rêve de « *quitter bientôt ce foutu pays*<sup>284</sup> », comme des désœuvrés baignant dans un fantasme onirique d'une vie meilleure. Ils aspirent à un havre de bonheur ailleurs, loin de leur pays. Le désintéret des dirigeants à l'égard de la jeunesse fait s'interroger le père de Soumi :

*[...] mon père voyait tous ces diplômés de notre quartier se promener dans leur misère qui ne se distinguait pas de la sienne et comprit que nous avions été jetés dans un monde dans lequel nous étions d'emblée les perdants d'un combat que nous n'avions même pas encore commencé, les perdants du combat de notre avenir ; il comprit que nous avions été jetés dans un pays officiellement juvénophobe*<sup>285</sup>.

Le néologisme « *juvénophobe* », pour traduire la haine des jeunes par le pouvoir politique, évoque en creux le désarroi du père de Soumi. Il comprend que l'école ne garantit plus le bien-être social et économique car elle sert les ambitions perverses et économiques d'une poignée de personnes. Soumi appartient à ces jeunes intellectuels à qui l'État ne peut pas garantir de futur serein. Désespéré, il juge que la situation qu'il connaît ne vaut pas la peine de chercher un ailleurs « *puisque de toute façon on revient toujours à la case départ*<sup>286</sup> ». Le Cameroun est le pays de son enfance, la « mère-patrie » qui lui a donné naissance et qu'il a le devoir d'aimer et de protéger. Il n'est donc pas question pour lui de le quitter. Il pense à des solutions endogènes, plus inclusives qu'individuelles, car quitter le Cameroun équivaut à un abandon et une résignation. L'émigration exprime cette désespérance et traduit une défaillance des États africains envers les jeunes, à l'exception de ceux qui, comme Docta, deviennent des chantres du système : « *Paul Biya Pal Biya, Paul Biya Paul Biya Notre Président notre Président-ha Père de la Nation, Paul Biya, toujours chaud gars*<sup>287</sup>. » La litanie de ce jeune ingénieur au

---

<sup>283</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 44.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>285</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 100.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>287</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 337.

chômage devenu politicien participe de la tactique ad hoc pour bénéficier de l'ascenseur social : « *Et je me dis : Docta avait donc finalement eu ce qu'il voulait : le coupement le plus stratégique du monde et une place dans le système*<sup>288</sup>. » Difficile de ne pas se rendre compte que le narrateur lance une pique à certains diplômés qui, pour la misère, flirtent avec le système dont ils connaissent pourtant les malversations. S'imaginant trouver une solution à leurs difficultés, ils adhèrent à une politique qui ne favorise ni l'égalité ni la justice.

Cette posture de l'homme politique démissionnaire du bien-être du peuple est décrite à travers la peinture du personnage du chef du quartier appelé Chien méchant. Soumi dit de lui qu'il est « *l'homme qui au-dessus de nos maisons représentait l'autorité, celui qui au su de tout le monde, avait droit d'entrer dans des réunions nous concernant, où notre destin était décidé*<sup>289</sup>. » Il se définit comme le porte-parole du peuple auprès des hautes autorités, ayant la charge de plaider pour les besoins de celui-ci auprès des hautes instances de l'État. Ce que Chien méchant ne fait pas. Alors que l'État avait décidé de déloger les populations et de les indemniser par la suite, le chef alla plutôt dissuader le gouvernement de s'en préoccuper :

*[...] le chef de quartier était allé auprès du gouvernement demander que les indemnités ne soient pas payées aux populations délogées. Le chef avait dit que nous avions choisi d'habiter les bords du marigot, le lit des moustiques et des serpents à deux têtes pour salir l'image de la ville, susciter la pitié du gouvernement, nous faire déloger, indemniser et réinstaller aux frais de l'État en terrain ferme*<sup>290</sup>.

L'insensibilité du chef envers ses concitoyens est à la hauteur de son engagement à la cause de l'État :

*Il avait dit que nous voulions tromper la vigilance du gouvernement en montrant notre visage dégarni par la misère, notre dos scarifié par le soleil et nos pieds aplatis par la marche à pied, alors que nous cachions dans nos maisons insalubres des caisses d'argent, des millions de francs*<sup>291</sup>.

Chien méchant emprunte la voie du cynisme. Pour Yao Assogba, ce sont « *les forces sociales qui travaillent l'Afrique du dedans et par en dedans*<sup>292</sup> ». Et c'est l'autre source du sous-

---

<sup>288</sup> *Ibid.*

<sup>289</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 169

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>292</sup> Yao Assogba, *Sortir l'Afrique du gouffre de l'histoire. Le Défi du développement et de la renaissance de l'Afrique noire*, Canada, Presses de l'Université de Laval, 2004, p. 8.

développement du continent, celle qui ne fait pas trop l'objet des discours sur les facteurs de la pauvreté en Afrique. Car comment comprendre qu'un individu élu pour défendre les intérêts des populations perpétue par ses actions la misère de ces dernières ?

Pour davantage enfoncer ses semblables dans la misère, Chien méchant instrumente la donne ethnique : « *Le chef avait dit que le gouvernement ne devait pas se laisser tromper dans la supercherie bamiléké, que le gouvernement ne devrait pas se laisser tromper par nos populations*<sup>293</sup>. » Son autorité et son (petit) pouvoir ne visent pas à reconnaître comme fondamental et incontournable le respect de la dignité des autres, et d'abord de ceux qu'il dit représenter. Il prône le repli identitaire et l'implosion de l'unité nationale (en gestation), ce qui ne peut que concourir à maintenir ses administrés dans la pauvreté en leur servant un discours abstrait, à savoir que leur condition malheureuse est le fait d'une puissance surnaturelle habitant le marigot.

### 1.3. L'Espace

La narration de l'espace représente un enjeu important des littératures postcoloniales, lequel trouve une résonance avec l'univers des poètes de la Négritude. Chez Patrice Nganang, elle résulte d'un « pacte » mettant en doute toute forme de représentation exotique du lieu et « mobilisant » un seul et unique « lieu » dans l'ensemble de ses œuvres, le Cameroun. Aussi les lecteurs ont-ils l'impression qu'il peint cette société telle qu'elle est dans la réalité, sans chercher à l'idéaliser, mais avec une objectivité aussi parfaite que possible. Cet espace auquel il attache une grande importance dans l'élaboration de son œuvre fictionnelle est en corrélation avec les autres modalités du récit :

*[...] l'espace constitue une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au point de vue, mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques, qui sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquiert cependant en littérature comme dans le langage quotidien*<sup>294</sup>.

Dans son essai *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain 1970-1990*, Florence Paravy part du postulat selon lequel l'individu est le centre qui fonde l'espace. Pour

---

<sup>293</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 169.

<sup>294</sup> Jean Weisgerber, *L'Espace romanesque*, Éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1978, p.19. Cité par Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain 1970-1990*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 10.

elle, espace et être deviennent indissociables. Dans le cadre de ce travail, ce qui nous intéresse, c'est la manière dont l'espace est utilisé par Nganang dans ses fictions comme « *construction signifiante*<sup>295</sup> » chargée de signifier les personnages. On peut s'interroger, non sur les choix opérés dans le réel spatial du Cameroun par Nganang qui sélectionne de manière récurrente certains lieux, endroits et zones comme les villes camerounaises (Yaoundé et Douala) et ses sous-quartiers, mais plutôt sur la relation qui s'instaure entre les personnages et l'espace dans lequel l'auteur les fait évoluer. Car derrière la représentation de l'espace se profile la vision du monde de l'auteur matérialisée par les personnages. Raison pour laquelle il convient de privilégier l'étude des espaces physiques, leur perception par les personnages et leur représentation dans l'écriture de l'auteur étant révélatrices d'une volonté qui dépasse le simple processus narratologique. L'espace de Patrice Nganang, bien que fictionnel, n'est pas tel qu'il s'illustre par exemple chez Mabanckou dans *Verre cassé*<sup>296</sup> où les descriptions sont brouillées. Ainsi les différentes modalités de vie de l'espace suggèrent-elles une lecture de l'humanité romanesque camerounaise. L'espace camerounais, indéniablement lié à sa violente histoire moderne, est en effet inscrit dans ce paysage. Les personnages le traversent comme un monde pathétique, avilissant et tumultueux, et c'est ce qui peut parfois les conduire au désespoir ou même à la folie.

L'enjeu romanesque chez l'auteur ne réside pas seulement dans la description de cet espace mais aussi dans son acceptation par le personnage car sa peinture le campe dans la résignation et le pathos. C'est sans doute là l'origine du motif discursif récurrent et obsessionnel de l'écriture des « *sous-quartiers* » dans les premières fictions de l'auteur. Au-delà de cet aspect thématique et de sa prééminence dans l'appréhension des fictions de l'écrivain, l'espace fonctionne souvent comme un personnage à part entière. Il cesse d'être un simple circonstant voire un simple décor. On peut, à la suite de Henri Mitterand, l'analyser comme une « *actantialisation de l'espace*<sup>297</sup> ».

La rue apparaît comme le lieu de naissance du héros africain : telle est en quelques mots ce à quoi se résume la construction signifiante de celle-ci dans *La Promesse des fleurs, Temps*

---

<sup>295</sup> Françoise Simasotchi, *Le Roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 17.

<sup>296</sup> Alain, Mabanckou, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005.

<sup>297</sup> Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F. 1980, p. 211. Pour l'auteur, on peut parler d'actantialisation de l'espace quand ce dernier devient « *à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement ; et d'autre part l'objet idéologique principal [...]. Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit.* »



*de chien* et *La Joie de vivre*. La rue n'y apparaît plus simplement comme un lieu de circulation, elle est devenue une arène où s'affrontent le pouvoir et le peuple.

*La Promesse des fleurs* apparaît comme le premier roman qui attire l'attention sur l'appréhension de la rue chez les habitants du quartier au bord du marigot. Après plusieurs épisodes de balivernes et de leurres du pouvoir, le narrateur s'attarde à rapporter les positions révolutionnaires d'un jeune homme nommé Beauregard, en le qualifiant de « *nouveau chancre de la démocratie*<sup>298</sup> ». L'usage de ce qualificatif témoigne de la volonté de ce dernier à être l'incitateur d'un renouveau politique.

Pour les habitants du quartier, la rue desservait leurs parcelles et concessions et c'est tout. Cependant, l'opération de démolition de leurs logements en vingt-quatre heures déclenche chez eux un changement de perception en les conduisant notamment à voir dans la rue un espace d'expression du ras-le-bol collectif : « *La foule devenue nombreuse sur notre unique rue décida soudain d'aller chez le Chef de quartier lui demander des explications*<sup>299</sup>. » À ce sujet, Abraham Moles et Elisabeth Rohner pensent que « *l'environnement agit sur l'homme qui réagit sur lui dans une boucle de feedback où l'être prend conscience de lui-même par l'image de ses actes que lui renvoie le monde environnant comme une sorte de miroir*<sup>300</sup>. » La rue sert de catalyseur et conduit la foule à protester.

Dans *La Promesse des fleurs*, Nganang pose que la rue est vectrice de courage chez l'habitant des sous-quartiers. Le narrateur a l'habileté de montrer comment il prend forme chez des gens qui n'ont jamais jusqu'ici protesté contre les autorités malgré la misère qu'ils subissent. Le récit les décrit comme des personnes devenues « *des bêtes folles, des bêtes enragées, des bêtes furieuses, des bêtes sanglantes*<sup>301</sup> » déterminées à en finir avec « *la maison du pouvoir*<sup>302</sup> ». Quoique très encourageante, cette démarche semble ne pas être suffisante pour parvenir à un véritable renouveau de leur quartier, selon le jeune démocrate qui pense qu'« *[i]l faut mettre sa vie en jeu pour faire naître un nouveau monde !*<sup>303</sup> »

Même constat dans *Temps de chien* où le narrateur relate de nombreux événements qui ont eu lieu dans la rue de Madagascar et de Yaoundé. Dans sa démarche, on note la volonté d'associer la rue au devenir de l'homme des sous-quartiers en proie à la souffrance, au désarroi et à l'indifférence de ces gouvernants. En effet, ce dernier éprouve le désir de faire entendre son

---

<sup>298</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 163.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>300</sup> Abraham Moles, et Elisabeth Rohner, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Paris, 1978, p. 19. Cité par Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain 1970-1990*, op. cit., p. 7.

<sup>301</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 176.

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 180.

indignation dans l'espace public. C'est dire à quel point le ras-le-bol peut arracher des miasmes de la peur et introduire la violence dans un univers qui semblait calme. D'où l'opinion du narrateur : « *Je secouai mon corps : ainsi donc l'homme des sous-quartiers se réveillait de sa trop longue ivresse !*<sup>304</sup> »

Ce manque de courage de l'homme des sous-quartiers dû à la peur des gouvernants est à l'origine du traitement tyrannique que subissent les populations. Face à un peuple peureux et résigné, ceux-ci se vautrent dans leur méchanceté, déclare un client du bar de Massa Yo : « *Oui, ils font tout ce qu'ils veulent parce qu'ils savent que le bon Camerounais, quand il ne reçoit pas son salaire à la fin du mois, au lieu de menacer son chef, il rentre chez lui taper sur sa femme et ses enfants !*<sup>305</sup> » Les hommes de Madagascar ne savent rien faire d'autre en dehors des commentaires du quotidien qui les aident à noyer leur misère. Mais l'assassinat du fils de l'ingénieur correspond à la naissance de l'homme révolté, de l'homme courageux décidé à revendiquer la justice :

*Habillé de sa coléreuse paternité, habillé de sa paternité douloureuse, il marchait dans la rue derrière le corps de son gamin. Il poussait le corps de Takou devant lui et les veines de son front éclataient. À côté de lui marchait la Panthère Nzui Manto, frappé lui aussi en son cœur devant le cadavre de ce gamin si espiègle, qui pourtant ne méritait pas ça. En chemin, finalement, c'est le tout Madagascar qui marchait*<sup>306</sup>.

Le désir de liberté chez le peuple est concomitant à un événement tragique, la mort du petit Takou. Le roman de Nganang devient ainsi le prétexte à un hymne vibrant à l'éveil du citoyen africain de ce siècle. Pour lui, la rue est nécessaire dans la naissance du citoyen africain révolutionnaire. En l'établissant comme lieu indélébile de la tragédie, Nganang établit une relation entre les injustices et les abus de pouvoir des dirigeants comme principaux motifs poussant le peuple vers la rue.

Dans *La Joie de vivre* cet aspect est abordé en lien avec le père des jumeaux Tagni qui, écoeuré par la misère et la douleur, démissionne de son emploi de chauffeur du ministre au motif que celui-ci a refusé de s'occuper du sort d'un de ses fils emprisonnés. En pleine rue, il se déshabille entièrement sous les regards de la foule qui le prend pour un malade mental. Mais, comme le dit la narratrice, cet homme redevenu enfin viril, sexe érigé, triomphant, « *avait soudain recommencé à revivre*<sup>307</sup> ». La rue est ainsi le lieu qui donne vie au héros africain ; où

---

<sup>304</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 326.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 385.

la folie symbolise la raison ; où l'individu meurtri et écrasé par la machine sociale retourne à la nudité première des humains et y exprime force et courage.

De même, la buvette, qu'on appelle aussi bar, est-elle un lieu incontournable de l'espace africain au sud du Sahara. « Sociopète », il est un espace propice au rapprochement des individus<sup>308</sup>. En sa qualité d'agora populaire, c'est la tribune autorisée des marginaux de la société. C'est l'univers principal évoqué et représenté par Nganang dans *Temps de chien* avec *Le Client est roi*<sup>309</sup>. C'est un lieu où l'on vient boire mais aussi trouver des compagnons de discussion : « *Oui, Panthère n'était pas seulement un ambianneur, c'était également un passionné discuteur : un paroleur des sous-quartiers*<sup>310</sup>. » C'est un peu le « corps de garde » dans l'Afrique traditionnelle. Il est un micro-espace central de survie. Dans un pays où une grande partie des hommes est en proie à la misère, cet espace collectif a autant d'importance que l'espace administratif représenté notamment par un bureau de fonctionnaire : « *La voix de la Panthère dit : 'Mbe ke di ? Ou mbe ke di ? C'est vous qui construisez le Cameroun assis derrière votre jobajo, non ?'*<sup>311</sup> » Il s'agit d'un espace essentiellement masculin : les hommes n'y viennent pas que pour boire, mais aussi pour débattre de la vie politique du pays. Les informations non vérifiées qui y sont répandues en font un lieu de la rumeur ou du « kongossa » : « *Oui, Biya devrait faire ainsi avec tous les opposants-là qui se cachent à l'étranger, dit un homme sérieux. Ainsi au moins les Parisiens-là cesseraient d'aboyer, souligna son voisin*<sup>312</sup>. » Le narrateur-chien, très renseigné sur les informations données par les clients de son maître, préfère cependant prendre ses distances avec ce microcosme de la couche défavorisée de la société : petits vendeurs, cadres au chômage, vieux sentencieux, buveurs, prostituées, etc. Il est au cœur de l'univers mis en scène par l'auteur : c'est dans la buvette de Massa Yo que le héros chien entend étudier l'homme de Madagascar ; c'est là qu'un matin est entré un homme habillé en noir-noir, un écrivain des sous-quartiers désirant écrire des histoires du quotidien de ces gens. C'est aussi dans cette même buvette que son propriétaire se fait voler un million de Fcfa par une prostituée. L'ancien fonctionnaire compressé qui tient ce bar, Massa Yo, réussit à faire face à la pauvreté qui gangrène le pays en y gagnant sa vie : « *Je ne l'ai pas encore dit, c'est vrai : mon maître a finalement ouvert un bar, pour se débrouiller comme tous*

---

<sup>308</sup> Françoise Simasotchi, *Le Roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*, op. cit., p. 98.

<sup>309</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 46.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 113.

*les hommes du quartier, et pour s'arracher des miasmes de la misère : Le client est roi*<sup>313</sup>. » Cet espace créé par Massa Yo a pour but de l'aider à vivre autrement que les hommes de Madagascar enlisés dans le chômage. Effrayé à l'idée de revivre la misère que lui avait imposée sa « compression », il fait de ce bar sa priorité en lui donnant une place qu'il n'accorde à aucun membre de son entourage, comme le souligne Mboudjack à l'endroit du vendeur de cigarettes : « *Il savait que chez ce dernier le client est roi, et n'osait le distraire avec ses racontars*<sup>314</sup>. » Cet univers est tout aussi fondamental pour l'homme de Madagascar qui y voit un lieu pour fuir l'ennuyeuse banalité de son quotidien : « *En attendant, il tuait sa vie à l'alcool, et l'agrémentait stratégiquement au sport lithique*<sup>315</sup>. » Il y règne une atmosphère qui traduit le pouls du désespoir. Jeunes pour la plupart, les clients qui y viennent ne travaillent pas. Ainsi, cet univers est essentiellement oisif. En cela, il joue un rôle indispensable pour commenter la vie et tuer le temps comme le percevait cette commerçante qui « *savait qu'ils étaient tous des tueurs de temps, des dévoreurs de derrières de petites, qui en elle voyaient plus une occasion d'amusement, plus un possible coupement, plus un tien ne ment qu'une commerçante*<sup>316</sup>. » C'est également le lieu des contre-valeurs. Le narrateur a dans ses escapades plusieurs fois surpris des femmes et des hommes dans des positions immorales :

*Ainsi, combien de mains d'hommes respectueux ai-je déjà vues descendre dans l'obscurité d'un dessous de table pour, ni plus ni moins, se gratter les noyaux ? Combien d'homme ai-je déjà vus perdre leur orteil sous la table, dans les tréfonds des jambes de la femme de leur voisin, et même lui désliper le garde-manger ?*<sup>317</sup>

C'est également un lieu de reconnaissance sociale. Par le truchement de ce bar, Massa Yo retrouve l'aisance qu'il avait jadis perdue : « *Comment puis-je oublier que c'est à cause de la nouvelle aisance que lui procure son bar qu'il a réaccepté ma compagnie ? Je serais bien idiot de jeter du sable dans l'étonnante sociabilité que son bar lui aura redonnée en mordant les mollets de ses clients*<sup>318</sup>. » Dans le roman, la buvette joue un rôle stratégique, car c'est le parlement des gens misérables, l'endroit où ils peuvent exprimer librement leurs opinions politiques sans crainte : « *Si je suis un policier moi, et qu'on ne me paye pas alors que tous les jours les Biya partent cacher notre argent en Suisse, je monte au toit de la Poste centrale le 20*

---

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 47.

*mai et j'attends que l'un d'eux, ministre ou n'importe qui d'autre, passe. Et pan ! je lui mets une balle dans le front !*<sup>319</sup> » C'est cette logique libertaire que renvoie la vision agorique du bar. Ainsi, comme le souligne Françoise Simasotchi-Brones, « [c]et espace de la buvette est donc un des lieux stratégiques de l'action et surtout où s'exprime le discours de la collectivité<sup>320</sup> ». L'homme des sous-quartiers, privé de la liberté d'expression, est le résultat des frustrations nourries par la vie politique, économique et sociale de son pays.

En outre, c'est à la buvette que l'auteur donne la parole aux personnages secondaires, les anonymes du roman. Leurs propos sont révélateurs de leur vision d'eux-mêmes et du monde, et donnent une idée du climat socio-politique camerounais post-indépendant.

*Le Client est Roi* est également au centre de la vie du héros et de ceux de la communauté de Madagascar. Placé au centre du quartier, il devient le miroir de la vie de ce quartier :

*La bière, la bière, la bière ! cria-t-il, ce n'est plus que la jobajo qui dirige votre vie de rapace, n'est-ce pas ? Vous croyez vous en sortir aussi facilement ? Mais bon Dieu, où est l'homme en vous ?*<sup>321</sup>

Le prestige du *Client est Roi* est indiscutable du fait de son service, on y met tout en œuvre afin que ses usagers soient traités comme des rois : « *Quelle que soit la faute de ses clients, quel que soit leur niveau d'ébriété, je ne vais pas aller leur enfoncer mes crocs dans les mollets ! Surtout, je sais la nervosité de mon maître quand à une heure avancée de la journée il n'a pas encore sa recette escomptée*<sup>322</sup>. »

Néanmoins, dans leurs commentaires, les clients reconnaissent la place que Massa Yo accorde à l'argent. Ils comprennent que son but « *est de souler toute personne*<sup>323</sup> » qui entre dans son bar. Le « *Jobajo* » occupe une place à part entière chez les personnages de Nganang : il tient d'une philosophie de la vie. Parce qu'ils sont impuissants face à une souffrance contre laquelle ils ne peuvent s'insurger, ceux-ci sont réduits à une existence vide et sans but valable. Le bar leur permet d'associer la misère à une illusion.

Par ailleurs, lorsqu'on lit les narrations de Patrice Nganang, l'une des choses qui attirent l'attention ce sont les sous-quartiers dans lequel évoluent les personnages : les sous-quartiers

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>320</sup> Françoise Simasotchi, *Le Roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*, op. cit., p. 99.

<sup>321</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 206.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>323</sup> *Ibid.*

de Yaoundé et de Douala qui représentent des « *topoi*<sup>324</sup> ». Dans *La Promesse des fleurs, Temps de chien, La Joie de vivre* et *L'Invention du beau regard*, les lieux évoqués sont entre autres les quartiers de Madagascar, de Mbankolo, de la Briqueterie avec son « *ministère de Soya* », de la Carrière, d'Obili, de Melen, de Nlonkak et la Cité Verte. L'article de Ladislav Nzessé, intitulé « *Temps de chien* de Patrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaises », résume l'intérêt que l'auteur accorde à la description spatiale dans la plupart de ses œuvres : « *l'auteur ne dissimule pas le cadre d'actions de ses personnages sous une identité d'emprunt*<sup>325</sup> ». L'homologie entre espaces textuels et espaces référentiels vise à donner un effet de vraisemblance et une dimension socio-historique aux textes. De plus, ils confèrent une certaine identité marginale aux personnages. La centralité du sous-quartier a été analysée par l'écrivain quand il précise ceci :

*Un espace dans la topographie, de nos existences citadines, quand celles-ci étaient encore ceinturée en concentriques superpositions, tracées qu'elles étaient jusque-là dans l'imagination coloniale du marqueur de terre qui inventa le quartier et sous-quartier, préfet et sous-préfet, citoyen et indigène, évolué et évoluant, qui donc, dans un même geste binaire jacobinisa nos existences, et nous exclut de l'humanité*<sup>326</sup>.

L'espace dans les sociétés coloniales tout comme dans les sociétés post-coloniales est un indice du niveau de vie. En cela, il permet de saisir l'écart social entre riches et pauvres. Cette dualité de monde provoque un élan de contestation de la part des marginaux qui se sentent en effet lésés. L'auteur désire déployer son « *écriture dans le présent concret du Cameroun, dans le présent immédiat d'une ville, Yaoundé, et même plus loin, de quelques quartiers de ce Yaoundé-là*<sup>327</sup> ». On retrouve cette poétique de la proximité chez Léonora Miano lorsqu'elle écrit : « *chacun ferait bien de se soucier de son propre infernum, avant d'aller examiner celui des autres*<sup>328</sup>. »

---

<sup>324</sup> Jean-Claude Blachère, « 'Un troupeau de métaphores'. Le Champ symbolique dans les romans de Patrice Nganang », in *Ajouter du monde au monde, symboles, symbolisations, symbolismes culturels*, Actes du colloque « Ajouter du monde au monde », *op. cit.*, p. 48.

<sup>325</sup> Ladislav Nzessé, « *Temps de chien* de Patrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaises », in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l'ère du pluralisme sociopolitique*, Paris, L'Harmattan, p. 61.

<sup>326</sup> Patrice Nganang « La Poétique du mapan. Thèse sur l'écriture africaine à l'heure de la mondialisation », in *Les Chemins de la critique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 251.

<sup>327</sup> Aurélie Lefebvre « Une approche sociolinguistique de l'écriture du français dans la littérature : l'exemple de *Temps de chien* de Patrice Nganang », 6 janvier 2002, [en ligne], URL : [cedill.free.fr/upload\\_files/202%20-%20cam.pdf](http://cedill.free.fr/upload_files/202%20-%20cam.pdf) [consulté le 20 avril 2018]

<sup>328</sup> Léonora Miano, *L'Impératif transgressif*, Paris, l'Arche, 2016, p. 11.

Soumi, le narrateur de *La Promesse des fleurs*, décrit avec soin l'endroit où il vit, au sein du quartier se trouvant au bord du marigot : c'est une chambre exiguë, surchauffée dans une maison sordide. Les expressions « *les ténèbres du quartiers*<sup>329</sup> », « *l'obscurité de leur vie*<sup>330</sup> » et « *Le marigot inondait les maisons à chaque pluie*<sup>331</sup> » donnent une vue globale des conditions de vie dans ce sous-quartier. Le désarroi du personnage contraint à partager une chambre restreinte avec sa sœur renseigne davantage sur son calvaire quotidien : « *Je ne pouvais que marcher de long en large, en ligne droite, parce que la chambre était si exiguë que j'y mouvais à peine*<sup>332</sup>. » L'idée de souffrance comme trait caractéristique du Cameroun est mise en relief dans les propos suivants de David Simo : « *l'implacable réalité qui ne laisse à l'individu en quête d'épanouissement et mu par une inspiration au bonheur que peu de possibilités, pour ne pas dire aucune*<sup>333</sup>. » La recrudescence de la misère se lit aisément chez Soumi et sa famille, lesquels étaient victimes de la « *circonférence de la famine*<sup>334</sup> » les contraignant à vivre dans le « *périmètre de la dégénérescence*<sup>335</sup> » qui n'épargne même pas les diplômés de leur quartier :

*Mon père regardait autour de lui, notre quartier, voyait le nombre de diplômés de l'enseignement supérieur qui avaient été surpris par ces portes qui devant eux ne s'ouvraient pas du tout devant la sésame de leur savoir, comme ils l'avaient espéré ; il voyait Mirabelle qui, avec une licence en lettres, vendait de l'huile de palme à coté de notre mère et n'avait même pas pu trouver un mari ; il voyait Gustave-le-Magistrat qui était devenu sauveteur avec une maîtrise en droit dans la poche, et ne se distinguait pas des coupeurs de route avec son habillement pauvre ; il voyait le docteur le Docteur Roger qui avait certes pu avoir un travail dans un ministère , mais qui n'était jamais payé et devait vivre d'espoir et de dettes : mon père voyait tous ces diplômés de notre quartier se promener dans leur misère qui ne se distinguait point de la sienne et comprit que nous avions été jetés dans un monde dans lequel nous étions d'emblée les perdants d'un combat de notre avenir ; il comprit que nous avions été jetés dans un pays officiellement juvénophobe<sup>336</sup>.*

Le quartier au bord du marigot donne l'impression qu'il est un espace-type des marginaux contraints à recourir à certaines pratiques « limites » pour vivre. En cela, il constitue donc le

---

<sup>329</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 13.

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>333</sup> David Simo préface « Littérature et réinvention de l'humain au niveau local », in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l'ère du pluralisme sociopolitique*, Paris, L'Harmattan, p. 14.

<sup>334</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 13.

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 100.

lieu de la subversion des identités. C'est une « *ville plate-étalée [...] sans une trouée d'oiseau claire*<sup>337</sup> », pour reprendre les mots d'Aimé Césaire énonçant un discours sur la misère de la Martinique dans *Cahier d'un retour au pays natal*. L'univers de *Temps de chien* abonde dans le même sens. Le discours de Mboudjack démontre que c'est un espace composé de « *maisons malodorantes*<sup>338</sup> », de « *chiens errants aux yeux éclatés*<sup>339</sup> », de « *caniveaux*<sup>340</sup> », de « *vécés*<sup>341</sup> », etc. C'est un lieu insalubre et clos : « *Le labyrinthe du sous-quartier devenait interminable*<sup>342</sup>. » En cela, il a valeur de métonymie de Yaoundé qui « *n'était qu'un gigantesque sous-quartier*<sup>343</sup> ». Tout y semble figer. L'idée d'émancipation est un mythe. Ainsi la représentation de l'assujettissement des hommes enlisés continuellement dans la pauvreté participe à rendre compte de cette souffrance : « *Je me rendrais compte à quel point la misère mange l'humanité des hommes*<sup>344</sup>. » La correspondance entre populations et espaces dévoile parfaitement l'action que la pauvreté exerce sur les habitants de Madagascar. En abritant des êtres misérables, ce sous-quartier est le symbole du « *mboma* » qui avale chaque vie.

Dans *La Joie de vivre*, la Kemi décrit aussi les sous-quartiers de Douala et de Yaoundé comme des lieux de souffrance. Sa famille oscille entre problème de logement et travail, sans vraiment savoir comment s'en sortir. Ce manque d'issue a d'ailleurs permis à Tagni, le père des jumeaux, de comparer Douala à « *un enfer*<sup>345</sup> ». Il est difficile de parler de la famille de la Kemi sans avoir à l'esprit qu'elle a toujours vécu dans le Grasfield, dans l'arrière-pays. Son relogement est dû à la violence politique exercée contre l'ethnie bamiléké. Les réalités auxquelles elle se confronte sont aux antipodes avec le milieu rural qu'elle a connu. L'image idéale qu'elle avait auparavant de la ville contraste avec son vécu. Parce que « *gouffre de karabot, de cancrelats et de moustiques*<sup>346</sup> », la ville engendre une complète désillusion chez la famille de la Kemi. Il est difficile pour des villageois de s'épanouir en ville après l'abandon de leur mode de vie : « *Voilà sa case était si petite que notre mère, Tagni et lui, ne pouvaient y dormir qu'à tour de rôle – surtout qu'avec notre trinité, même infantile, nous occupions déjà presque tout l'espace du lit*<sup>347</sup>. » Même avec sa bonne volonté, le père du protagoniste ne réussit

---

<sup>337</sup> Pour Aimé Césaire, Fort-de France est une ville prostrée, engourdie (comme un fleuve désespérément torpide), sans relief (sans turgescence), sans mouvement (incertain de fluer), ennuyeuse et stagnante comme l'air.

<sup>338</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 19.

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>345</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 178.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 128.



guère à trouver un emploi dans un univers en déphasage avec ses réalités rurales : « *C'est ainsi, que dans la ville de la violence, il s'en allait avec le jour et nous revenait avec la chute du soleil, son journal des colons toujours serré sous l'aisselle, la tête pleine d'espoirs et la bouche suintante d'histoires incroyables, d'histoires d'invisibilité, de mort et de résurrection*<sup>348</sup>. » Le personnage reconnaît d'ailleurs que trouver du travail dans cette ville relevait de « la mer à boire ».

Nganang étend son point de vue critique en suggérant que les villes camerounaises sont responsables de la délinquescence morale et sociale des jeunes, notamment à partir des années 1990. Le sort de Soumi et de ses compagnons ou encore celui de Mboma et Mambo attestent que la ville est révélatrice de l'histoire tragique affectant le Continent africain. Cette vision rejoint celle de Françoise Simasotchi-Brones reprenant Glissant qui estime qu'habiter la ville, c'est devenir étranger à soi-même, plonger dans l'aliénation.

De même, le marché est un lieu à forte charge symbolique, il est un acteur social contribuant à façonner les villes. Chez Nganang, il fait l'objet d'un travestissement fonctionnel. Espace par excellence de l'échange commercial, il devient un milieu entièrement à part car revêtant une autre dimension, notamment politique. Le romancier le décrit de façon fort expressive. Dans *La Joie de Vivre* et *L'Invention du beau regard*, c'est le théâtre de la débâcle de l'humanisme et des humains. Cette « contre-valeur » est perceptible dans *La Joie de vivre* lors du meeting organisé en plein milieu de l'axe central du marché du Grasfield par un politicien. Tancha' Loi-Cadre est l'un des « symboles » de ce qui se joue alors. La narratrice en brosse un portrait qui en fait un semeur de trouble dont le pragmatisme confine à la sottise et le discours est très peu scrupuleux : « *Oh ! le marché était déjà un ring, oui un ring pour politiciens creux, un ring pour fabricant de notre réalité, un ring pour joueurs de passe-passe, un ring pour toutes les folies de la vie, un ring pour les tours d'inspection en caracasse de son mari*<sup>349</sup> ». Ainsi, l'axe central du marché du Grasfield n'est plus, selon Christina Nordin, « *une réunion autorisée de clients et de marchands, assemblés au même lieu public, couvert ou en plein air et ayant lieu à des intervalles réguliers*<sup>350</sup> », il est devenu le lieu de « *la mascarade* » des politiciens et de la manipulation du peuple. L'utilisation du marché à des fins politiques suscite le désordre, le tumulte et le vacarme : « *Le marché devenait ébullition. Les*

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>350</sup> Aurélie Poyau, « Marchés au « nord », marchés au « sud ». Visages et situations des marchés dans les villes de Marseille et d'Abidjan », in *Rives méditerranéennes*, 2005, p. 73.

*hommes se marchaient dessus, les enfants se retrouvaient dans le cœur du désordre que les courses folles occasionnaient*<sup>351</sup>. » Tancha' Loi-Cadre foule aux pieds la réglementation municipale qui régit le fonctionnement du marché et ignore sans honte son rôle qui est de fédérer au moyen du commerce, avec pour conséquence immédiate l'avènement d'une inhabituelle cacophonie.

En outre, le marché, censé apporter une plus-value entre le commerçant et l'acheteur, est devenu un des foyers de l'illicite. Taba, le protagoniste principal de *L'Invention du beau regard*, est d'ailleurs victime de la malhonnêteté d'un commerçant douteux qui lui vend un animal en lui promettant qu'il sera riche. Sachant que son client est un désœuvré en quête d'ascension sociale, celui-ci adopte une stratégie imparable :

*'Regardez', disait l'homme en martelant chacun de ses mots, montrant la mère truie dont les longs seins trimbalaient ses petits qui s'y étaient agrippés, et dont chacun des pas secouait toute la viande, 'et vous voyez ce que vous aurez dans un an au moins'*<sup>352</sup>.

Le conteur expose les stratégies commerciales malveillantes du marchand cherchant à convaincre Taba d'acheter sa truie. Ce commerçant berne Taba, un homme naïf, sans intelligence, pensant qu'investir toutes ses économies dans l'achat d'une truie le sortira de la pauvreté. Quelque temps après son achat, grande est sa surprise, de constater que « *le petit animal ne mangeait rien de ce qui lui était offert, et bien sûr n'arrêtait pas de pousser des cris*<sup>353</sup> ». Les caprices de l'animal vont l'interpeller quant aux bénéfices que cette truie est censée lui rapporter. Taba repart au marché de Mokolo pour se faire rembourser mais le commerçant a disparu. De retour chez lui, il maudit le mauvais sort qui le poursuit et l'a conduit à acheter ce qui est son capital malheur. En plus de la perte de toutes ses économies, Taba y a également « acheté » la souffrance de sa famille, et en particulier celle de sa femme qui fait téter laborieusement la truie. Et comme si cela ne suffisait pas, cette dernière dort maintenant sur son lit conjugal, comme un cinquième enfant.

Ce qui caractérise le marché de Mokolo, c'est le manque de fiabilité des produits vendus. La truie que Taba achète n'est pas en bonne santé mais cela n'empêche pas le vendeur de la lui vendre. Il s'agit donc d'un lieu où ne règne aucune déontologie : c'est un « micro-foutoir » où ceux qui ont la charge commerciale peuvent se permettre en toute impunité de vendre des produits et des marchandises de mauvaise qualité. Taba vit désormais la pauvreté à deux

---

<sup>351</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 76.

<sup>352</sup> Patrice Nganang, *L'Invention du beau regard*, op. cit., p. 213.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 124.

niveaux : celle qui découle de son absence de ressources financières et celle que le marché a provoquée. Il évolue dans une société où il est quasiment impossible de compter sur la bonne foi, y compris celle de l'entourage. La pauvreté qui gangrène les États du sud est responsable d'une inimitié généralisée, laquelle se manifeste à travers l'escroquerie, le banditisme, le vol, etc. Du reste, *Tancha' Loi-Cadre* et le vendeur de truies représentent, chez l'auteur, l'avènement du régime de l'irrégularité au Cameroun, pays dans lequel tout semble aller de travers.

Au demeurant, la poétique des actants, des personnages et de l'espace élucidée dans ce chapitre tente de démontrer, selon le modèle de Greimas, que les personnages décrits dans les fictions de Patrice Nganang ne le sont pas pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils font. Dire les choses ainsi n'équivaut en aucun cas à une manière d'inscrire Nganang comme le seul écrivain africain de sa génération à subordonner la notion de personnage à l'action, mais vise plutôt sa façon de mettre en avant les modalités scripturales d'une littérature africaine qui a toujours été reléguée au « rang » d'envers poétique de l'Occident. Ce travail sur la poétique aura donc pour écho l'examen, dans le chapitre suivant, du schéma narratif et actantiel : cette analyse (qui s'appuie sur les travaux de Paul Larivaille et de Greimas, et concerne les étapes du schéma quinaire et la structure pragmatique projetée le long du récit) s'efforcera de décomposer chronologiquement le déroulement des histoires narrées et de les interpréter par l'élaboration d'un schéma actantiel.



## Chapitre 2. Lecture théorique des récits

On ne peut évoquer la notion de schéma narratif sans se référer à la modélisation du schéma narratif (quinaire) de Paul Larivaille théorisée dans son article « L'Analyse (morpho)logique du récit<sup>354</sup> », inspiré des travaux de Vladimir Propp sur le conte. Il y soutient que l'analyse littéraire du récit pourrait se faire à partir de la description structurale. La définition qu'il donne de cette construction est assez expressive, comme l'indique le livre de Frédéric Buffa<sup>355</sup> :

*[...] le schéma narratif est un outil d'analyse littéraire qui met l'accent sur l'action. Il fournit une grille de lecture qui décompose le déroulement d'une histoire en une succession logique et chronologique de cinq étapes essentielles : la situation initiale (ou l'incipit), l'élément déclencheur (ou élément perturbateur), les péripéties (ou les aventures, ou le déroulement), le dénouement et la situation finale ou explicite<sup>356</sup>.*

De même, le schéma actantiel formalisé en 1966 par le linguiste Algirdas Julien Greimas (1997-1992), s'inspirant lui aussi des travaux de Vladimir Propp sur les contes, est un outil d'analyse littéraire souvent présenté en complément au schéma narratif. En effet, le schéma actantiel ne suit pas l'ordre chronologique de l'histoire. On note six classes (catégories actantielles) ou six ensembles d'actants, qui peuvent contenir chacun un ou plusieurs éléments, à savoir le sujet, l'objet, les destinataires, les opposants et les adjuvants. On pourrait penser que les schémas narratifs et actantiels doivent obéir au modèle énoncé par leurs bases théoriques. Cette thèse n'a pas été suffisamment avérée. Aussi comment démêler, d'un côté, ce qui donne à la critique le sentiment de penser que l'analyse des récits devrait se faire dans la convergence à un modèle et, d'un autre côté, les tendances à la spécificité ressortant des récits étudiés (anthropologie, sociologie, symbolisme, etc.) ? Notre cheminement dans les récits de Patrice Nganang suggère que les schémas narratif et actantiel en tant que grilles de lecture s'y dessinent et y fonctionnent (partiellement) autrement. Touraine Sereine parle d'un modèle, tant par son maniement des thèmes (le regard critique d'un chien pour une compréhension du monde des hommes) que par l'usage scriptural du fonctionnement d'une quête à la fois aliénante et salutaire. *Le triptyque sur les histoires des sous-quartiers (La Promesse des fleurs, Temps de*

---

<sup>354</sup> Paul Larivaille, « L'Analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.

<sup>355</sup> Frédéric Buffa, *Le Schéma narratif et le schéma actantiel. Outils pour analyser ou construire une histoire*, PARIS Gustave Doré, 2018.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 5.

*chien* et *La Joie de vivre*) insuffle donc une tonalité et un régime nouveaux à la littérature africaine contemporaine. Mais expliciter sa poétique exige l'exploration des structures qui régissent l'intrigue et les personnages romanesques, révélant les combinaisons narratives mises en œuvre par l'écrivain.

Ce chapitre vise dans un premier temps à explorer les intrigues des fictions de l'auteur en exposant leurs structures suivant le modèle de Paul Larivaille. Et, dans un second temps, à mettre en lumière le rôle des personnages et leur interaction pour en discerner les écarts. Notre lecture cherche à montrer que les fictions de Nganang obéissent aux cinq étapes des schémas narratif et actantiel de Larivaille et de Greimas. En revanche, sa « méthode » n'obéit pas à ce qu'énoncent les deux théoriciens occidentaux. L'auteur camerounais qui prône que l'écrivain africain de ce siècle doit produire des œuvres inscrites dans une autonomie de pensée s'appuie en effet sur une hypothèse énoncée dans son *Manifeste* (voir le chapitre portant sur « L'Ombre de Sartre<sup>357</sup> ») selon laquelle l'écrivain africain ne peut-être original que s'il adapte et s'approprie les formes comme le roman, la poésie, le drame « *dont les évidences ont été dictées par un temps et par une histoire de la pensée qui n'étaient siennes*<sup>358</sup> ». C'est cette appropriation des « concepts de location » théorisés par Larivaille et Greimas qui fera l'objet de notre réflexion.

## 2.1. Le Schéma narratif et actantiel

Les travaux portant sur l'analyse du schéma narratif, à l'instar de ceux de Frédéric Buffa sur *Le Colonel Chabert*<sup>359</sup> et *Candide*<sup>360</sup>, avancent que « *la situation initiale décrit le début des histoires et présente généralement une situation stable où il y a peu ou pas d'actions*<sup>361</sup> ». Concernant les fictions de Nganang, du moins les premières (*La Promesse des fleurs*, *Temps de chien*, *La Joie de vivre* et *L'Invention du Beaugard*), on constate que la situation initiale s'apparente aux péripéties, c'est-à-dire au développement de l'histoire. Les narrateurs informent les lecteurs de plusieurs aventures, de l'action des autres actants, de leurs interactions, de leur contexte d'évolution, de la description des lieux et de l'époque. Tous ces éléments s'énoncent clairement. Toutefois l'histoire ne présente pas de stabilité. Dès les premières pages,

---

<sup>357</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive* (2007) suivi de *Nou*, op. cit., p. 49.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>359</sup> Honoré Balzac, *Le Colonel Chabert*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>360</sup> Voltaire, *Candide*, Edition Goldzink, Paris, 2016.

<sup>361</sup> Frédéric Buffa, *Le Schéma narratif et le schéma actantiel. Outils pour analyser ou construire une histoire*, op. cit., p. 7.

les narrateurs présentent un univers en proie au chaos. Ce qui dénote que la vie dans les sous-quartiers, dès le commencement, implique une situation de crise. Les narrateurs, selon leur degré d'informations, cherchent dès le départ à toucher la sensibilité du lecteur en créant une atmosphère et en annonçant une thématique<sup>362</sup>. En clair, la situation initiale des textes de Ngananag laisse présager l'impossibilité du bonheur. Si l'écrivain a conçu pour ses récits des de longues situations initiales donnant plusieurs informations sur les principaux actants et le contexte, c'est sans doute parce que le narrateur y est animé par la soif de s'exprimer et de partager son ras-le-bol. L'auteur ménage ainsi ses effets de réception.

Aussi, l'essentiel de l'action de *Temps de Chien*, deuxième partie du triptyque *Histoires de sous-quartiers*, se déroule dans les années du règne de Paul Biya. Cette époque de grands tourbillons au Cameroun renvoie indirectement à la décomposition des structures socio-économiques du pays dont Patrice Nganang avait à cœur d'évoquer les intrigues.

De même, *La Joie de vivre* est la troisième partie du triptyque *Histoires de sous-quartiers*. Il relate les événements historico-politiques du Cameroun des années 1950 à travers l'histoire tumultueuse de Mambo et Mboma (des frères jumeaux qui luttent pour l'ascendance depuis le ventre de leur mère). L'histoire se passe dans trois principaux grands lieux : le Grasfield, Douala et Yaoundé. Le récit se déroule dans un contexte politique tumultueux des luttes indépendantistes.

Enfin, *L'Invention du beau regard* est un conte citadin dont le titre est identique à celui du recueil dans lequel il est extrait. Le personnage principal Taba est un homme misérable habitant le sous-quartier de la Briqueterie. Ce qu'il redoute le plus dans sa vie, c'est la perspective de mourir dans la pauvreté. Le manque, la proximité insistante qu'il a avec la faim et la rareté des choses même les plus évidentes le poussent à se consacrer au travail. On le reconnaît pour être « un débrouillard de la première heure<sup>363</sup> ». Chef d'une famille de cinq membres, sa femme est une hystérique qui passe la majeure partie de son temps à le réprimander, disant qu'il se laisse faire. Il vacille ainsi entre plusieurs petits boulots mais ne parvient pas à changer sa condition et à offrir un mieux-être à sa famille. Dépourvu, il se considère comme un malchanceux, dont la situation s'apparente à une damnation tombée sur la tête de quelques-uns comme lui. Quoi qu'il fasse comme boulot, Taba demeure un pauvre rustre.

---

<sup>362</sup> Carla Cariboni, « *Éléments pour l'analyse du roman* ». Article provenant du site : [https://www.sol.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/FRAA01/20131/Elements\\_pour\\_l\\_analyse\\_du\\_roman\\_Prendre\\_vision\\_pour\\_le\\_24\\_janvier\\_.pdf](https://www.sol.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/FRAA01/20131/Elements_pour_l_analyse_du_roman_Prendre_vision_pour_le_24_janvier_.pdf). [consulté le 13 octobre 2020].

<sup>363</sup> Patrice Nganang, *L'Invention du beau regard*, op. cit., p. 117.

L'élément déclencheur dans les fictions de Nganang vient « *rompre l'harmonie et l'équilibre de la situation initiale, bouleversant le statu quo et mettant ainsi l'histoire en mouvement*<sup>364</sup> ». Ce bouleversement peut-être dans un premier temps négatif : lorsque le contexte de la situation initiale est positif. Dans ce cas de figure, il est malvenu et représente l'irruption d'un problème. Il est bénéfique lorsque le contexte initial est négatif. En ce qui concerne les textes étudiés, tous les contextes initiaux sont négatifs. Seul le degré de négativité les différencie. Chez Nganang, l'élément déclencheur est certes douloureux mais bienvenu, car il pousse les personnages à renoncer à leur lâcheté et à exprimer un courage sans pareil. Il donne naissance à un homme nouveau pouvant incarner une humanité « debout » et responsable d'elle-même. Il répond surtout au besoin du texte d'introduire un fait qui va entraîner un réveil en chaîne<sup>365</sup>.

Par ailleurs, les fictions de Nganang présentent l'élément déclencheur comme l'apogée de la souffrance après une somme et une accumulation de misères. Ses personnages ont connu diverses épreuves qu'ils ont supportées mais arrive une dernière qui les conduit à la révolte. Ce comportement n'est pas étranger à la société traditionnelle africaine, notamment gabonaise, comme en témoigne ce proverbe « *on ne casse pas de gale à un enfant qui a faim* » : en d'autres termes, le véritable problème de l'enfant, c'est la faim ; la douleur engendrée par la gale cassée lui sert de dérivatif, il va en user pour faire entendre ses pleurs. Étudier l'élément déclencheur dans les premières fictions de Nganang revient donc à identifier cet événement « apocalyptique ». Il est à souligner que c'est un événement quasi similaire qui aggrave le contexte de la situation initiale. Cette fonction attribuée à l'élément déclencheur signifie qu'il a pour mobile de stimuler l'histoire. Voilà pourquoi l'écrivain le place loin du début de ses fictions. En procédant de la sorte, il en fait un moment fort et critique et le « drape » dans l'esthétique de la tragédie.

La lecture de *La Promesse des fleurs* indique que l'élément déclencheur pourrait consister dans l'annonce par le chef du quartier de la démolition des habitations du secteur au bord du Marigot, notamment celle de la famille de Soumi qui auparavant avait subi des dégâts suite à une inondation. Les traces de destruction sur les murs des maisons et le viol de Sandra par les policiers auront valeur d'événement apocalyptique qui va à jamais changer la vie des

---

<sup>364</sup> Frédéric Buffa, *Le Schéma narratif et le schéma actantiel. Outils pour analyser ou construire une histoire*, op. cit., p. 8 : « [...] l'élément déclencheur est le premier événement d'une série. »

<sup>365</sup> *Ibid.*



habitants : le chef de quartier accompagné de nombreux policiers, avec deux grands Caterpillars, annonce dans un bruit ahurissant le déblayage des modestes demeures en faisant état du décret du gouvernement. Certains se mettent à pleurer, insultent ou maudissent le ciel et la terre, tandis que d'autres courent sauver le peu de bien qu'ils possèdent.

La mort du petit Takou dans *Temps de chien* constitue l'élément qui déclenche la grande manifestation des habitants de Madagascar. Un coup de fusil fend un midi le ciel et disperse les poules devant *Le Client est Roi* : le petit Takou vient d'être assassiné par Étienne, le commissaire de Mokolo. Celui-ci monte dans sa voiture et démarre en trompe. Des hommes et des femmes courent vers le corps couché sur le trottoir. Un homme tremblant relève l'enfant et découvre sa face percée d'un grand trou. Les femmes affligées poussent des cris de deuil.

La mort de Mboma dans *La Joie de vivre* est l'élément qui provoque la révolte de Tagni. Mambo a été injustement emprisonné à la place de son frère jumeau qui est le vrai coupable du meurtre de Marie-Madeleine l'associée. Quelque temps après, Mboma est lui aussi emprisonné. C'est dans la nuit d'une cellule suffocante où les hommes dorment sans slip sous leurs pantalons élimés que Mambo devenu fou baisse celui de son frère et le pénètre « avec son membre dru ». Le cri étouffé de ce dernier soulève le brouhaha et incite plusieurs prisonniers à s'abattre sur Mboma sans même discerner son visage. Ce dernier rend l'âme dans les mains de son frère.

De même, dans *L'Invention du beau regard*, la mort de Giscard, le fils de Taba, a valeur d'élément moteur de sa révolte contre sa truie maléfique. C'était le tour de Zembla, le fils aîné de Taba, d'amener Beauregard « faire ses affaires ». Dans l'élan de son plaisir, la truie provoque la rage des enfants du quartier qui rendent pénible son retour à la maison, malgré la présence de Zembla qui tentait de les repousser. Plusieurs tiraient la queue de la truie qui pressa le pas. Zembla, bien qu'ayant plus de force dans les bras que son petit frère, lâcha la corde servant à mener la truie. Giscard, poussé par un vaporeux enthousiasme, la poursuivit. Au même moment un taxi circulant à grande vitesse le projette : il se retrouve sur le pare-brise lequel vole en milles débris de verre. Giscard est mort. Les cris, l'agitation générale autour de son corps n'y font rien. Avec une foule derrière lui, transportant le corps de son frère, Zembla rempli de culpabilité rentre à la maison. C'est ainsi qu'il sombre dans une folie consternante. Son état empire un peu plus chaque jour, malgré toutes les herbes prescrites par les guérisseurs. Désespéré, Taba consulte un sixième guérisseur qui lui propose de laisser Zembla dans sa cour. Taba ignore cette proposition. Dépassé, il finit un jour par attacher Zembla lui-même dans cette cour...

Si la situation initiale s'apparente à une sorte d'introduction, les péripéties constituent pour leur part le développement. Elles représentent le cœur même de l'histoire racontée. Elles

comprennent les actions, les aventures et les événements qui font suite à l'élément déclencheur et en sont la conséquence dynamique.

Dans les fictions de Nganang, les péripéties restituent les actions dissidentes que le personnage principal et les autres protagonistes mènent pour contrer la tragédie, de même que les conflits auxquels ils sont exposés pour essayer de rétablir l'équilibre des choses. Les événements tragiques des récits sont déjà connus. Les narrateurs leur donnent de l'ampleur durant les péripéties pour augmenter la tension émotionnelle. Il s'agit aussi pour l'auteur d'enchaîner les événements et les scènes pour qu'ils aboutissent à un changement de situation : l'ordre qui au début semblait être établi se voit ainsi renversé. Nganang ne perd pas l'objectif de ses personnages principaux qui sont toujours saisis par la folie.

Dans *La Promesse des fleurs* les péripéties se manifestent lorsque la mère de Soumi, le protagoniste principal, prie de toutes ses forces pour empêcher la catastrophe de s'abattre sur sa famille. Pour ce faire, elle demande à Soumi et à ses deux sœurs « *de [se] jeter au sol avec elle en signe de croix, pour laisser passer la tempête du diable et renaître dans le royaume de la mère de Dieu et du bonheur*<sup>366</sup> ». Soumi ne l'écoute pas. Il court dans sa chambre et ressort avec le fusil de son défunt père qu'il y avait caché. Sans chercher à se protéger, il quitte leur maison criant comme un fou et se met à tirer sur le chef de quartier et sur les policiers qui sont venus accompagner des Caterpillars pour détruire le quartier. Il parvient à toucher un policier à la tête, un autre au cœur et le chef de quartier à la jambe, ce qui conduit les autres policiers à le neutraliser et à l'emprisonner dans une geôle où il mange sa jeunesse.

Le narrateur de *Temps de chien* informe de l'assassinat sans scrupule de Takou, le fils de l'ingénieur au chômage, par le commissaire. Docta reconnu pour sa lâcheté à Madagascar « *paraissait avoir été arraché de quelque coupement par l'événement de la rue. Son regard était autre*<sup>367</sup> ». Personne ne le reconnaissait. Hors de lui en raison du crime, la colère de savoir que c'était son fils, son sang et sa chair, qui était mort l'ont poussé à entrer comme un fou dans le bar de Massa Yo et à y prendre le pousse-pousse de l'ex-vendeur de cigarettes. Il porte ainsi le cadavre de son enfant mis sur l'engin. Avec toute la foule du quartier à ses talons, il se dirige vers le commissariat. L'ingénieur est catégorique : « *Ils vont me rendre mon enfant*<sup>368</sup> ». Cette marche est épouvantablement réprimée car la police qui disperse la foule avec un hélicoptère et lance des bombes lacrymogènes pour éviter que celle-ci n'arrive jusqu'au marché de Mokolo à partir duquel elle pourrait embraser la ville. La police a reçu des renforts. Elle a poursuivi

---

<sup>366</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 212.

<sup>367</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 351.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 353.

hommes, femmes et enfants, en en arrêtant beaucoup et en en violant plusieurs. Même repoussée, la foule persiste et tente d'avancer avec plus de rage. Elle se rue sur les véhicules stationnés, verse de l'essence, met le feu et lance les pierres sur les policiers. C'est tout le quartier qui de la sorte s'est réuni dans le deuil du fils de l'ingénieur.

Contrairement aux deux précédents romans, *La Joie de vivre* présente des péripéties brèves mais très significatives. Tagni, le père des protagonistes principaux, qui est le chauffeur de Monsieur le Ministre à qui il est dévoué et loyal, compte sur l'aide de ce dernier pour les sortir de prison. Tagni ne s'inquiète pas trop, rassure Magni son épouse des propos du Ministre qui a promis de faire élargir leurs fils. Mais un jour on vient annoncer le décès de Mboma, l'un des fils emprisonnés. Écœuré par les mensonges de son patron qui n'a pas agi comme promis et accablé par la douleur de la perte d'un de ses fils et par la souffrance de l'autre, Tagni démissionne de son emploi. Il se déshabille entièrement en public si bien qu'on le prend pour un malade mental. Soudain, comme quelqu'un qui avait recommencé à vivre, il rejoint sa femme et sa fille.

S'agissant de *L'Invention du beau regard*, Taba de retour chez lui se rend compte que sa maison n'a pas été épargnée par la grande pluie qui s'est abattue sur le quartier. Le mur a lâché, la toiture a sombré dans le salon, fracassant le crâne de sa fille nommée Moni. Tout le quartier est consterné devant ses malheurs. Devant les ruines de ce qu'est devenue sa vie, le visage de Taba explose de « pourquoi ? ». Il s'empare des débris de sa maison, les serre et se frappe la poitrine car se rendant compte de son impuissance devant ces souffrances.

De même le dénouement constitue la dernière action ou dernière péripétie du récit, celle qui dénoue l'intrigue. Il implique souvent un moment spectaculaire : un affrontement final, des retrouvailles intenses, des décisions fortes, etc. Le problème trouve alors une solution positive ou négative. La mission ou la quête du personnage principal s'achève sur un succès ou un échec, débouchant sur la situation finale. La résolution coïncide avec la conclusion émotionnelle de l'histoire.

Dans les fictions littéraires de Patrice Nganang, les difficultés auxquels sont soumis les protagonistes principaux ne trouvent aucune issue favorable. Le dénouement débouche sur une critique du héros qui réalise son échec. C'est à ce moment que Nganang l'incite à une remise en question et à reconnaître ses erreurs : il se doit d'assumer sa part de responsabilité dans ce qui est arrivé. Cette phase s'inscrit comme une nouvelle lueur d'espoir.

Dans *La Promesse des fleurs*, le dénouement survient lorsque Soumi le protagoniste principal, après avoir passé plusieurs années en prison, réalise son échec dans tout ce qu'il a

entrepris, et notamment pour ce qui est de sa carrière d'écrivain. Il voulait écrire l'histoire de Jacqueline, faire d'elle une héroïne romanesque à l'instar de Chaïdana. Mais il n'a jamais pu écrire une seule phrase. Le temps passé en prison lui permet de réaliser que sa jeunesse s'est envolée. C'est à sa libération que Soumi procède à cette introspection.

Dans *Temps de chien*, le dénouement se déploie avec la mort de Takou. Cette cause défendue par les habitants de Madagascar est inaccessible aux nombreux policiers qui lancent projectiles et bombes lacrymogènes pour combattre les manifestants. On tire au fusil sur les étudiants parce qu'ils revendiquent le paiement de leur bourse. Ce n'est plus seulement l'assassinat du petit Takou qui pousse les habitants de Yaoundé à la marche. La répression est féroce. Les morts abondent. Les protestataires crient leur rage dans les rues.

Dans *La Joie de vivre*, la révolte de Tagni, père des jumeaux ennemis, se manifeste par un acte de folie qui le conduit à abandonner le Ministre dans sa Mercedes, se déshabillant entièrement sous les yeux de la foule de façon symbolique. Lui qui n'avait plus de volonté propre car obéissant à un patron qui lui promettait de libérer ses enfants croupissant en prison, se rend compte que son existence et celle de sa famille dépendent de sa seule volonté.

Dans *L'Invention du beau regard*, Taba a presque tout perdu : sa femme, sa maison et ses quatre enfants. Il lui reste un enfant, Yomi ; il a été sauvé par une voisine aimable dont la demeure a été épargnée par la pluie. Mais ce désastre semble ne pas affecter Taba, il n'est pas préoccupé par le bien-être de son enfant, ce qui étonne la voisine salvatrice. Ses pensées sont comme possédées et uniquement orientées vers sa truie. Au contact de celle-ci, le visage de Taba s'emplit d'une étrange vie. Il se relève soudain de sa douleur solitaire et s'avance vers sa truie dont il ne déchire pas le corps comme quelques-uns s'y attendaient.

Enfin, la situation finale est un nouvel équilibre différent (meilleur ou pire) de la situation initiale. C'est aussi le moment où l'auteur dresse un bilan en mettant en évidence la manière dont les péripéties ont transformé les protagonistes. L'issue peut être positive, négative ou plus contrastée. Aussi, existe-t-il quatre types de fin possible :

- la résolution du problème général et le bilan personnel du personnage principal sont tous les deux positifs ;
- le problème général est résolu mais le personnage principal paie un lourd tribut personnel ;
- le problème général n'est pas résolu mais le personnage principal en tire un bilan positif ;
- le problème général n'est pas résolu et en plus le jugement du héros est négatif.

Dans le cas des textes de Patrice Nganag, c'est le troisième type qui prévaut. La situation finale qu'il décrit ne coïncide pas avec une fin heureuse. Elle permet aux narrateurs d'informer sur la

façon dont la vie des personnages a été affectée par les nombreuses épreuves par lesquelles ils sont passés et sur leur échec à résoudre leurs nombreux problèmes. Bien que les personnages principaux finissent toujours par renverser l'ordre établi ou à braver le *statu quo* des choses, ils ne remportent pas de victoire complète. La situation finale chez Nganang symbolise le réveil, la prise de conscience, le relèvement soudain, la naissance bien que tardive du courage des personnages.

Dans *La Promesse des fleurs*, la situation finale correspond au moment où Soumi décide de revisiter son ancien quartier, bien des années après sa destruction. Il n'y a plus de traces des maisons, des bars, des rues, des lampadaires qu'il a connus. Seul le marigot est resté. Il décide de se promener au milieu de la forêt qui a remplacé leurs habitations. Cette marche lui permet de se ressourcer et de retrouver soudain la vocation d'écrivain jadis perdue à cause des circonstances. Envahi par des souvenirs, Soumi entend la voix rauque d'un homme qui lui semble familière. Celui-ci chasse les enfants sans pourtant cacher ce qui les amuse. Il semble que c'est Sammy, un de ses compagnons de misère. Le seul qui n'a pas quitté la forêt au cœur de la ville et le seul que le Caterpillar n'a pas pu déloger, constate tristement Soumi.

De même, dans *Temps de chien*, la situation finale réside dans le soulèvement de plusieurs courageux à Madagascar qui se lèvent pour manifester contre le crime dont a été victime le petit Takou. Ils sont nombreux à combattre les policiers. L'opposition au régime lance l'opération « Pays mort » pour obliger Biya à écouter la voix des sous-quartiers et la parole des rues. Mboudjack, le protagoniste principal et le narrateur écarquillant grand ses yeux, observe la renaissance soudaine de l'homme de Madagascar.

Dans *La Joie de vivre*, la situation finale se déploie lorsque peu après la mort de Mboma, Mambo sort de prison. Les membres de sa famille sont présents : son père, sa mère et sa petite sœur. Exceptée sa tante Mirabelle qui semble lui en vouloir. L'absence de cette dernière le secoue. Car il a une confession à lui faire. Après plusieurs réponses négatives de la Kemi quant à l'absence de Mirabelle, Mambo adopte une attitude effrayante. Il parle de choses que personnes ne voit, il entend une voix lui dire « *tu vas mourir* ». Loin de sa famille, il se met à courir, à crier le nom de sa tante et des autres « *associées* » de la Briqueterie. Perdu dans le labyrinthe et le chaos de la ville, Mambo sombre dans la folie et meurt à son tour.

Enfin, dans *L'Invention du beau regard*, la situation finale consiste en la prise de conscience de Yomi, lorsqu'à son réveil, il saisit la signification de l'histoire de la truie de son père, dont déjà plusieurs versions court dans les rues. Celui-ci finit par être tué par la truie pour laquelle il a investi toutes ses ressources et qu'il a engraisée pendant un an. Dans la nuit, la

truie criminelle se présente devant la porte du boucher qui la tue et la cède contre rétribution au vendeur de Soyas.

Si le schéma actantiel est souvent présenté en complément du schéma narratif, cela n'est pas fortuit. Son élaboration est d'ordre essentiel. Dans une œuvre de fiction l'importance d'un personnage ne se résume pas à la position qu'il occupe, c'est-à-dire principale ou secondaire, mais par rapport au rôle qu'il joue dans le récit. Rappelons que la notion d'actant ne s'apparente pas à celle de personnage. Le schéma actantiel permet la mise en exergue des forces en présence et leur classification dans les récits sur la base de leur rôle dans l'histoire et des relations qui les lient. Ici, il ne s'agit pas de faire une étude des actants de chaque corpus et de leur interaction. D'après le modèle greimassien, les actants sont des positions au sein d'une structure qui se compose de trois axes qui sont reliées de manières significative.

Le schéma actantiel se compose de trois axes : l'axe Sujet-Objet, l'axe Destinateur-Destinataire et l'axe Adjuvant-Opposant.

Le personnage de Soumi représente l'axe sujet de *La Promesse des fleurs*. Il est relié à son objet par l'axe de la quête qu'on appelle aussi axe du désir ou axe du vouloir. Il désire être écrivain des sous-quartiers. Sa relation avec l'écriture s'appelle la « jonction ». Dans cet axe appelé aussi axe de la communication, de la transmission ou du savoir, l'actant destinateur, c'est-à-dire le sous-quartier au bord du marigot dans lequel il vit, constitue une motivation pour ce dernier d'être un écrivain, particulièrement pour évoquer la condition de la femme.

L'axe Sujet-Objet aussi appelé axe du pouvoir, met en relief ceux qui oeuvrent à la réussite de la quête du sujet et ceux qui travaillent à faire échouer le sujet dans sa quête. Dans son désir de devenir écrivain, Soumi est encouragé d'une part par sa sœur Sandra qui accepte de temps en temps de lui laisser leur petite chambre pour mieux trouver l'inspiration et d'autre part par Méka son ami et par Gerard, le petit ami de Sandra en qui il trouve des valeurs d'amitié et un modèle d'intelligence. Le métier d'écrivain auquel Soumi aspire semble ne pas plaire à tous ses proches compagnons, notamment à ceux qui partagent sa misère : Bayo, Yoba, Beauregard qui déprécient ses idées et lui cherchent tout le temps querelle. La détresse dans laquelle vivent ses parents ne lui permet pas d'avoir un meilleur cadre. Les pouvoirs publics qui l'emprisonnent plusieurs années sont autant d'éléments travaillant à contrecarrer sa quête.

La théorie des trois épreuves intervient dans l'optique de compléter le schéma narratif actantiel à partir de ses trois épreuves, lesquelles sont :

- L'épreuve qualifiante : elle a lieu au moment où le narrateur présente un personnage par une série d'exploits comme le héros (le sujet). Dans *La Promesse des fleurs*, elle correspond au moment où Soumi obtient la victoire dans sa bagarre contre le déshonneur de sa petite sœur et, encore plus, quand il prend le fusil de son défunt père et tire sur le chef du quartier et sur tous les policiers venus les déloger.
- L'épreuve principale : c'est l'étape à travers laquelle le héros passe pour réaliser sa quête. Elle correspond à l'épisode où Soumi, dans une scène érotique avec Jacqueline, connaît sa première éjaculation.
- L'épreuve glorifiante : c'est la phase où le héros décide de remettre l'objet au(x) destinataire(s). Soumi cesse alors d'être un écrivain « tout court » en s'engageant à défendre les gens du quartier et tire sur le chef de quartier et les policiers.

L'axe Destinateur-Destinataire correspond à la quête de Mboudjack, laquelle est orientée vers le désir d'interpeller l'humanité en l'homme, précisément celle de son maître. Il se produit alors une relation entre son objet et lui qu'on appelle (nous l'avons vu) « jonction ».

Dans cet axe, c'est le comportement inhumain de Massa Yo, un homme égoïste, avare et chiche envers son chien, sa famille et son entourage, mais aussi la mentalité de l'homme des sous-quartiers de manière générale, qui conduisent Mboudjack à devenir un « chercheur » en sciences humaines. Ce lien établi bénéficie aux destinataires.

L'axe Adjuvant-Opposant est représenté par l'homme en noir-noir qui incarne des valeurs différentes à celles de l'homme commun des sous-quartiers. Son courage et son intégrité cadrent avec la quête de Mboudjack. Il est le seul à aider le sujet dans la réalisation de son objectif. Tandis que les actants-opposants, en l'occurrence Massa Yo et les hommes de Madagascar s'activent à contrecarrer la quête de Mboudjack.

L'épreuve qualifiante : dans *Temps de chien*, elle correspond au moment où Mboudjack réussit à s'échapper et à survivre à la pendaison orchestrée par le fils de son maître.

L'épreuve principale : on peut la situer à la séquence où Mboudjack décide d'être un chercheur en sciences humaines.

L'épreuve glorifiante : elle intervient à la fin du roman, lorsque Mboudjack soutient la marche de protestation de la rue de Madagascar vers le commissariat.

### **Le Cas de *La Joie de vivre***

C'est la phase où les deux sujets, Mboma et Mambo, sont reliés à leur objectif, à savoir le désir d'ascendance. Ils sont à la recherche de l'adulation. La relation qu'ils créent avec leur objet est une « jonction ».

Les actants-destinateurs, les jumeaux, sont motivés par le désir d'ascendance. Ils sont en proie à un combat perpétuel pour définir un gagnant.

Plusieurs actants travaillent à encourager le combat de Mambo et Mboma. D'abord leur ressemblance. Ils veulent donc chacun se distinguer par des actes héroïques. Leur soeur Kemi a une préférence pour Mambo. L'erreur judiciaire dont est victime Mambo, emprisonné à la place de Mboma, encourage la compétition entre les jumeaux. La prison, le Ministre qui ne fait rien pour obtenir leur libération et tante Mirabelle qui ne vient pas à la sortie de prison de Mambo participent du pouvoir négatif faisant obstacle à la quête des jumeaux.

L'épreuve qualifiante : dans *La Joie de vivre*, elle correspond au moment où Mambo vient au monde en premier avant Mboma.

L'épreuve principale : elle se rapporte au moment où Mambo devient le capo des associées de la Briqueterie.

L'épreuve glorifiante : elle intervient à la fin du roman avec l'acte incestueux commis par Mambo sur Mboma avant qu'il soit tué.

### **Le Cas de *L'Invention du beau regard***

Taba l'actant principal est orienté vers le désir d'être riche. La « jonction » résulte de l'établissement de la relation entre lui et sa quête.

Taba a longtemps vécu une existence misérable, cette situation qu'il perçoit comme une malédiction le pousse à travailler dur pour être « quelqu'un », à l'abri du besoin.

Les actants positifs, c'est-à-dire sa femme Mana et ses quatre enfants, œuvrent à ses côtés pour essayer de nourrir la truie. Le vendeur escroc et ses voisins ne songent qu'à le dépouiller, ce sont les opposants de sa quête.

L'épreuve qualifiante : celle au cours de laquelle Taba apparaît comme le héros correspond au moment où il décide de se lancer dans une affaire appelée selon lui à faire fructifier sa richesse.

L'épreuve principale : elle se rapporte au moment où Taba constate qu'il s'est fait escroquer.



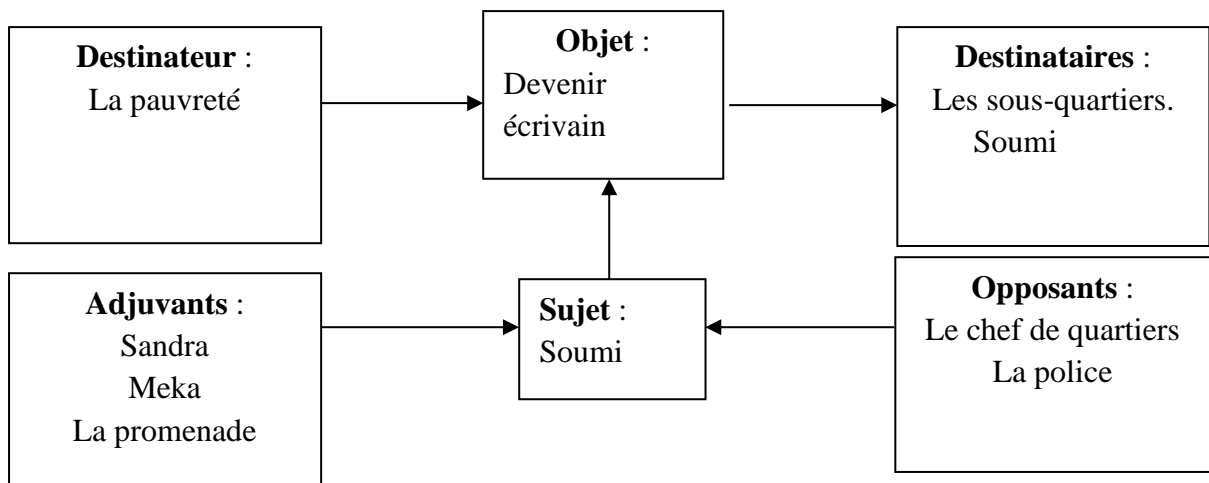
L'épreuve glorifiante : elle intervient quand il décide de repartir au marché de Mokolo et de se confronter au vendeur escroc pour se faire rembourser.

Nous élaborons maintenant les schémas actantiels des quatre fictions du corpus.

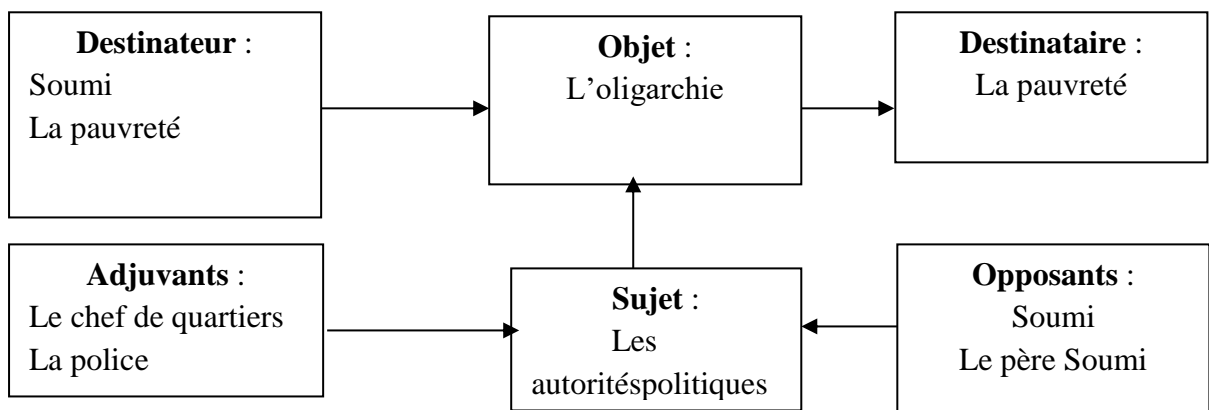
### **Le Schéma narratif : le cas de *La Promesse des fleurs***

Vivant dans un sous-quartier pauvre de Yaoundé, traversé par un marigot qui l'inonde à chaque pluie (Destinateur), Soumi (Sujet) poursuit l'idéal d'écrire un roman (Objet de la quête) dont l'héroïne s'appelle Jacqueline : son histoire est aussi celle des femmes du sous-quartier (Destinataire) où vit l'auteur. La quête de Soumi est contrecarrée par la pauvreté de ses parents car il partage une chambre exigüe avec sa petite sœur Sandra. Ses compagnons se montrent jaloux de son talent. La grande inondation qui s'abat sur le quartier cause la mort de son père et plonge sa famille dans une situation d'extrême pauvreté. Le gouvernement, avec l'aide du chef de quartier, décide de chasser les habitants du sous-quartier sans les dédommager. Révolté, Soumi tire sur les policiers et le chef de quartier. Il finit en prison (Opposants). La compagnie de Meka avant la destruction du sous-quartier, le soutien de sa sœur et la promenade qu'il effectue dans la forêt après sa sortie de prison (Adjuvants) l'aident à croire en son rêve d'écrivain.

## Schéma



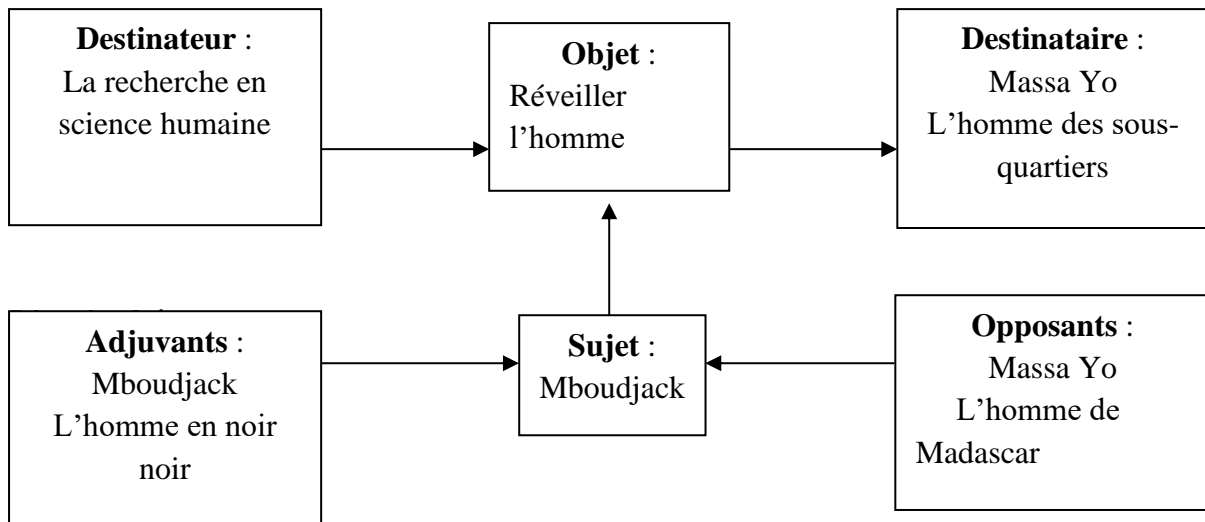
## L'anti-schéma



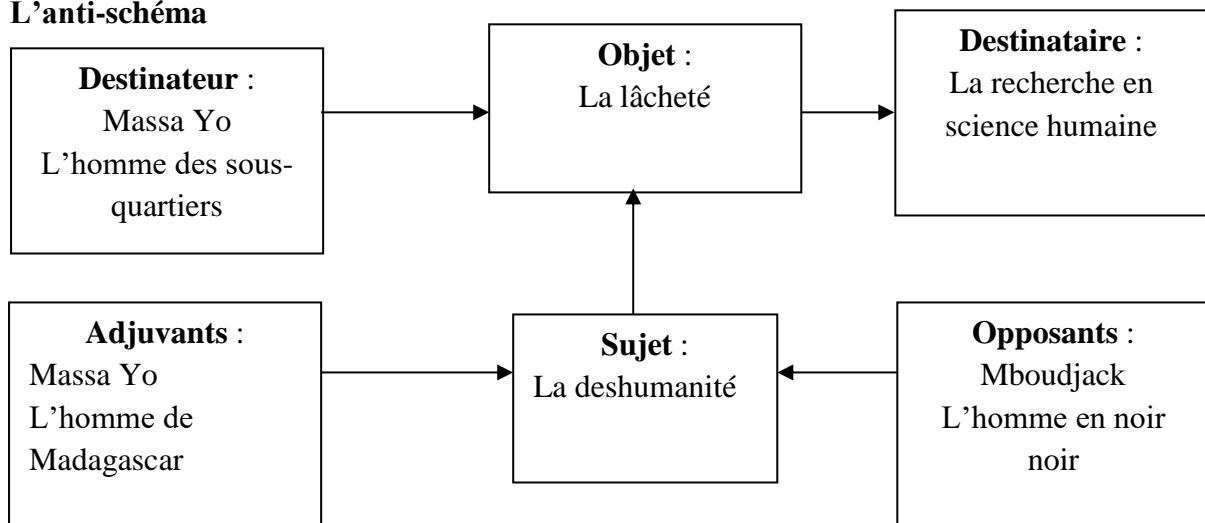
## Le Cas de *Temps de chien*

Poussé par le comportement inhumain de son maître, de son fils et de tous les hommes de Madagascar (Destinateur), Mboudjack (Sujet) désire interpeller l'humanité en l'homme (Objet de la quête) pour pouvoir sortir l'homme de Madagascar de sa misère morale (Destinataire). Le comportement de Massa Yo et celui de ses clients l'empêchent de bien mener sa quête (Opposants). L'homme en noir-noir (Adjuvant) est un écrivain venu écrire un livre sur les histoires des gens du sous-quartier. Ce dernier apparaît aux yeux de Mboudjack comme l'exemple à suivre car il est brave, contrairement aux hommes de Madagascar.

### Schéma illustratif



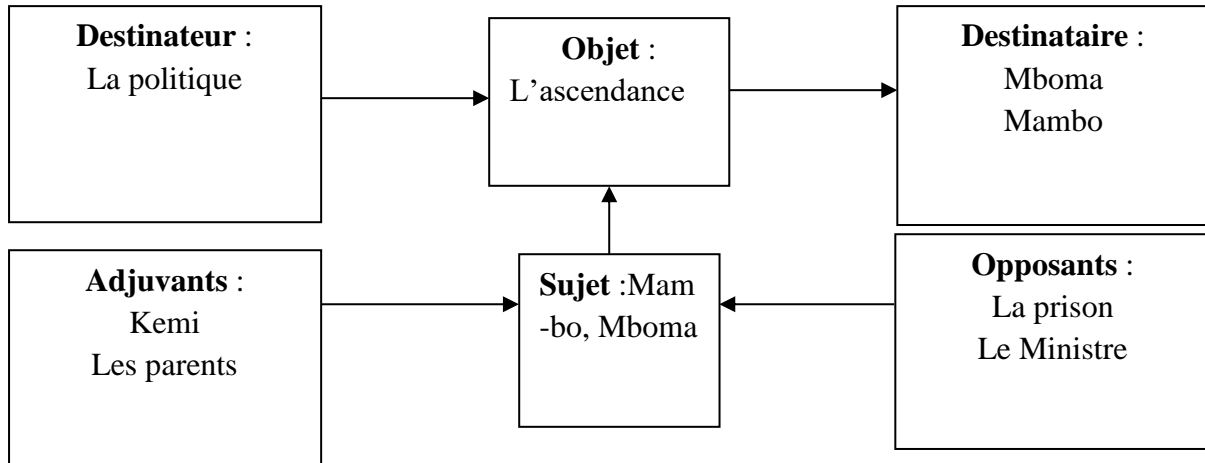
### L'anti-schéma



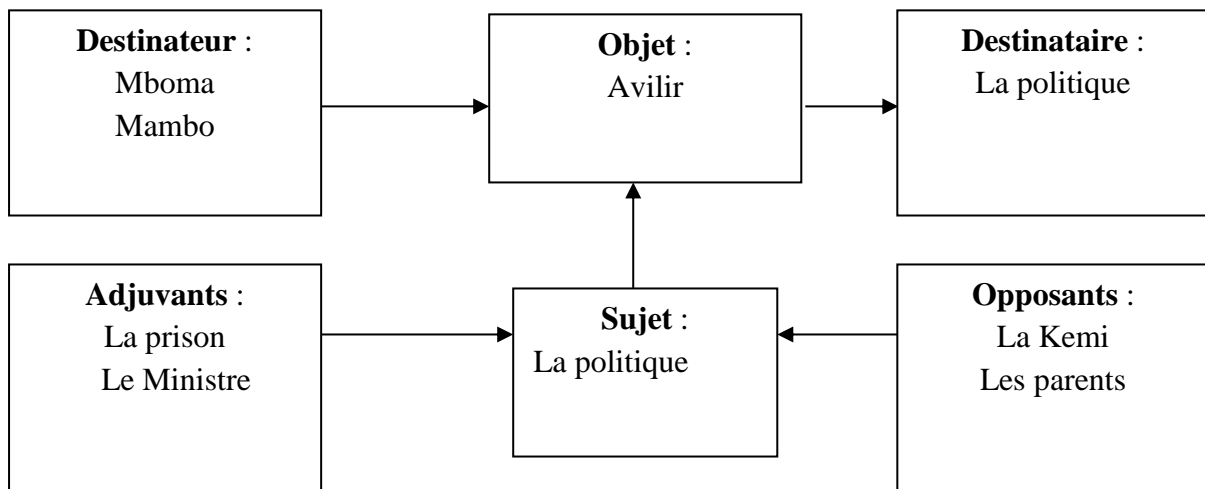
### Le cas de *La Joie de vivre*

Né dans un contexte politique tumultueux (Destinateur), Mambo et Mboma sont des jumeaux-ennemis (Sujet) en proie au désir d'être adulé (Objet de la quête) pour se distinguer l'un de l'autre et exister par soi-même, alors qu'il leur est difficile de se différencier par leur seule physionomie, similaire aux yeux de leur famille et de la société (Destinataire). Chacun d'eux pose des actes que la Kemi, leur sœur, juge tout en prenant position pour Mambo. La vie des sous-quartiers (Adjuvants) les transforme et leur permet de prendre une certaine distance l'un de l'autre. Victime d'une erreur judiciaire, Mambo se venge de Mboma. L'aide sollicitée par leur père auprès de son patron le Ministre (Opposant) ne donne rien.

### Schéma illustratif



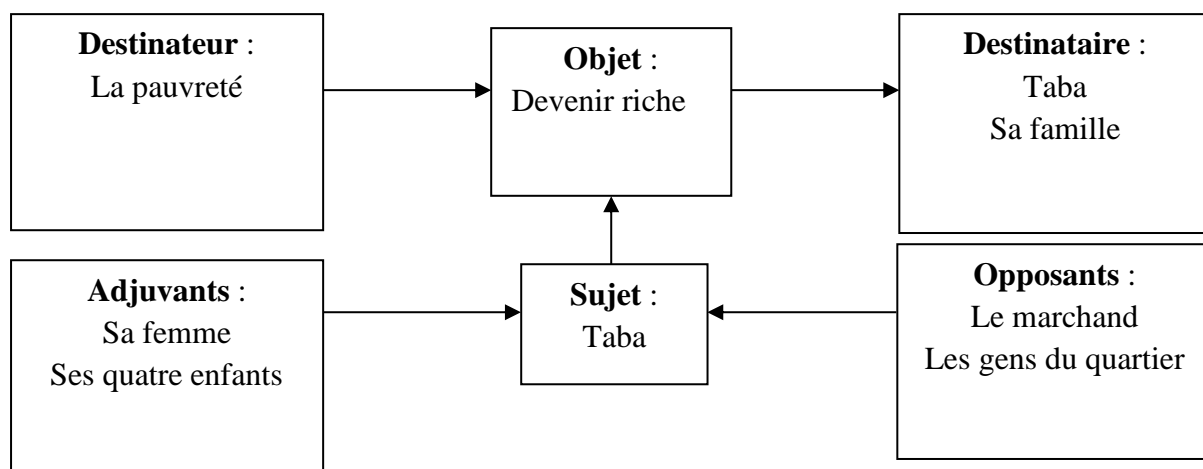
### L'Anti-schéma



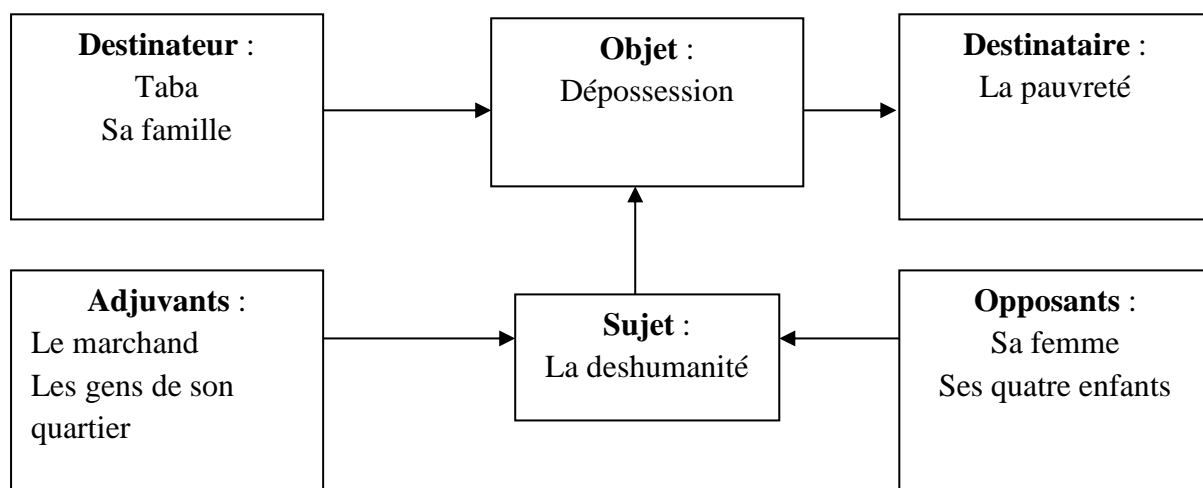
### Le cas de *L'Invention du beau regard*

La perspective de mourir pauvre (Destinateur) est une chose qui faisait peur à Taba (Sujet). C'est la raison pour laquelle il achète une truie afin de faire fortune (Objet de la quête). Ne voulant rien manger de ce qu'on lui donne, la truie est nourrie au lait maternel humain produit par la femme de Taba (Adjuvants). La nouvelle de l'achat d'un porc par Taba ne tarde pas à se propager chez le vendeur de Soyas, le boucher et chez les voisins, lesquels l'envient, le jalouent et lui font des problèmes dans l'optique d'obtenir le moment venu une part de l'animal (Opposants).

## Schéma



## L'anti-schéma



La lecture du schéma narratif met en exergue des déterminants qui ont non seulement permis de renseigner la structure des textes étudiés et de cerner le fond des histoires qui sont racontées mais aussi servi de fil conducteur aux récits. Qui plus est, le cheminement de la narration n'obéit pas une forme rigide. Le point suivant de la présente thèse porte sur l'analyse du récit. Il s'appuiera selon les préceptes de Gerard Genette dans *Figures III*<sup>369</sup> : récit et histoire, récit et narration, histoire et narration, ainsi que temps mode et voix, à la différence d'autres réflexions s'intéressant aux aspects thématiques, idéologiques et stylistiques.

<sup>369</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

## 2.2. Analyse des récits

Parmi les approches critiques relatives à l'analyse du récit, celle de Gerard Genette constitue une référence. Comment définit-il le récit ? Selon lui, le récit désigne « *l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements*<sup>370</sup> ». Cette définition montre que l'analyse du récit s'intéresse à l'énoncé narratif et aux événements. Dans cette perspective, elle renvoie à « *l'étude d'un ensemble d'actions et de situations considérées en elles-mêmes, abstraction faite du medium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance : soit ici des aventures vécues*<sup>371</sup> ». L'étude du discours narratif comme l'entend Genette implique l'analyse des relations, d'une part, entre le discours et les événements qu'il relate ; et, d'autre part, entre ce même discours et l'acte qui le produit (entre l'histoire et la narration). C'est ce type d'analyse qui sera appliqué aux textes de Nganang en vue d'identifier les procédés narratologiques mobilisés pour questionner le quotidien des sous-quartiers des grandes villes du Cameroun. Cela nous conduit à cibler trois catégories dans les récits de l'auteur, lesquelles sont le temps (« *où s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours utilisé par le narrateur*<sup>372</sup> »), le mode (qui désigne le « *degré d'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte et le point de vue à partir duquel il raconte l'histoire*<sup>373</sup> ») et la voix (qui est la façon dont le point de vue du narrateur se trouve impliqué dans le récit). Il s'agit d'identifier ces notions dont parle Genette pour en repérer les différences dans les fictions de Nganang comme c'est le cas dans les relations temporelles de *La Promesse des fleurs*, de *Temps de chien*, de *L'Invention du beau regard* et de *La Joie de vivre*, et de leurs histoires respectives. Ensuite, on examinera le degré d'implication de Soumi, de Mboudjack, de la Kemi et du narrateur de *L'Invention du regard* dans les histoires qu'ils racontent et quel est leur degré d'information par rapport à celles-ci. Enfin, nous verrons comment au travers des événements qu'ils relatent, leurs voix se font entendre en tant qu'acteurs et/ou témoins des histoires qu'ils relatent en s'impliquant dans l'avenir de celles-ci. Cet effort permettra de définir l'écriture de Nganang dans sa relation très étroite à l'histoire du Cameroun post-indépendant.

Le temps du récit est généralement celui de la narration. Genette pense qu'il est « *est une séquence deux fois temporelle... [qu'] il y a le temps de la chose racontée et le temps du*

---

<sup>370</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 71.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>373</sup> *Ibid.*

*récit (temps du signifié et temps du signifiant)<sup>374</sup> ». Selon lui, cette dualité n'est pas la seule chose qui relève des distorsions temporelles dans un récit. Les nombreuses années d'emprisonnement de Soumi par exemple se résument en trois phrases et la durée de l'inactivité de Massa Yo est évoquée en quelques « *plans d'un montage fréquentatif de cinéma*<sup>375</sup> ». En outre, le critique littéraire nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de « *monnayer un temps dans un autre temps*<sup>376</sup> ». La dualité temporelle qui est aussi désignée par opposition entre temps de l'histoire et temps du récit, selon Gunther Muller, est un trait caractéristique d'élaboration esthétique aux niveaux littéraire et narratif. Le récit littéraire écrit ne peut être actualisé que dans un temps qui est évidemment celui de la lecture. Comme une route ou un champ, le récit existe dans un espace et comme espace il faut du temps pour le consommer, le parcourir ou le traverser. Ainsi, le texte narratif n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture<sup>377</sup>. Ce constat nous conduit à étudier les relations entre temps de l'histoire et pseudo-temps du récit, c'est-à-dire les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit. Nous nous attèlerons aussi à étudier les rapports entre la durée des événements dans la diégèse et leur pseudo-durée (longueur dans le texte), et leur relation dans le récit (la vitesse). Nous mènerons, enfin, une analyse sur la fréquence, c'est-à-dire les relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit.*

Les anachronies, à la base de la narratologie, le célèbre ouvrage de Genette « Discours du récit » les définissent comme « *les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit*<sup>378</sup> ». Étudier l'ordre temporel des récits de Patrice Nganang, c'est « *confronter l'ordre de disposition des événements dans le discours à celui de succession de ces mêmes événements dans l'histoire en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect*<sup>379</sup> ». Genette pense que les récits de la tradition littéraire (occidentale) s'inaugurent par un effet d'anachronie caractérisé puisque dans l'*Illiad*e par exemple, plus précisément au huitième vers, le narrateur, après avoir évoqué la querelle entre Achille et Agamemnon, revient une dizaine de jours en arrière pour en exposer les causes. Pour ce qui est des récits « folkloriques » comme ceux de Nganang, ceux-ci ont pour habitude de se conformer dans leurs grandes articulations à l'ordre chronologique, puisque dans

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>379</sup> *Idem.*

les premiers chapitres de *La Promesse des fleurs*, le narrateur, après avoir évoqué sa vie d'adolescence et celles de ses compagnons, indique sept ans plus tard ce qu'ils sont devenus afin d'exposer l'avenir de la jeunesse, de façon générale, dans les sous-quartiers définis comme des lieux qui ne favorisent aucunement l'épanouissement. Les jeunes qui y vivent baignent de façon déplorable dans l'oisiveté et la délinquance. Ce type de traitement de la chronologie est un topos formel et un style des premiers romanciers africains. Il suffit pour s'en convaincre de songer à certaines ouvertures, à l'exemple de celle de *L'Enfant noir* de Camara Laye : « *J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père...*<sup>380</sup> » Cela étant, l'anachronie se présente sous deux facettes : les analepses et les prolepses.

Les analepses désignent les rétrospections. Toute anachronie est par rapport au récit dans laquelle elle se situe un récit temporellement second, subordonné au premier. Le récit sur l'histoire de l'origine du quartier de Soumi porte sur un épisode bien évidemment antérieur au point de départ temporel du « *récit premier*<sup>381</sup> » de *La Promesse des fleurs* comme le montre ces passages :

*On raconte que tout avait commencé avec un voleur en fuite. Voulant se cacher du regard de la police qui le poursuivait, il était allé s'enfoncer dans les marécages et avait attendu que le regard des forces de l'ordre se perde sur le sentier qui, ne finit pas. Il avait attendu longtemps, car la police ne partit pas*<sup>382</sup>.

Selon ce même principe, on englobe également dans cette notion le récit rétrospectif de la séquence mettant en scène Soumi chez l'éditeur :

*Empli de ma conviction et nanti de mes quelques poèmes, cinq pour être précis, j'étais allé voir un éditeur. Je lui avais montré mon œuvre bien que je la considérasse comme encore inachevée : c'était un poème sur la terre ; un poème sur l'eau ; un poème sur le vent ; un poème sur le ciel ; un poème sur la nuit et un poème sur le jour*<sup>383</sup>.

Nous pouvons donc qualifier ces passages dont l'amplitude reste extérieure (premier passage) et intérieure (deuxième passage) comme des événements qui se sont passés « avant », rapportés par le narrateur, et qui se greffent sur les récits premiers. On en dira autant de l'épisode sur la belle vie de fonctionnaire que menait Massa Yo jusqu'au jour de sa compression, comme l'indique clairement ce passage :

---

<sup>380</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Presses Pocket, 1975, p. 11.

<sup>381</sup> C'est le niveau temporel de récit rapporté auquel une anachronie se définit selon Genette.

<sup>382</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 19.



*Une fois, lors de notre promenade, un chien du quartier vint me humer le derrière. Il avait la peau zébrée de gale et une escorte de mouches endiablait sa présence. C'était comme si elles le décortiquaient vivant. Mon maître le chassa méchamment<sup>384</sup>.*

Et le narrateur d'ajouter : « *En avril 1989, Massa Yo fut compressé<sup>385</sup>.* » Rappelons que ce qui est à l'origine de la perte de l'humanité de ce dernier est introduit par la scène de la pendaison ratée de Mboudjack au premier chapitre. Il faut évidemment ranger parmi ces rappels les nombreuses réminiscences de la mémoire de la Panthère Nzui Manto nommée « *le maître des histoires<sup>386</sup>* », « *le passionné discuteur et [le] paroleur des sous-quartiers<sup>387</sup>* » relatives aux événements politiques survenues au Cameroun de sa génération. Inversement, nous qualifierons d'analepse l'histoire vraie du nationalisme camerounais dans *La Joie de vivre*, consacrée aux années de lutte de Um Nyobé, leader de l'Union des Populations du Cameroun (UPC) qui militait pour l'indépendance totale du Cameroun. Celle-ci est évidemment postérieure au récit de la naissance de Mambo et Mboma qui est le point de départ du roman. Ou encore le début d'un combat tumultueux entre des frères jumeaux qui vient bien avant le récit sur le contexte politique servant à informer le lecteur sur le « *récit premier* » du narrateur. Notons qu'une analepse peut être qualifiée d'externe (lorsque son amplitude est extérieure au récit premier) : c'est le cas de quelques exemples déjà cités, précisément celui du mythe sur l'origine du « *mboma* » et celle de l'histoire de cette petite fille bamiléké, comme nous le montre la narratrice :

*Faisons marche arrière : bien avant les urines de mon frère, bien avant les violences du Grasfield, Mambo, Mboma, oui, bien avant ce que je viens de dire en ce premier livre de votre histoire, le cri d'une petite fille avait secoué la profondeur nocturne du pays Bamiléké. Elle avait eu la vision d'un serpent aux yeux de feu qui se mangeait la queue. Ses parents la trouvèrent agrippée au bord du lit en bambou, sur lequel, à cette heure avancée de la nuit supposée être déjà en train de ronfler. Nous étions en cette année, octobre 1940, où la guerre civile, ou les Français marchaient à quatre pattes et apprenaient l'allemand avec frénésie car on ne sait jamais et où un certain de Gaulle qui n'était pas encore personne vint drainer jusque dans le Grasfield des bras qui ne porteraient les fusils de la Résistance que pour être privés de la victoire finale et oubliés à la Libération<sup>388</sup>.*

---

<sup>384</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op.cit., p. 17.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>388</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 111.

Il en va de même pour les analepses internes que Genette se propose d'appeler hétérodiégétiques<sup>389</sup> car portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui ou ceux du récit premier : soit pour introduire un nouveau personnage dont le narrateur veut éclairer les antécédents, soit pour parler d'un personnage perdu de vue depuis quelque temps et dont il faut ressaisir le passé récent, comme c'est le cas pour Tancha'Loi-Cadre devenu M. le Ministre, oncle des jumeaux et patron de leur père comme nous informe la Kemi :

*C'est donc ainsi, de toutes les façons que notre mère et nous-mêmes pûmes revoir, et de près cette fois, le visage de cet homme qui avait jeté les premiers signes du chaos de notre vie dans le Grasfield, et qui était devenu en un tour d'histoire notre possible Tonton. Je ne sais pas pourquoi je l'avais maintenant dans mon souvenir comme ayant du sang sur le visage, ni pourquoi j'attendais encore de voir ses lèvres rouges<sup>390</sup>.*

Tous ces éléments énoncés constituent les fonctions les plus traditionnelles de l'analepse. En effet, celles-ci ne se limitent pas à la réminiscence de la mémoire chez les narrateurs car elles ouvrent également la narration des premières fictions, soit pour présager le chaos dans la suite de l'histoire, soit pour marquer la distance qui sépare le narrateur par rapport à l'histoire.

Aussi, les prolepses également appelées anticipations, sont-elles beaucoup moins fréquentes que les analepses, du moins dans les fictions de Patrice Nganang où le suspense narratif accommode une pratique des narrateurs qui doivent, semble-t-il, découvrir l'histoire en même tant qu'ils la racontent. Les rétrospections qu'on rencontre dans *La Promesse des fleurs* autorisent quelque peu Soumi à des allusions à l'avenir. Il nous renseigne que ses discours émis lors de ses crises de folie étaient véritablement prophétiques : « *Ils ne me comprenaient pas quand je disais que la malédiction qui planait sur nos têtes allait s'abattre en une pluie de feu, et qu'on devait être prêts, ils ne me comprenaient pas quand j'appelais soudain Sandra Jacqueline, comme dans un lapsus<sup>391</sup>.* » Le récit à la première personne est donc celui qui se prête le mieux à l'anticipation. *Temps de chien* établit également ce constat, bien que Mboudjack n'en ait aucune idée sur le moment, mais ne manque pas d'attester comme un visionnaire, le triste destin de l'homme des sous-quartiers :

*Par exemple : je verrai maintes fois des hommes se battre pour une pièce de vingt-cinq francs et se serrer le cou pour s'étrangler définitivement. Je les verrai se déchirer le*

---

<sup>389</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 91.

<sup>390</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 272.

<sup>391</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 209.

*visage pour une dette d'une cuisse de poulet. Je me rendrai compte à quel point la misère mange l'humanité des hommes*<sup>392</sup>.

On pourrait également mentionner que les paroles de Magni sur l'engagement politique de Tagni, sont une prédiction du malheur que sa famille va vivre à la fin du roman : « *Un jour, tu vas nous apporter la malchance dans cette maison-ci avec la politique-là que tu fais*<sup>393</sup>. » De même que les paroles de Tagni à l'endroit de Mboma en qui il voit déjà la perdition : « *Tu vas aller loin avec ça*<sup>394</sup>. » Ici, on distinguera les prolepses internes des prolepses externes. Lorsque certains épisodes d'un récit sont en un point de l'histoire, postérieurs au « *récit premier* », ceux-ci seront appelés des prolepses externes. Ils remplissent la fonction d'épilogue. Les prolepses posent le même problème que les analepses du même type : celui de l'interférence, l'éventuel double emploi entre « *le récit premier* » et les séquences proleptiques. Cette confusion ne nous conduit pas à les distinguer chez Nganang.

De même, Genette fait remarquer que ce que l'on désigne souvent comme la durée n'est rien d'autre que le temps de lecture qui varie selon les occurrences singulières des uns et des autres. La notion de « *durée* » apparaît comme l'élément responsable des difficultés auxquelles se heurte lourdement la notion de « *temps de récit* ». Celle-ci se manifeste par des « *anisochronies*<sup>395</sup> », c'est-à-dire le manque de coïncidence entre la succession diégétique et la succession narrative. Cette acception de la notion met en évidence l'impossibilité de mesurer, contrairement à ce qu'on observe au cinéma ou en musique. Dans la même visée, Genette se sert de l'analyse de Jean Ricardou qui pense « *qu'une scène de dialogue (à la supposer pure de toute intervention du narrateur et sans aucune ellipse)* » nous donne « *une espèce d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif*<sup>396</sup> ». Pour insister sur le caractère non rigoureusement temporel de cette égalité, ce dernier souligne qu'il ne restitue pas la vitesse à laquelle les paroles ont été prononcées ni même les éventuels temps morts de la conversation. L'analyse détaillée de ces effets dans les fictions de Nganang serait à la fois harassante et dépourvue de véritable rigueur, puisque le temps diégétique n'est presque jamais indiqué (ou inférable) avec précision. L'étude des fictions de l'auteur ne trouvera de pertinence qu'à travers

---

<sup>392</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 235.

<sup>393</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 231.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>395</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 122.

<sup>396</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, p.164. Cité par Gerard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 122.

les « *grandes unités narratives*<sup>397</sup> », comme nous le suggère Genette avec son étude d'*À la recherche du temps perdu*<sup>398</sup>.

Si l'on veut dresser un tableau de ces variations pour *La Promesse des fleurs*, il faut d'abord et avant tout déterminer ce qu'on considère comme « *grandes articulations narratives*<sup>399</sup> ». De plus, il faut disposer pour la mesure de son temps d'histoire, d'une chronologie interne approximativement cohérente. Si le premier aspect est assez facile à définir, ce n'est pas le cas pour le second. En ce qui concerne ces « *grandes articulations narratives* », il faut observer si elles peuvent coïncider avec les divisions apparentes de l'œuvre en chapitres. Si l'on adopte comme critère démarcatif la présence d'une rupture temporelle, le découpage s'établit comme suit :

- p. 11-14, en soulignant les analepses, cette unité se consacre aux origines du Marigot qui traverse le quartier de Soumi. Celle-ci peut être appelée : *Des racines dans l'eau*.
- En négligeant les analepses mémorielles du chapitre précédent, il y a une rupture temporelle constatée au deuxième chapitre. Ainsi, le narrateur entre de plain pied dans son histoire avec l'éditeur qu'il nomme par *Les Rires du lecteur élastiques*. I, p. 18-22.
- p. 23-38. Après une rupture temporelle, le narrateur consacre cette unité à la recherche de l'inspiration et informe le lecteur sur les raisons de son manque de concentration qui est liée aux conditions de vies misérables de la maison familiale.
- Après une rupture temporelle et spatiale (passage de chez Méka à la rue sous le lampadaire au bord du marigot), l'épisode de la découverte nocturne au bord du marigot, correspond au quatrième chapitre sur la révélation de sa véritable identité d'adulte cachée (I, p. 32-38 : *Meka et la baigneuse dans la nuit*).
- Après une rupture spatiale (retour chez Soumi), nous considérerons comme une même unité tout ce qui sépare les deux moments chez la baigneuse de nuit, et ce qui se passe presque totalement dans la chambre de Soumi et Sandra : *L'Écrivain et les voix* (I, p. 39-50).
- Le second moment de Soumi avec ses compagnons, après une nouvelle rupture spatiale, c'est-à-dire au bord de la rue, au-dessous du lampadaire : *Les Compagnons de misère* (I, p. 44-50).
- L'histoire de la bagarre de Soumi avec ses compagnons est l'un des plus longs chapitres de la première partie. Ce qui s'y passe trouve son explication dans le chapitre précédent peut être « rangé » dans une même unité, vu que les faits se passent au même moment et dans un même lieu : *Une victoire légendaire sur le déshonneur* (I, p. 51-59).

---

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>398</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 2019.

<sup>399</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 124.

- Après un nouveau déplacement (retour chez Soumi), ce chapitre est consacré aux amours entre Soumi et sa petite sœur Sandra. L'auteur les nomme : *Le Pacte du silence* (I, p. 60-66).
- La nuit de la naissance masculine de Soumi : *Un rêve érotique* (p. 67-71).
- Après une rupture temporelle (convalescence des blessures de la bagarre), il s'est écoulé beaucoup de temps sans que Soumi ne traîne avec ses compagnons. Entre temps, celui-ci en profite pour écrire son roman (I, p. 72-89).
- Les moments suivants (la réclusion de Soumi) sont consacrés à son désir de vouloir connaître sexuellement son personnage à travers une expérience spirituelle : une quête spirituelle (I, p. 72-78).
- Après une rupture temporelle, l'épisode du courage du père de Soumi correspond au début de la dissidence dans le quartier au bord du marigot que l'auteur a nommé : *L'histoire du fusil* (I, p. 90-108).
- Le temps qui suit l'histoire du fusil, après une nouvelle rupture spatiale, est relatif à Soumi qui se retrouve à nouveau avec ses compagnons qui contestent l'acte de bravoure de son père (I, p. 103-108).
- Après une rupture temporelle (un jour) et spatiale (passage chez Meka), cette unité narrative est consacrée à la descente de la police chez Meka que l'auteur a nommée : *L'Arrestation impromptue* (I, p. 109-116).
- Les excuses de Sandra à Soumi : *Un cadeau empoisonné qui aide* (p. 117-120).
- Après un nouveau déplacement (passage de chez Meka au bord du marigot), s'ensuit l'histoire de l'exorcisme publique nommée *Le sauveur* (I, p. 121-129).
- Après une rupture temporelle et spatiale (passage de chez Soumi à la prison), on en vient à l'épisode du séjour en prison de Meka (I, p. 130-135).
- Il y a de nouveau un déplacement (passage de la prison à la maison de Soumi). Cette « *unité narrative* » est consacrée à l'inondation mortelle du quartier de Soumi, au cours de laquelle son père meurt (I, p. 136-141).
- La dernière unité narrative de la première partie est celle des pages 142-144. C'est la plus courte de toute la partie.
- p.147-152. Après une rupture temporelle (sept ans), Soumi n'a toujours pas réussi à écrire son roman. Son personnage lui résiste plus que jamais. L'auteur l'a intitulé : *Le divorce fictif*.
- Le temps s'est écoulé, Sandra a un nouveau copain qui s'appelle Gérard, un fervent défenseur de la démocratie (II, p. 153-159).
- Après une rupture temporelle, cette unité se consacre à la vie d'adulte de Soumi et de ses compagnons que l'auteur nomme : *Ce que nous sommes devenus* (II, p. 160-166).

- Le temps suivant, l'inondation mortelle, conduit la mère de Soumi à recourir à la religion et à découvrir la trahison du chef de quartier (II, p. 167-170).
- Après une nouvelle rupture temporelle, cette unité narrative est celle du jour de l'inscription du signe de destruction, conduisant à la colère du quartier : *L'événement solennel* (II, p. 171-178).
- p. 179-182 : *l'intervention musclée de Beauregard*.
- p. 183-186 : *après la tempête, les ruines*.
- p. 187-190 : *Lune d'aurore*.
- p. 191-195 : *les rendez-vous fictifs avec Jacqueline*.
- p. 196-198 : *la triste ou la vie ex aequo*.
- P. 199-204 : *la révélation violente du silence*.
- Après une rupture temporelle : *La fin d'un monde* (II, p. 205-212).
- Après une grande rupture temporelle, cette unité est consacrée au devenir de Soumi, de ses compagnons et de celui des habitants du quartier au bord du marigot : c'est l'unité narrative qui ouvre la troisième partie et qui clôture le roman : *Le credo de l'écrivain* (III, p. 215-219).

En ce qui concerne la chronologie, la tâche semble délicate, précisément dans *La Promesse des fleurs*. D'abord, l'amplitude des chapitres va de sept à douze pages voire deux. Ensuite, l'évolution interne du récit que l'on peut décrire sommairement, à mesure qu'il s'avance, fait observer une discordance entre la durée des chapitres (le nombre de chapitres) au début, au milieu et à la fin. Le nombre de pages par chapitre n'est pas l'indice par exemple qui annonce la fin du récit. Enfin, la présence des ellipses que l'on peut aisément synthétiser en deux aspects : discontinu et croissant. Le récit nganangien tend à devenir syncopé et à s'écarter de plus en plus de la norme narrative. Aussi, les titres des chapitres, peuvent-ils s'imposer comme récit sommaire. Rappelons que le principal embarras est ici l'impossibilité de raccorder la chronologie interne de certains chapitres qui ne fournissent aucun indice temporel par rapport à la chronologie générale du roman. L'absence par exemple des références historiques qui ne datent pas les épisodes a constitué une difficulté pour bien cerner la chronologie de cette œuvre.

Il existe d'autres éléments qui participent à la visualisation narrative du récit si l'on s'en tient au schéma narratif des fictions de Nganang.

La première observation qui s'impose est l'absence à peu près totale de récits sommaires, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de « *narration en quelques paragraphes ou quelques*

*pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles*<sup>400</sup> ».

Une autre constatation concerne les pauses narratives. Nganang pourrait passer pour un romancier de la nouvelle génération prodigue dans la connaissance de l'histoire du Cameroun. En fait, on observe la présence de suspensions au niveau des histoires de ses fictions qui sont des pauses ou des stations à des arrêts historiques des narrateurs, pour qui l'histoire ne semble jamais s'évader de la narration. Bien entendu, un tel détail n'est pas en lui-même une innovation. Mais on sait que le roman nganangien a fixé un canon narratif typiquement intra-historique où les narrateurs laissent un tant soit peu le cours de leur histoire pour remonter le temps. Par exemple, dans *La Joie de vivre*, le récit statue longuement (11 pages) sur l'histoire d'une petite fille dont le cri avait secoué la profondeur du pays bamiléké. L'étude de Genette nous fait remarquer que ce retour dans le passé dans cette histoire est évidemment le fait du narrateur et du lecteur seuls qui vont repartir dans le pays bamiléké tandis que les acteurs de cette scène continuent de vaquer à leurs occupations ou plutôt attendent que le récit veuille bien revenir à eux et les rendre à la vie<sup>401</sup>. On sait que même les premiers récits africains ne s'étaient pas soustraits à ce canon. Le récit nganangien semble faire une règle de ce principe. On sait à quelle habitude caractéristique de l'auteur lui-même renvoie cette capacité des narrateurs à tomber de longues minutes en arrêt devant l'histoire politique du Cameroun. Cela pourrait se vérifier quand la Kemi laisse l'histoire de ses frères afin d'évoquer celle de la lutte indépendantiste camerounaise :

*Laissons-le à ses bégaiements et mentionnons les dessous silencieux de son histoire, qui, dans certains livres, pas tous, est encore appelée l'histoire du nationalisme camerounais. Selon celle-ci, le parti du crabe noir frappé sur du sang, l'Union des populations du Cameroun l'UPC, le parti qui en premier demanda l'indépendance totale du Cameroun « Indépendance » avec majuscule, le kunde, quoi, lança un mouvement de rébellion qui enflamma le tout-Douala, et surtout ses quartiers indigènes, dont bien sûr en premier New-Bell. Son leader, Um Nyobé, le Mpodol, se singularisait ainsi devant les colons comme étant le seul pratiquement qui, dans toute la classe politique camerounaise, prononçait le féminin singulier d'Indépendance sans trembler et sans danser, comme si ce fut une évidence de la langue humaine, mais en y mettant une majuscule*<sup>402</sup>.

Ce recours sans cesse à l'histoire politique du Cameroun tiendrait d'une puissante fascination à un secret connu : message encore d'actualité car insistant sur son activisme dans l'histoire

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>401</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, p. 97.

<sup>402</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, *op. cit.*, p. 55.

politique post-indépendante de son pays qu'il juge confisquée entre les mains des responsables politiques locales en complicité avec la France.

Faire l'analyse des ellipses, selon Genette, se rapporte à la considération du temps de l'histoire éliée et à savoir si la durée est indiquée (ellipses déterminées) ou pas (ellipses indéterminées). Ainsi, entre la fin des *fleurs* et le début des *fruits*, se place une ellipse de sept ans clairement déterminés : « *J'avoue avoir fait peu de choses en sept ans*<sup>403</sup>. » En revanche, on s'en souvient, les deux ellipses relatives au séjour en prison des héros de *La Promesse des fleurs* et de *La Joie de vivre* sont (presque) également indéterminées : « *il y a de nombreuses années* », « *Mambo, je dirai donc par commodité que tu avais passé une poussière d'années en prison, plus ou moins car alors cela expliquera au moins la dureté de ton visage quand tu en sortis, avec pas seulement de la moustache, mais aussi de la barbe, ainsi que la dureté du nôtre*<sup>404</sup> ». Du point de vue formel, on peut distinguer :

-Les ellipses explicites : elles sont du même type que celles qui ont été citées plus haut. Elles procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles élient ; ce qui les assimile à des sommaires très rapides comme c'est le cas dans ce passage : « *Sandra était restée à l'hôpital pendant très longtemps*<sup>405</sup>. » C'est ce genre d'indication qui constitue l'ellipse en tant que segment du texte, selon la terminologie de Gérard Genette. Soit par élision pure et simple : « *degré zéro du texte elliptique*<sup>406</sup>. » Ou par indication du temps écoulé à la reprise du récit du type : « *deux ans plus tard* ». Ces ellipses sont une des ressources de la narration : Nganang en donne dans *La Joie de vivre* un exemple mémorable, après l'histoire du quincailleur transporteur urbain devenu riche : « *Passons cette histoire d'enrichissement sombre, oui passons rapidement ce sinistre présent et projetons-nous dans le futur proche : celui dont le jour arriva également en courant, ce fut celui du livreur du sieur Taba, de Pesquidoux connu dorénavant sous le nom de Boum Boum*<sup>407</sup>. » Ajoutons que Genette parle dans ce cas de qualification négative : aussi, ici, si l'auteur saute par-dessus les détails de cette histoire d'enrichissement sombre du quincailleur, c'est parce qu'il estime que ces derniers n'offrent rien qui puisse entrer dans son histoire.

-Les ellipses implicites : ce sont des ellipses dont la présence n'est pas déclarée dans le texte et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique. C'est le cas du temps

---

<sup>403</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 147.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>406</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 104.

<sup>407</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 255.



indéterminé qui s'écoule entre la compression de Massa Yo et le début de son activité en tant que barman pour faire face au chômage. Or nous le retrouvons dans une nouvelle activité professionnelle, ce qui suppose au moins l'émission de quelques jours, et peut-être plus. C'est le cas également dans *L'Invention du beau regard*, des mois qui font suite à l'engraissement difficile de la truie. Cette ellipse est parfaitement muette : nous avons au début de l'histoire jusqu'au milieu une truie souffrante qui a du mal à manger les restes de repas que lui donnent les enfants de Taba. Curieusement, on la retrouve plus tard convoitée par les regards des gens :

*Voilà la phrase qui lui traversa la tête quand le premier regard répercuta sur le ventre de son animal et lui frappa le front. Et bientôt, ce n'étaient plus seulement des regards, mais des paroles qui s'embrouillaient dans ses oreilles<sup>408</sup>.*

Cet extrait montre que nous ne saurons jamais rien, même rétrospectivement, du temps (années, mois et jours) que cela a pris à Taba d'engraisser sa truie. Combien de temps Mana a-t-elle mis pour allaiter cette truie que nous découvrons, plus tard, avec un gros ventre ? C'est peut-être là le silence le plus opaque de cette histoire.

-L'ellipse hypothétique : c'est une ellipse difficile à localiser, parfois même à placer en quelque lieu que ce soit, que révèle après coup une analepse telle que celle que nous avons rencontrée dans *La Joie de vivre* : voyage de Bayo en France, l'exil politique de Beauregard en Russie et le départ de Gerard le philosophe : nous sommes en présence des limites de la cohérence du récit et de la validité de l'analyse temporelle.

Genette stipule, de manière générale, que la fréquence narrative est un ensemble de « *relations de fréquence entre récit et diégèse*<sup>409</sup> ». Cette approche définitionnelle privilégie la répétition et participe à rendre essentielle la temporalité narrative. Son point de vue est le suivant : « *Un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répéter : le soleil se lève tous les jours*<sup>410</sup>. » Peu étudiée par les critiques et les théoriciens du roman, la fréquence narrative prouve systématiquement qu'un énoncé narratif n'est pas seulement produit : il peut être reproduit, répété une fois ou plusieurs fois dans le même texte. Cependant, rappelons que les fictions de Nganang en particulier reposent sur cette capacité de répétition du récit. Songeons par exemple à des épisodes récurrents comme les retrouvailles de Soumi et ses compagnons de misère sous l'unique lampadaire de leur quartier

---

<sup>408</sup> Patrice Nganang, *L'Invention du beau regard*, op. cit., p. 138.

<sup>409</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 145.

<sup>410</sup> *Ibid.*

autour du jeu de dames : « *J'étais tout le temps, quand je n'étais pas à l'école ou en train de travailler dans ma chambre sur mon roman, au bord de la route avec eux, à discuter, à bavarder, à commenter les menus faits du quartier et à les regarder jouer aux dames*<sup>411</sup>. » Ou à l'achat de la trente-trois de tous les soirs du père de Soumi : « *je ne répondis pas à mon père qui finalement envoya Mami, notre benjamine, lui acheter sa trente-trois de tous les soirs*<sup>412</sup>. » Aussi le même événement peut-il être raconté plusieurs fois avec des variantes stylistiques, comme c'est généralement le cas quand le narrateur de *La Promesse des fleurs* évoque plus loin, par l'entremise des points de vue divers, l'épisode de la séance d'exorcisme du marigot. Le roman africain des années 1950 connaissait déjà ce genre de confrontations et bien entendu les anachronies répétitives que nous avons rencontrées dans le chapitre I et de la première partie de *La Joie de vivre* relatives à « *l'histoire vrai du nationalisme*<sup>413</sup> ». Celles-ci relèvent de ce type narratif que l'auteur réalise. De plus, s'il « farcit » l'histoire de tels phénomènes de répétition, ce n'est pas parce qu'il est incapable de fournir le moindre effort d'abstraction ou de synthèse, mais pour susciter des effets stylistiques délibérés. Il est possible de dire que les quelques exemples d'événements répétitifs relevés dans les fictions de Nganang sont des récits itératifs. Il s'agit d'une seule émission narrative assumant l'ensemble de plusieurs occurrences du même événement, c'est-à-dire que plusieurs occurrences se résument en une seule fois. La meilleure preuve est donnée quand Soumi affirme que « *[m]on père savait que je lisais et écrivait tout le temps*<sup>414</sup> ». Il semble que l'itératif chez l'auteur conduise à la réduction. Il y a vraiment lieu de le considérer comme une caractéristique de sa littérature.

Il convient probablement d'identifier cette caractéristique à l'un des traits dominants de la temporalité narrative des histoires sur les sous-quartiers, à savoir une tendance très vive de l'habitude et de la répétition, entre les moments. La vie des sous-quartiers telle qu'elle est décrite et exposée dans ces récits est fondée sur l'aspect répétitif routinier d'une vie misérable.

Genette pense que tout récit itératif (lorsque le récit raconte une seule fois un événement qui est censé s'être passé plusieurs fois) est une narration synthétique des événements produits au cours d'une série itérative composée d'un certain nombre d'unités singulières. Il appelle détermination le premier trait distinctif d'une unité constitutive du récit, spécification le second et extension l'amplitude diachronique de chacune de ces unités. Et, par voie de conséquence,

---

<sup>411</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 51.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>413</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 55.

<sup>414</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 72.

de l'unité synthétique constituée : ainsi, le récit d'un dimanche de saison sèche porte sur une durée synthétique qui pourrait être de vingt-quatre heures<sup>415</sup>, mais qui peut tout aussi bien (comme c'est le cas dans *La Promesse des fleurs*) se réduire à une dizaine d'heures (un matin).

La détermination : l'indication des limites diachroniques d'une série peut rester implicite, surtout quand il s'agit d'une récurrence que l'on peut tenir en pratique pour illimitée : « le soleil se lève tous les matins ». Il sera ridicule de vouloir préciser depuis quand et jusqu'à quand il se lève. La détermination peut fort bien rester indéfinie, comme lorsque Nganang écrit : « *Il m'était bien difficile durant la semaine que durèrent mes cicatrices de me soustraire du regard indiscret de mes parents*<sup>416</sup>. » Elle est parfois définie par une date absolue : « *Ce avec quoi notre mère n'avait pas compté, cependant, c'était que l'on n'achevait pas un 2 janvier 1960 sans applaudir au discours d'au moins trente politiciens*<sup>417</sup>. »

La spécification : elle peut être aussi indéfinie, c'est-à-dire marquée par un adverbe du type : « parfois », « toujours », « souvent », « certains jours », etc. Elle peut aussi être définie d'une manière absolue : « tous les soirs » et « toutes les nuits ». Ou d'une manière plus relative et plus irrégulière, quoiqu'exprimant une loi de concomitance fort stricte : « les jours de temps incertain » et « les jours de beau temps ». Ce sont là, définies ou non, des spécifications simples.

L'extension : une unité itérative peut-être d'une durée si faible qu'elle ne donne prise à aucune expansion narrative, d'où cet énoncé : « *Le marigot inondait les maisons à chaque pluie*<sup>418</sup>. » Il s'agit là d'une itération en quelque sorte ponctuelle.

Par ailleurs, écrire un texte implique des choix techniques. Ces derniers doivent aboutir à un effet de distance afin de créer un mode narratif, qui gère la « *régulation de l'information narrative* » fournie au lecteur. Selon Genette, tout récit est obligatoirement *diégésis* (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimésis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. Vu ainsi, tout récit suppose un narrateur. Résultat quant à la représentation verbale d'une histoire. Pour le théoricien, un récit ne peut évidemment imiter la réalité. Il est avant tout un acte fictif du langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une instance narrative. Le récit ne représente donc pas une histoire (réelle ou fictive), il la *raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage. Il n'y a donc pas de place pour l'imitation dans le récit. Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la *diégésis* et la *mimésis*, le

---

<sup>415</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 146.

<sup>416</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 72.

<sup>417</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 230.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 17.

narratologue préconise différents degrés de *diégésis*, faisant en sorte que le narrateur est plus ou moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent.

Si le discours narratif est une tenue évidente de la grammaire du temps, s'agissant du mode, il peut sembler *a priori* dépourvu de pertinence : dans la mesure où « *la fonction du récit n'est pas de donner un ordre, de formuler un souhait, d'énoncer une condition, etc. mais simplement de raconter une histoire, donc de 'rapporter' des faits (réels ou fictifs)*<sup>419</sup> ». Le mode unique, ou du moins caractéristique, ne peut être en toute rigueur que l'indicatif. On peut affirmer qu'il n'y a pas seulement une différence entre affirmer, ordonner, souhaiter, etc., mais aussi des différences de degré dans l'affirmation, et que ces différences s'expriment couramment par des variations modales<sup>420</sup>. Lorsque le Littré définit le mode comme un « *nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer [...] les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action*<sup>421</sup> », cela renvoie entre autres à l'infinitif, au subjonctif, au conditionnel. En effet, on peut raconter une histoire selon divers points de vue, et c'est ce que vise le mode narratif chez Genette. Lequel pense que la représentation ou plus exactement l'information narrative a ses degrés et que le récit fournit au lecteur plus ou moins des détails, et de façon plus ou moins directe semble se tenir à une, à une plus ou moins grande distance, de ce qu'il raconte. « *Distance* » et « *Perspective* » sont les deux registres essentiels du mode. La vision par exemple qu'un lecteur a des fictions de Patrice Nganang dépend de la distance qui l'en sépare et des informations qui lui sont fournies par rapport à tel point de vue qui lui fait plus ou moins écran.

Pour Genette, l'étude du mode narratif renvoie à l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. Il note que la distance permet de connaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations qui sont véhiculées. Que le texte soit un récit d'événements, c'est-à-dire qu'on raconte ce que fait le personnage, ou soit un récit de paroles, c'est-à-dire qu'on raconte ce que dit ou pense le personnage, il y dégage trois états de discours qui révèlent la distance du narrateur vis-à-vis du texte :

1. Le discours narrativisé : les paroles ou les actions du personnage sont intégrées à la narration et sont traitées comme tout autre événement (+ + distant). Exemple : « *Il disait que la*

---

<sup>419</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 163.

<sup>420</sup> *Ibid.*

<sup>421</sup> Dictionnaire Littré cité par Gérard Genette in *Discours du récit*, op. cit., p. 98.

*démocratie était la solution à tous nos problèmes, quelle nous guérirait de toutes maladies et même du sida ; il disait qu'elle nous guérirait de toutes nos plaies, de toutes nos souffrances et qu'il suffisait de se battre pour elle pour aller au paradis*<sup>422</sup>. »

2. Le discours transposé au style indirect : les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur qui les présente selon son interprétation (+ distant). Exemple 1 : « *Ma mère lui disait que les murs ont des oreilles, que les voisins entendent. Et mon père criait encore plus fort : « Oui qu'ils entendent ! J'ai un fusil et il faut qu'ils le sachent ! Il faut que toute la rue sache dès aujourd'hui que j'ai un fusil que je ne cache pas du tout ! (Et il levait son fusil devant la foule comme un Rambo victorieux) Vous tous, il faut que vous sachiez dorénavant que je suis également un homme armé qui n'est plus prêt à se laisser faire. Que je sache me défendre quand besoin se fera ! (Mon père se retournait encore vers ma mère et lui parlait, ne s'adressant plus à la foule) Il faut qu'ils sachent que dans cette maison dort un fusil qui est prêt à éclater la tête de tous ceux menacent la sécurité de mes enfants*<sup>423</sup>. »

3. Le discours rapporté : les paroles du personnage sont citées littéralement par le narrateur (- distant). Exemple 2 : s'adressant maintenant à la cour du bar, l'homme en noir-noir dit : « *Pour quelques bières, vous n'allez pas vous en sortir quittes, hein, méchants hommes ! Laisser votre frère ainsi pourrir en prison, sans rien dire et sans rien faire. Qui aurait pu le croire ? Où est votre courage ? Où est votre conscience ? Où est votre humanité ? C'est votre humanité que vous comptez ainsi racheter au prix de quelques bières ? Vous croyez que c'est aussi si facile ? Malheureux*<sup>424</sup>. »

L'univers fictionnel représenté dans les romans de Nganang est un entrelacement d'actes de langage. Genette propose de types de modes à distinguer : récit de paroles (les segments reproduisant les énoncés des personnages, mais aussi les commentaires du narrateur qui les accompagne et les ancre dans une nouvelle situation de communication) et le récit d'événements (le narrateur est obligé de convertir les faits et gestes des personnages).

Si le discours a pour objet une situation de communication, le destinataire doit pouvoir accompagner son message d'un minimum d'informations en énonçant les conditions de sa production. La définition du récit de paroles telle que proposée par Genette semble coïncider avec les fictions de Patrice Nganang.

---

<sup>422</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 163.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 202.

Dès lors, notre analyse se limitera aux trois états du discours (prononcé ou « intérieur ») des personnages, en les rapportant à la distance narrative. D'abord, il y a un (l) discours narrativisé, ou raconté, qui est évidemment l'état le plus distant en général et le plus réducteur comme nous l'avons dit. Soulignons que Soumi le héros de *La Promesse des fleurs*, au lieu de reproduire son dialogue avec sa mère, a écrit simplement à la fin du chapitre des condoléances de chef : « *Le chef dit à ma mère qu'avec l'argent de la communauté, ainsi qu'avec l'argent donné par l'organisation internationale, il l'aiderait à refermer le trou qui était dans le mur de notre maison ; il dit qu'il lui donnerait un peu d'argent pour recommencer sa vie de vendeuse d'arachides et de maïs, pour nourrir ses enfants et continuer de les envoyer à l'école ; il dit que ma mère devait prendre ce qui lui était arrivé comme étant un signe des esprits, et de se plier devant le poids du destin*<sup>425</sup>. » Il s'agit non pas de ses paroles, mais de celles du chef. Comme s'il s'agissait non plus des paroles du chef mais de ses pensées, l'énoncé pourrait encore être proche de l'événement pur : « *il se dit, qu'avec l'argent de la communauté, ainsi qu'avec l'argent donné par l'organisation internationale, il aiderait à refermer le trou qui était dans le mur de notre maison ; il pensa qu'il lui donnerait un peu d'argent pour commencer sa vie de vendeuse d'arachides et de maïs, mais, pour nourrir ses enfants et continuer de les envoyer à l'école ; il se dit que ma mère devait prendre ce qui lui était arrivé comme étant un signe des esprits, et de se plier devant le poids du destin*<sup>426</sup>. » En revanche, le récit du débat intérieur que Soumi conduit au nom du chef de quartier peut se développer très longuement sous la forme traditionnelle que Genette désigne sous le terme d'analyse, qui peut être considérée comme un récit de pensées, ou discours intérieur narrativisé. Ensuite, le discours transposé, au style indirect : « *Je dis au vieillard, courageux, qu'il se trompait et que j'allais demander les renseignements qui étaient nécessaires à ma quête à une personne, au prochain passant de cette rue*<sup>427</sup>. » Discours prononcé : « *Je pensais dire au vieillard, courageux, qu'il se trompait et que je savais aller demander les renseignements qui étaient nécessaires à ma quête à une personne, au prochain passant de cette rue*<sup>428</sup>. » Discours intérieur : c'est une forme un peu plus mimétique que le discours raconté. Il ne donne aucune garantie au lecteur mais un sentiment de fidélité littérale par rapport aux paroles prononcées. La présence de Soumi est sensible dans la syntaxe, il est pour ainsi dire admis d'avance qu'il ne se contente pas de transposer les paroles des autres personnages. Enfin, le discours rapporté : c'est la forme la plus mimétique où le

---

<sup>425</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 144.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>428</sup> *Ibid.*

narrateur feint de donner la parole aux personnages : « *Je disais des phrases comme : 'L'argent n'a pas de valeur'*<sup>429</sup> ». Ces propos caractérisent un discours dont la forme est fondamentale au dialogue (et du monologue).

Le récit d'événements renvoie, selon Genette, à « *une transcription du (supposé) non-verbal en verbal*<sup>430</sup> ». Le narrateur choisit la direction du récit en se laissant gouverner par la réalité, et « *par la présence de ce qui est là et qui exige d'être montré* ». Pour le théoricien, son but est de servir à l'illusion référentielle que Barthes nomme l'effet de réel<sup>431</sup>. Vu ainsi, il n'y a rien de surprenant que *La Joie de vivre* soit reçu par certains lecteurs comme un texte intensément mimétique et par d'autres comme une narration fort peu expressive. L'aspect historique joue ici un rôle décisif car il est probable que pour les personnes ayant vécu dans les années 1950 sous le règne de Ahidjo, lequel était sensible aux questions politiques, trouve plus de mimésis que les générations actuelles de lecteurs.

Partant, les facteurs mimétiques ont un lien avec le récit d'événements. Ces derniers se ramènent à deux données selon la logique platonicienne : la quantité de l'information narrative et l'absence (ou présence minimale) de l'information, c'est-à-dire du narrateur. Lorsque le narrateur de *Temps de chien* montre la rue de Madagascar, c'est une façon de raconter : dire le plus possible et le moins possible. Trois romans de Nganang (sur les quatre étudiés) sont des narrations rétrospectives n'évitant pas la distance, laquelle est maintenue et cultivée. Mais le miracle du récit nganangien, c'est que cette distance temporelle entre l'histoire et l'instance narrative n'entraîne aucune distance modale entre l'histoire et le récit. L'on constate qu'il n'y a aucune déperdition, aucun n'affaiblissement de l'illusion mimétique.

L'auteur et le narrateur sont deux « instances » à ne pas confondre dans un récit. L'auteur est celui qui écrit le texte et le narrateur celui qui raconte le récit. Par exemple, Patrice Nganang, écrivain d'origine camerounaise, est l'auteur de *Temps de chien*, et Mboudjack le narrateur. Celui-ci peut être un témoin qui n'appartient pas au récit et utilise la troisième personne : « *S'il y avait quelque chose qui faisait vraiment peur à Taba, c'était la perspective de mourir pauvre*<sup>432</sup>. » Ou un personnage qui appartient au récit et s'exprime à la première personne du singulier : « *Je devais avoir été ramené évanoui à la maison, car il me fallut une*

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>430</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 168.

<sup>431</sup> Roland Barthes, « L'Effet de réel » (1968), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, p. 1982.

<sup>432</sup> Patrice Nganang, *L'Invention du beau regard*, op. cit., p. 115.

*bassine d'eau jetée sur le visage et une bonne heure de repos pour retrouver mes esprits, pour sortir de la torpeur dans laquelle j'avais sombré*<sup>433</sup>. » Partant de cette définition des termes, l'on comprend mieux la subdivision de la notion de « narrateur » en trois catégories. La première est celle qui représente le récit non focalisé ou à focalisation zéro, dans lequel le narrateur est omniscient : il est beaucoup plus éclairé sur les événements que les personnages. Il sait tout sur les personnages : leurs pensées, leurs émotions, leurs sentiments, leurs jugements, leur passé, leur avenir, etc. Cette technique est perceptible dans *L'Invention du beau regard*, et se justifie par la théorie de la troisième personne :

*Qui peut lui en tenir rigueur ? On dirait pourtant que l'habitude du manque, la proximité insistante de la faim, la rareté têtue des choses, les évidentes, la danse cruelle mais permanente avec son ombre chagrinée devaient à la longue s'être imposées à lui comme l'évidence d'un ordre constant des choses*<sup>434</sup>.

Le second est le récit à focalisation interne dans lequel le narrateur est à l'intérieur du récit comme un personnage. Il perçoit ce que le personnage voit et ressent. Le narrateur en sait autant que les personnages. Le début de *La Promesse des fleurs* présente une description à la première personne du singulier à travers le regard de son héros Soumi. La focalisation est donc interne : « *J'écrirais également : au commencement était le mot. Mais le mot n'était certainement pas avec moi, parce que je n'arrivais pas à posséder le sens, la vérité*<sup>435</sup>. » Même constat dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre* où respectivement Mboudjack et la Kemi sont les narrateurs. Enfin, le récit à focalisation externe dans lequel le narrateur voit tout de l'extérieur. Le lecteur n'est pas admis à connaître les pensées ou les sentiments du héros. Ainsi, nous pouvons dire qu'excepté *L'Invention du regard* où le conteur connaît tout de l'histoire qu'il raconte les autres fictions proposent des récits à focalisation interne.

Pour Genette, répondre à la question « Qui parle ? » dans un récit revient à s'informer sur les différentes instances narratives qui le composent. Elles concernent deux personnages fictifs : celui qui raconte et celui à qui il s'adresse. À ce titre, nous étudierons quelques passages dans les fictions (*La Promesse des fleurs* et *Temps de chien*) pour justifier la présence des narrateurs.

---

<sup>433</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 60.

<sup>434</sup> Patrice Nganang, *L'Invention du beau regard*, op. cit., p. 115.

<sup>435</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 11.



On trouve les indices de distance et de lieux. Surtout dans *La Promesse des fleurs*. Le roman commence par cet énoncé :

*Commençons donc par le marigot qui toujours, coule. Notre quartier devait son existence au marigot. Ceci était l'évidence première, parce qu'elle ne pouvait pas être retournée, parce que cela ne pouvait pas être autrement. Et le marigot coulait entre les maisons, entre les hommes et femmes du quartier*<sup>436</sup>.

Puis s'ensuit une description détaillée de ce qui entoure le sous-quartier : « *Beaucoup racontent à leurs amis en effet, qu'ils n'habitent pas les abords du marigot, qu'ils n'habitent pas le quartier du tout et ne sont là tous les jours qu'en passant, pour mesurer la longueur et la largeur de la misère dans les sous-quartiers, la circonférence de la famine et le périmètre de la dégénérescence*<sup>437</sup>. » La façon de commencer *Temps de chien* est similaire :

*De mes coins, j'observe les habitants du sous-quartier. Je vois la route devant le bar de mon maître s'ouvrir sur la ville. De mes dessous de casiers je regarde le jour passer et sans cesse appeler la nuit. De mes ombres de murs, je regarde des femmes secouer leurs reins à droite et à gauche, à gauche et à droite, à droite et à gauche : je vois une petite ameuter l'humeur de tous les hommes du quartier en victorianant sax poitrine. De mes coins d'observations je regarde les hommes presque ivres courir uriner bruyamment. Je les vois se taper plusieurs fois le bangala, cracher théâtralement sur leurs urines, et courir vers leur suicidaire Jobajo*<sup>438</sup>.

Il y a une description toute aussi détaillée du lieu dans lequel se déroule l'histoire. Les narrateurs décrivent les personnages. Dans *La Promesse des fleurs*, ils sont dépeints avec précision :

*Mais, laissez-moi vous les présenter avant de continuer mon histoire :*

*-Il y avait là Yoba et Bayo, les jumeaux permutables, qui étaient assis l'un en face de l'autre. Ils jouaient bruyamment, et comme d'habitude, devaient jurer sur le cul de toutes les filles qui passaient dans la rue. J'entendais déjà leurs voix, alors que j'étais encore devant la porte close de chez les Meka. On racontait des histoires bizarres à propos de Bayo et Yoba dans le quartier [...] Il y avait bien sûr Sammy, qui toute la fois jurait que personne ne pouvait le battre au jeu de dames, qui clamait qu'il était champion incontesté de notre quartier. Cette fois, il jurait également, disant que Yoba et Bayo étaient ses épouses, qu'il polygame au jeu de dames, et les battrait réunis contre lui. Il regardait Bayo et Yoba jouer et disait que le jeu de dames avait été inventé par pour lui, qu'il irait même jusqu'à la télévision battre tout le monde [...] Beaugard s'était arrêté, cette fois-*

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>438</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, *op.cit.*, p. 53.

*ci, à la hauteur du lampadaire. Beuregard était toujours le plus sapé d'entre nous. Il avait un grand frère ou alors un cousin qui faisait dans la friperie. Il disait bien sûr 'dans le prêt à porter', pour donner plus de classe. Ce parent lui fournissait des vêtements que personne d'entre nous ne portait jamais, parce que trop chers pour nôtre poche éternellement trouée<sup>439</sup>.*

Il en est de même pour les indices de temps par rapport à l'espace :

*En avril 1989, Massa Yo fut compressé. Comme s'il y avait une logique, il perdit aussitôt ses habitudes promeneuses. Recroquevillé dorénavant dans le trou obscur de sa crise, mortifié par le souvenir de l'aisance dont il avait été abruptement sevré, émasculé par le bobolo sec aux arachides grillées qu'il devait maintenant manger le matin, à midi et le soir mon maitre ne tendait plus sa main vers moi pur me caresser le crâne<sup>440</sup>.*

Si les narrateurs sont présents par ces indices, ils se montrent aussi par des émotions de jugements mais aussi par l'onirisme du récit pour éloigner le lecteur de la réalité qu'il connaît. De plus, les lieux décrits sont des sous-quartiers pauvres de Yaoundé et lorsqu'on n'a pas cette connaissance, les sentiments pourraient être plus difficiles à déchiffrer. Les romans de Nganang sont, certes, des fictions, mais elles mettent en exergue des personnages qui ont des référents réels dans le sous-quartier du Cameroun. Ainsi, il y a un réalisme qui permet aux narrateurs de s'inclure plus aisément grâce au regard du lecteur qui connaît ce monde moins onirique, donc plus proche de lui. Les deux narrateurs donnent à peu près le même sens à leurs récits. Dans les fictions, l'auteur par le truchement de la vue et du regard de ses narrateurs, fait connaître l'histoire au lecteur, et les différentes manières d'écriture visent à faire éprouver des choses par rapport aux personnages afin de les connaître, les comprendre et pour mieux vivre leurs situations. Les instances narratives sont quasiment les mêmes dans les deux romans. Il y a plusieurs rapprochements par rapport aux descriptions des lieux, car les narrateurs ont pratiquement les mêmes rôles.

Genette pense que, s'il est possible de raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, il serait presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à un acte narratif, puisque l'histoire doit être nécessairement raconté au présent, au passé ou au futur. C'est ce qui expliquerait le fait que les déterminations temporelles de l'instance narrative soient

---

<sup>439</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 46.

<sup>440</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 18.

plus importantes que ses déterminants spatiaux<sup>441</sup>. Il continue en stipulant que le narrateur est sans cesse dans une relation temporelle particulière avec l'histoire qu'il raconte. À cet effet, il élabore quatre types de narration. D'abord, *la narration ultérieure*. Elle est de loin la plus courante. L'histoire est racontée d'une coulée, de façon instantanée pour ainsi dire. Elle est marquée par l'emploi du passé-simple, temps par excellence du récit et de son ordre irréversible. Selon Barthes, « à force de désigner la singularité logique de l'événement, ce temps ne renvoie plus au passé déterminé mais à une dimension quasi immémoriale, à un passé sans âge et purifié de toute date<sup>442</sup> ». Ensuite, il y a *la narration antérieure*. Elle est fort rare et n'apparaît pour ainsi dire que dans les récits seconds. Le narrateur raconte ce qui va arriver dans un futur plus ou moins éloigné. Ces narrations prennent souvent la forme de rêves ou des prophéties. À ce titre, ils jouent souvent un rôle déterminant dans l'intrigue. Dans *La Joie de vivre*, la narration antérieure de la mort de Mambo arme le ressort de la tragédie et le précipite à rejoindre son frère dans la mort. De plus, il y a *la narration simultanée*. Elle est strictement contemporaine de l'histoire qu'elle raconte : leur durée coïncide en tout point de vue. Cette coïncidence entraîne le récit à basculer tantôt vers l'histoire, tantôt vers la narration. Enfin, *la narration intercalée*. Ce type complexe de narration allie la narration ultérieure et la narration simultanée. C'est à ce dernier genre que répondent les instances narratives de *La Promesse de fleurs*, *Temps de chien*, *La Joie de vivre* et *L'Invention du beau regard*. S'agissant de la première fiction, dès ses premières sections narrative (pages 11-24), Soumi raconte des faits qui se sont déjà déroulés (l'histoire sur le mythe des origines concernant le marigot qui traverse les habitations de son quartier et l'épisode chez l'éditeur). Cela pourrait se justifier par l'emploi des temps verbaux du passé tels que l'imparfait, le passé-simple, le passé-composé, etc. Puis, la dernière section (pages 23-219) laisse entrevoir les impressions présentes de Soumi dans les faits qu'il raconte. Par exemple, quand il raconte l'épisode de ses retrouvailles avec ses compagnons de misère sous le lampadaire. Il stoppe ensuite le récit pour revenir en arrière sur le discours social des jumeaux. Même chose quand il décrit ce qu'il a vécu dans la journée, par rapport à son incapacité à écrire l'histoire de Jacqueline et, en même temps, insère ses impressions du moment sur ces mêmes événements. Aussi, le narrateur de *La Joie de vivre* et le conteur de *L'Invention du beau regard* font-ils quasiment la même chose : ils commencent leurs narrations au passé, revenant à cette occasion sur les événements passés des héros. Le narrateur de *Temps de chien* procède différemment. Dans les premières pages, il commence l'histoire en se présentant et dans le reste de la diégèse il revient sur des événements passés qui ont, par

---

<sup>441</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 223.

<sup>442</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 25.

exemple, marqué la vie socioprofessionnelle des personnages, comme pour Massa Yo qui fut compressé, ou pour la situation de Docta, l'ingénieur au chômage, etc. Ainsi, nous ne saurons pas dire combien de temps l'auteur a passé pour écrire chacune des fictions du corpus, ou même les actes de narration qui ne portent aucune marque de durée ni de division. Exceptée celle de Soumi qui a duré sept ans : « *J'avoue avoir fait peu de choses en sept ans*<sup>443</sup>. »

La notion de niveau narratif désigne chez Genette ce que Todorov appelle « *récit enchâssé*<sup>444</sup> ». En effet, elle renvoie à la frontière inapparente et hydrofuge qui sépare le « raconté » du « racontant ». Elle permet de préciser si un narrateur fait partie ou pas de l'histoire qu'il raconte. Lorsque quelqu'un raconte une histoire, il va sans dire qu'il crée un « univers » (une diégèse). Celui qui raconte n'est jamais sur le même plan que les personnages ou les choses qui font partie de son histoire. De même, elle permet également de cerner à partir d'une intrigue principale, les autres petits récits enchâssés, c'est-à-dire racontés par d'autres narrateurs, avec d'autres perspectives narratives. Selon le narratologue, il y a trois principaux niveaux narratifs. D'abord, le *niveau diégétique* ou *intradiegétique* qui se caractérise par la mise en retrait du narrateur. Il exerce sa fonction première qui est de raconter une histoire avec des personnages qui évoluent dans un univers, dans un temps et un lieu propre. Nous nous situons de ce fait au niveau diégétique ou intradiégétique dans la mesure où nous sommes dans un univers de personnages. Ensuite, le *niveau métadiégétique* dans lequel le narrateur se démet de son statut de narrateur pour le déléguer à l'un de ses personnages, produisant de ce fait un récit second enchâssé dans le récit premier. On parle ainsi de niveau métadiégétique : le personnage produit un récit dans un récit. Parfois, ce récit second est quantitativement plus important que le récit premier. Il devient dès lors le narrateur d'un récit second enchâssé dans le récit premier. Ils permettent simplement de distinguer deux niveaux narratifs, puisque le personnage qui prend la parole au niveau diégétique (récit premier), du fait qu'il devient un narrateur, ouvre un nouvel univers, une nouvelle diégèse, et nous fait accéder à un niveau métadiégétique (récit second). Enfin, il y a le *niveau extradiegétique*. Le narrateur interrompt son personnage en lui coupant la parole. Il ne fait plus que raconter, mais ouvre également le texte à un autre univers, semblable à celui d'un monologue qui ne partage pas sa scène. Il apparaît à son degré de présence maximale, ce dont témoignent les différentes marques de la personne (je, vous), présent (du subjonctif) et futur – ainsi que le ton manifestement ironique de ses propos. Ici, nous accédons au niveau *extradiégétique*, celui où le narrateur peut à tout moment commenter

---

<sup>443</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 147.

<sup>444</sup> David Fontaine, *La Poétique*, op. cit., p. 53.

ou juger ce qui fait l'objet de sa narration. C'est à ce dernier niveau qu'appartiennent les fictions étudiées. Prenons *La Promesse des fleurs*. La narration assumée par Soumi est un acte littéraire accompli à un premier niveau que l'on dira extradiégétique. Car les événements qu'il raconte, à savoir l'acte narratif de la dégénérescence des jeunes dans le sous-quartier, est le premier récit. On les qualifiera donc de diégétiques ou d'intradiégétiques. Le fait que Beauregard prenne la parole pour raconter un autre récit montre que l'acte de sa narration se situe également à ce niveau *intradiégétique*. En revanche, les événements mis en scène dans cette deuxième narration seront *métadiégétiques*, comme en témoignent ces propos :

*Je dis que c'est tout le monde qui doit être sacrifié pour que nous soyons ! Je le répète, tous, nous devons nous sacrifier pour être ! Nous devons pouvoir nous battre ensemble pour nous sauver, pour sauver notre quartier des inondations ! Oui nous devons ensemble nous sacrifier pour imposer nos exigences, pour imposer la survie de nos maisons ! Nous devons ensemble marcher vers la Mairie pour exiger que nos maisons ne soient pas détruites ! Pour exiger des indemnités et de nombreux lotissements ! Nous devons ensemble marcher pour que notre Chef de quartier soit dorénavant élu ! Nous devons ensemble imposer qu'il soit l'un d'entre nous ! Oui, nous devons montrer notre force unie pour être respectés ! Seulement ensemble, nous pouvons nous battre pour la démocratie, le respect et la justice<sup>445</sup>.*

Il peut être également appelé récit au second comme les nombreuses histoires racontées par Nzui Manto alias la Panthère qui viennent se greffer sur le récit premier raconté par Mboudjack. Cela étant, le narrateur cède également la parole à d'autres personnages à certains moments, mais ne leur délègue toutefois pas son rôle comme c'est le cas pour son père :

*Et puis d'ailleurs, pourquoi ne devrais-je pas acheter une arme ? A malchance ki ? Les policiers organisent des holp-ups au vu et au su de tout le monde, les militaires agressent des gens dans les buissons, la nuit. En plein jour, ils entrent dans des maisons, menacent tout le monde, et ressortent avec les quelques bien que l'on a, laissant derrière eux nos femmes et nos filles qu'ils ont violées. Ils entrent dans nos maisons sans aucun mandat de perquisition, prétextent la rafle et nous dépouillent de nos biens. L'autre jour, on a arrêté un gang de bandits de grands chemins et saisi avec eux des armes qu'utilisent également nos braves soldats. Les gendarmes vous prennent mille francs tout le temps dans la rue, avec un fusil au poing, comme si c'était vous leur employeur ! Ils vous obligent à leur donner votre argent, comme si cette loi était écrite quelque part ! Nous vivons dans une atmosphère permanente de holp-up ! Les hommes en tenue ne sont que*

---

<sup>445</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 180.

*des hors la loi, les hommes politiques des racketteurs et moi je n'ai pas le droit d'acheter une arme pour me défendre ? Et quelle arme d'ailleurs ? Ngùn ne zui ngap, me ti !*<sup>446</sup>

Il émet également des jugements sur les autres personnages :

*Meka était visiblement plus vieux que son âge. Cette évidence se lisait à la rondeur de ses mollets et à la dureté de ses tempes*<sup>447</sup>.

On observe aussi des indices énonciatifs de sa présence dans le récit à travers les marques de la première personne : « *Ma sœur me dit que son copain pouvait nous faire sortir de la misère dans laquelle nous vivions, et de la disgrâce dont nous subissions les conséquences sans en savoir la cause véritable*<sup>448</sup>. » On en déduit que *La Promesse des fleurs* appartient au niveau extradiégétique.

Les frontières dans un récit ne sont pas toujours respectées. Le passage d'un niveau narratif à un autre peut introduire une situation ou la connaissance d'une autre situation, c'est ce que Genette appelle métalepse, c'est-à-dire « *toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement*<sup>449</sup> ». Ce principe, souvent utilisé par les auteurs, consiste à transgresser la frontière entre deux niveaux narratifs hermétiques pour embrouiller délibérément la démarcation entre réalité et fiction. Ainsi, toute forme de transit dans un récit est toujours perçue comme une transgression. Le narratologue identifie deux types de métalepses. D'une part, celles qui sont « *aussi banales et innocentes que celles de la rhétorique classique*<sup>450</sup> » menant à une confusion entre la temporalité de l'histoire racontée et celle de la narration. D'autre part, il évoque un autre type un peu plus hardi avec lesquelles il n'établit pas vraiment de différence avec les premières. Du reste, dans sa première approche de la métalepse, Genette cite Pierre Fontanier par rapport à la description que fait ce dernier d'une forme particulière de métalepse que « *les anciens appelaient la métalepse de l'auteur, qui consiste à feindre que le poète opère lui-même les effets qu'il chante*<sup>451</sup> ». C'est à ce type de métalepse que nous allons nous référer pour identifier celles qui sont dans les fictions de Nganang. Pour

---

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>449</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit. p. 244.

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> Pierre Fontanier, *Commentaire des Tropes*, p. 116. Cité par Gérard Genette, in *Figure III*, op. cit., p. 245.

reprendre l'idée de Fontanier, nous pouvons dire que *Temps de chien* par exemple présente Mboudjack comme une autre figure par laquelle un narrateur délaisse son rôle qui est de raconter ou de décrire pour s'arroger celui de chercheur en science humaine : « *Si d'ailleurs je prends mes gardes devant eux, ce n'est que par pur principe scientifique du chercheur en science humaine que je suis*<sup>452</sup>. » Le narrateur qui est censé se trouver à un niveau donné se trouve mis en scène à un niveau supérieur alors que la vraisemblance annihile cette hypothèse. De même, le narrateur nous rapporte à la page 326 la grève des étudiants manifestant à Obili : celle-ci est un événement qui s'est produit dans les années 1990 au Cameroun. La référence au Président de la République actuel Paul Biya et sa célèbre phrase « *Le Cameroun c'est le Cameroun*<sup>453</sup> » le vérifient. De plus, dans *La Joie de vivre*, la Kemi relate des événements qui se sont produits dans les années 1950 comme le génocide bamiléké, la lutte indépendantiste, le débat sur l'alphabet politique, la référence à des politiciens comme Amhadou Ahidjo, Ayissi, André Mbida, Um Nyobé, etc., sont autant d'éléments de métalepses dans les deux fictions. Lorsque Nganang « manœuvre » ses narrateurs pour qu'ils fassent intervenir des événements réels de l'histoire et des personnages politiques, il brise la frontière entre la fiction et la réalité. À ce propos, Genette reprend Borges : « *De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous leurs lecteurs ou spectateurs, nous pouvons être des personnages fictifs*<sup>454</sup>. » Ainsi, les métalepses rencontrées dans les deux fictions sont des transgressions des frontières au sein des énoncés narratifs, ce qui conduit le narratologue à constater que « *[l]e plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit*<sup>455</sup> ».

En tout point de vue, les quatre narrateurs de Nganang sont différents. Le premier est un jeune garçon qui se nomme Soumi et qui désire être écrivain. C'est un personnage essentiel du récit. Peu d'informations sont données sur son âge, mais tout porte à croire que c'est un adolescent : « *le matin je fus surpris de sentir mon fond de caleçon mouillé. J'avais éjaculé pour la première fois*<sup>456</sup>. » Il s'exprime au style direct pour témoigner ou orienter ses jugements

---

<sup>452</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 104.

<sup>453</sup> Patrice Nganana, *Temps de chien*, op. cit., p. 89.

<sup>454</sup> Gerard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 245.

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 71.

: « *C'est vrai, je le déclare avec un peu trop d'empressement : que je suis écrivain*<sup>457</sup>. » Et au style indirect pour supplanter ses personnages qu'il efface. Il transpose, interprète et juge leurs paroles. Comme c'est le cas pour le personnage de Gérard qui ne s'est jamais exprimé : « *Gérard disait que la nouvelle guerre de libération devrait être menée dans l'immanence*<sup>458</sup>. » Le personnage de Gérard n'a aucune autonomie dans le récit, c'est la régie de Soumi qui s'en trouve accrue : « *Et il disait également : 'Cette guerre de libération devrait être menée contre l'élite, contre le pouvoir, contre la bourgeoisie noire au col blanc'*<sup>459</sup> ». De même, il porte un jugement sur les paroles des personnages qu'il rapporte, ce qui fait qu'il n'intervient plus dans le récit comme les autres personnages mais comme une sorte « de metteur en scène ou commentateur ». Ainsi, dans le chapitre sur *L'histoire du fusil*, Soumi rapporte les paroles de son père pour rappeler qu'elles sont inefficaces : « *Et mon père concluait sérieux : 'Ka bi zi tchup ke ju' : seule la guerre civile peut nous sortir de là !'*<sup>460</sup> ». Par ailleurs, Soumi est le héros de *La Promesse des fleurs*. Il est celui qui domine les autres personnages par les convictions et les nouvelles valeurs qu'il propose :

*Je n'étais cependant pas hautin comme Beaugard à cause de quelques vêtements griffés et à la mode, à cause des honneurs de courte durée. Je disais des phrases comme : 'L'argent n'a pas de valeur', alors que chacun d'entre nous se plaignait de nous se plaignait de ne pas en avoir. Je disais des phrases comme 'Ça ne vaut la peine de partir, puisque de toutes les façons, on revient toujours à la case-départ', alors que chacun caressait le rêve secret de quitter ce foutu pays*<sup>461</sup>.

Il est insatisfait du monde qui l'entoure. Il témoigne de cette insatisfaction en dénonçant les injustices :

*Je courus dans ma chambre et en ressortis avec le fusil de chasse que j'y avais caché. Il paraît que je ne me protégeai pas : il paraît que je sortis de notre maison en criant comme un fou, il paraît qu'en tirant, je criais : 'C'est pour Jacqueline !', mais je ne sais pas si j'avais prononcé de phrase à ce moment fatidique*<sup>462</sup>.

Le deuxième narrateur et héros de Nganang est un chien, il se nomme Mboudjack. Son rôle dans le récit ne diffère pas trop de celui de Soumi. Mais quelques écarts peuvent être relevés.

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>459</sup> *Ibid.*

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 212.



Par « le jeu de la narration », le chien transporte le lecteur dans les mouvements singuliers de sa quête : la recherche de l'humanité dans le sous-quartier de Madagascar. Son observation quotidienne de l'homme pour le comprendre lui confère plus tard une omniscience par rapport à ses personnages : « *Je savais, moi : harcelé par la misère dans laquelle il ne voulait plus jamais, mais alors jamais jamais jamais jamais jamais jamais-o, jamais retomber, Massa Yo ne pouvait pas être un insouciant ambianceur*<sup>463</sup>. » À mesure qu'il s'avance dans son apprentissage de l'homme, s'ajoute une connaissance plus exacte de son objet d'étude : « *Les sous-quartiers, devenaient très vite une menace*<sup>464</sup>. » Mboudjack n'est certes pas une personne mais c'est le héros du récit. Les résultats de ses contestations prennent forme à la fin de la relation :

*Et je n'en croyais pas mes yeux. Explosion des goudrons, oui, cyclone des rues, oui, je dis, mouvement du sous-quartier, oui encore : car, voilà l'homme qui se remettait à marcher. Je m'arrachais à ma réclusion ; je marchais avec lui : devant lui*<sup>465</sup>.

Le troisième narrateur se nomme la Kemi, puinée de ses frères jumeaux dont elle narre l'histoire. Tout comme les deux précédents narrateurs, elle apparaît dans le récit à la troisième personne : « *Il y a des centaines de possibilités, car c'est ici que les on-dit commencent véritablement leur chanson ; c'est ici que dans la précipitation de sa folie, la rumeur pénètre et mastique vraiment les faits ; c'est ici que l'empressement de ces dames, à qui Mboma n'avait pas laissé de quelques poussières de minutes de répit, se transforme en chaos et en jurons en véritables commérages ; c'est ici, que la chaleur surchauffée de la chambre d'accouchement embrouille la réalité de cette double naissance dont Papa n'a pas encore cessé de s'étonner*<sup>466</sup>. » Elle raconte l'histoire de la naissance de ses frères bien qu'elle soit venue au monde après eux. Cela révèle son rôle dans le récit : une sorte de démiurge. Elle dévoile la vie intérieure, les pensées intimes des autres personnages : « *Oui, vite car pour toi, Mboma, la mémoire était un labyrinthe dont tu voulais t'échapper, et toute ton énergie, oui, toute ta force, tu l'investissais à effacer les traces précieuses de ce crochet décisif que tu avais fait à ton frère, et qui fonda ton usurpation de son nom, et avec son nom ton usurpation de sa place, et avec sa place ton usurpation de sa lignée, et avec sa lignée, et avec sa lignée son usurpation de sa gloire, et avec sa gloire ta volonté folle de réécrire l'histoire du Cameroun*<sup>467</sup>. » Elle n'est pas le héros du récit mais elle semble démontrer par sa conduite qu'elle remet en question l'attitude de certains

---

<sup>463</sup> Patrice Ngananag, *Temps de chien*, op. cit., p. 107.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>466</sup> Patrice Nganang, *La joie de vivre*, op. cit., p. 16.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 22.

personnages. Le dernier narrateur, enfin, est absent du récit. Son absence est due au fait qu'il s'agit d'un conte narré à la troisième personne. Le style indirect est utilisé pour rapporter les paroles des personnages. Le narrateur omniscient connaît la vérité au sujet de ceux-ci. La particularité, ce sont aussi les deux discours qui se distinguent : celui du héros qui est au présent et celui du narrateur qui est à l'imparfait.

Cette étape finale engage, de façon très sensible, de rappeler les rôles du narrateur énoncé par Genette, et de relever ce qui concerne le narrateur nganangien. Le premier aspect est évidemment l'histoire et la fonction qui s'y rapporte proprement est la fonction narrative. C'est une fonction de base car dès qu'il y a un récit, le narrateur, présent ou non dans le texte, assume un rôle. Le second, c'est la fonction de régie. Le narrateur exerce une fonction de cette nature lorsqu'il commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire. Le troisième aspect, c'est la situation narrative elle-même. Elle se rapporte à la fonction de communication : le narrateur s'adresse directement au narrataire, à savoir le lecteur potentiel du texte, afin d'établir ou de maintenir le contact avec lui. Le quatrième aspect, c'est la fonction testimoniale ou d'attestation : le narrateur atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis des événements, ses sources d'information, etc. Cette fonction apparaît également lorsque le narrateur exprime ses émotions par rapport à l'histoire, la relation affective qu'il entretient avec elle. Le dernier aspect, c'est la fonction idéologique : le narrateur interrompt son histoire pour apporter un propos didactique, un savoir général qui concerne son récit. Aucune de ces fonctions n'est à appréhender dans un esprit de rigoureuse étanchéité car elles sont en connivence. Raisons pour laquelle nous nous passerons de revenir sur les éléments comme les fonctions extra-narratives, l'organisation des récits, les attestations mémorielles qui justifient les manifestations des différentes fonctions. Nous allons plutôt nous focaliser sur la dernière, c'est-à-dire la fonction idéologique. Car elle est la seule qui ne s'applique pas nécessairement au narrateur. Il pourrait sembler que la plupart de grands romanciers qui sont également de grands idéologues prennent le soin de confier à leurs personnages la tâche du commentaire et du discours didactique. C'est le cas dans *Le Père Goriot* de Balzac avec le personnage de Vautrin, *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert avec Frédéric Moreau, *Candide* de Voltaire, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal avec Julien Sorel. Tout porte à croire que chez Patrice Nganang Mboudjack soit le porte-parole de ce dernier pour réveiller l'homme des sous-quartiers enlisé dans la léthargie, la paresse, l'oisiveté, la lâcheté, etc. Mboudjack agit dans le monde qui l'entoure avec l'intention de le transformer en fonction de ses désirs et de ses convictions : « *Oui, je l'avoue : je suis surtout retourné chez mon maître*

*pour interpeller l'humanité en lui*<sup>468</sup>. » De plus, il refuse d'être influencé par les mœurs de cette société : « *Oui, je me suis fait le devoir de toujours coaguler le monde autour de moi, de ne pas tomber dans l'ivresse et la danse incontrôlée des choses, de penser à côté des métamorphoses de leur univers, mais surtout de ne pas sombrer dans le labyrinthe sulfureux de leurs hallucinations : je me suis fait le devoir de toujours maintenir mes quatre pattes bien posées au sol*<sup>469</sup> ». De même, il est réactif car sa difficulté à vivre au milieu des hommes lâches qui s'adonnent à l'alcool l'incite à le réformer. Mboudjack dénonce la perte de l'humanité de l'homme des sous-quartiers. On sait combien Patrice Nganang est captivé par les valeurs d'engagement. L'écriture d'un héros adapté à cette réalité est parfaitement logique.

Une analyse narratologique des textes de Patrice Nganang démontre que les catégories, concepts et outils méthodologiques n'opèrent pas comme étant extérieurs à eux. Dire les choses ainsi n'est nullement une manière de s'immiscer dans le débat du XXI<sup>e</sup> siècle sur l'auteur et son œuvre, mais plutôt une manière de rallier les informations des narrateurs sur l'histoire contemporaine du Cameroun à celle de l'auteur. Dans la mesure où c'est lui qui crée ses narrateurs, il en est presque le père :

*Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros des romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité*<sup>470</sup>.

Ce chapitre a permis de s'interroger sur le mode de représentation des histoires, les points de vue que les narrateurs adoptent pour les décrire afin d'aboutir à la conscience poétique de l'auteur qui se manifeste par la transgression des normes narratives en vue d'une « décastration » poétique.

---

<sup>468</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 42.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>470</sup> François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet-Chastel, 1994. Cité par Jean Bardet, *Le Personnage de roman*, Paris, Gallimard, 2007, p. 187.



**DEUXIEME PARTIE :**  
**DISCOURS SUR L'« ECRITURE PREEMPTIVE »**

---



Le corpus sur lequel nous nous appuyons pour ce volet est essentiellement composé des essais de Nganang, à savoir *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *L'Art de l'Alphabet* (2018) et des romans sur l'Afrique et le Cameroun des années 1940-1950, à savoir *Le Mont Plaisant* (2011), *La Saison des Prunes* (2013) et *Empreintes de crabes* (2018). Notre objectif est d'analyser le discours de l'auteur sur la nouvelle écriture à partir de ses essais et d'apprécier la poétique qu'il met en œuvre dans ses trois derniers romans car son écriture renverrait à deux niveaux : d'un côté, on aurait une écriture qui actualise la vie des sous-quartiers dans un français camerounais ; et de l'autre, une écriture « revisitant » l'histoire coloniale dans une langue soutenue.

Dans cette perspective, il s'agira d'appréhender à partir du *Manifeste* et de son second essai tout le discours de l'essayiste sur l'écriture qui s'impose(ra)it à l'Afrique pour se dire et déterminer si celui-ci s'actualise dans ses derniers romans, lesquels, formellement, n'ont *a priori* peu en commun avec les premiers. L'approche méthodologique envisagée est celle de Mikhaïl Bakhtine que préconise Dominique Maingueneau : elle consiste à considérer tout énoncé produit par un locuteur comme relevant d'un genre de discours. Cette option se justifie par le fait que la littérature africaine, dès sa germination dans les années 1930, s'est présentée comme un lieu de discours véhiculant plusieurs analyses et interprétations. Pour cette deuxième partie, se fonder sur l'analyse du discours reviendra à discerner comment à partir de son *Manifeste* Nganang énonce un certain nombre de propositions qu'il n'a pas forcément mises en œuvre dans ses derniers textes.

Cela étant, le chapitre « La Tragédie ou le fondement d'un nouvel imaginaire littéraire africain » cherche à situer la tragédie à l'intérieur de la littérature africaine, à partir du génocide rwandais : « *On ne peut plus écrire aujourd'hui en Afrique, comme si le génocide de 1994 au Rwanda n'avait jamais eu lieu*<sup>471</sup>. » Engagé dans un processus d'évaluation critique de l'histoire du continent, Nganang entreprend le projet de construction d'une nouvelle écriture au croisement de la critique africaniste et de sa philosophie. Car dans *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien*, *La Joie de vivre* et *L'Invention du Beau regard*, le programme d'action de l'auteur était de mettre la tragédie (engendrée par la rue, par exemple) au centre des histoires des sous-quartiers. Mais face à lui se dresse la sensibilité littéraire de ses contemporains, laquelle ne s'arrime pas trop à ce modèle. L'incapacité de la littérature africaine d'antan à empêcher les catastrophes a peut-être aussi sa part dans ce décalage idéologique entre les textes de Nganang et ceux de ses contemporains. Les imaginaires fictionnels de *Bleu-Blanc-Rouge*,

---

<sup>471</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une littérature préemptive*, op. cit., p. 29.

du *Ventre de l'Atlantique*, de 53 cm, etc., trahissent une autre vision, celle de toute une génération encline à penser sa littérature comme étant celle de l'immigration et de ses variantes (migritude, migration et littérature-monde).

Par ailleurs, avec le chapitre « Penser un modèle poétique à travers la trinité originaire », il s'agit de voir comment à travers trois figures de la littérature africaine (Aimé Césaire, Wole Soyinka et Amos Tutuola), Ngangang fonde un modèle poétique de la littérature africaine d'aujourd'hui, reposant sur une rupture avec les « modernes » et un « retour » aux « anciens » : « *En littérature, chaque génération choisit ses parents*<sup>472</sup>. » Dans *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine*, celui-ci trace ainsi une voie, celle d'une réévaluation de l'histoire de la littérature africaine. Son programme d'action, après un constat amer vis-à-vis de la littérature africaine contemporaine, s'affiche comme « *une version corrigée et augmentée* », voire « *corrigée et approfondie* » de l'ancienne histoire, partant de l'idée de tragédie « revisitée » par la « trinité » originaire. Son ambition est d'inviter les écrivain.e.s de sa génération et les plus jeunes à s'imprégner des enseignements du théâtre de Soyinka, des poèmes de Césaire et des romans de Tutuola pour s'enraciner dans le chaos et parvenir à une poétique du futur, en se référant aux mythes et légendes yoroubas rapportés par Soyinka, lequel assimile la tragédie au dieu Ogun dont il dit que la singularité « *s'impose comme habitant du lieu primordial du passage ; comme gardien du temple des convulsions* ». À cette aune, la littérature africaine contemporaine deviendra une nécessité du quotidien, un réel besoin pour les Africains.

Enfin le chapitre « Pour une poétique de la contradiction » interroge le caractère « discontinu » de son écriture. La maturité littéraire ou la peur de la sclérose a-t-elle poussé l'écrivain à se pencher sur l'imaginaire colonial (« *La mémoire que tout le monde veut ensevelir*<sup>473</sup> ») ? Dans *La Saison des Prunes*, *Le Mont Plaisant* et *Empreintes de Crabes*, le français camerounais ne prend pas le pas sur le français soutenu. L'écriture de ces textes invite à repenser le discours du romancier. Car, pour lui, le français des sous-quartiers en tant que symbole d'affirmation de l'autonomie poétique de l'écrivain africain n'a pas à être convoqué pour rendre compte de la période coloniale et des luttes nationalistes. Ce positionnement apparemment nouveau ou contradictoire par rapport à ce qu'il énonçait auparavant correspondrait à une évolution susceptible de déconstruire son discours autour de son projet initial.

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>473</sup> « *Empreintes de Crabe* » de Patrice Ngangang », *La Croix*, 20 septembre 2018, [en ligne] : <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-et-idees/Empreintes-crabe-Patrice-Ngangang-2018-09-20-1200970120> [consulté le 13 juin 2019].



## Chapitre 1. Le Fondement d'un nouvel imaginaire littéraire africain

La littérature africaine dans son histoire récente s'est trouvée au centre d'un important débat concernant l'avènement d'une littérature-monde<sup>474</sup> qui reconnaîtrait aux « *ilots littéraires* » la place qui leur est due, anéantirait les frontières et respecterait la voix de chaque « *oiseau migrateur*<sup>475</sup> ». À côté de cette conception plus ou moins indépendante de l'art, s'est affirmé un autre courant prônant la nécessité d'écrire une littérature du continent à partir d'un enracinement dans sa vérité, du moins en fonction de ses réalités sociales, culturelles et linguistiques. C'est à cette tendance qu'appartient Patrice Nganang, lequel est sévère à l'endroit de la littérature africaine contemporaine, de son « *soubassement philosophique* » et de sa critique jugée trop myope. L'écriture préemptive dont il rêve, loin d'être l'invention d'une rhétorique creuse, entend être un instrument « *pour dire la tragédie [du] continent* » et « *un style d'écriture qui rende celle-ci dorénavant impossible*<sup>476</sup> ». De son étymologie (du latin *emptio*, « emption » qui veut dire « vendre », dérivé de *emptus* qui est le participe passé de *emere*, acheter), le mot « préemption » dans son sens le plus classique signifie :

*[...] se donner le droit d'acheter quelque chose avant les autres et plus spécifiquement celui d'acheter un espace du domaine public qui aura été mis à disposition d'un tiers qui l'occupe ; elle signifie l'acte d'achat exercé sur la base d'un tel droit ; de même, elle signifie la saisie, l'appropriation, ou alors tout simplement, la revendication à l'avance d'une propriété, en même temps que la suspension d'un acte, qui, lui, aurait rendu une telle acquisition possible*<sup>477</sup>.

Partant du fait que l'histoire africaine contemporaine est comme un « *puzzle du désordre*<sup>478</sup> », Nganang entreprend d'alerter une Afrique dont la catastrophe serait un trait commun à toutes ses zones. Pour lui, la plume de l'écrivain africain d'aujourd'hui ne devrait pas échapper à cette « *vision des pulsations qui secouent le continent*<sup>479</sup> ». Celui-ci pourrait avec ses écrits plonger

---

<sup>474</sup> Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde en français*, Gallimard, 2007. Et aussi : « Manifeste pour une littérature-monde en français », *Le Monde*, 15 mars 2007.

<sup>475</sup> Alain Mabankou, *Écrivain et Oiseau migrateur*, Bruxelles, André Versailles éditeur, coll. « Chemin faisant », 2011.

<sup>476</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une littérature préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 193.

<sup>477</sup> *Ibid.*

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 194

<sup>479</sup> *Ibid.*

dans « *les mythiques arcades de notre histoire* », au lieu d'abandonner le continent à l'enlèvement dans une téléologie de la violence. Il ne manque pas de reconnaître que certains écrivains comme Ben Okri ont su inventer un langage à la fois rempli d'éclats, d'émerveillements et de dires plongés dans la barbarie, ce qui dans le même temps implique que l'écrivain doit se battre pour trouver la phrase capable d'exorciser le monstre de celle-ci. Dès lors, le but que l'auteur assigne à l'écriture en Afrique est d'inscrire dans ses phrases « *le tourbillon de l'histoire de ce continent*<sup>480</sup> » et de donner l'espoir que la littérature puisse encore servir à quelque chose. Ce qui n'est pas une mince affaire : elle n'a pas empêché le pire de se produire après les indépendances ni le génocide de 1994 au Rwanda, lequel est un « *échec cuisant de toute forme d'intelligence et d'imagination africaine*<sup>481</sup> ». De cette dégringolade continue, Nagnang invite le sujet africain et les autres citoyens du monde à appréhender la tragédie comme fondement de la modernité africaine et condition *sine qua non* d'une écriture post-génocide. La relation qui existe entre le continent africain et la tragédie renseigne, selon lui, sur les facteurs de la défaite des indépendances en Afrique. Sur cet aspect, Fweley Diangitukwa soutient :

*Sans négliger la responsabilité des Africains eux-mêmes, les legs coloniaux sont en grande partie responsables du malheur des Africains parce qu'en 1960, les anciennes puissances coloniales n'étaient pas prêtes à accorder l'indépendance aux Africains. Elles l'ont fait du bout des lèvres, tout en mettant en place des stratégies leur permettant de récupérer rapidement la situation : le théâtre congolais est l'illustration de cette réalité. Sur la crise congolaise, le poète martiniquais, Aimé Césaire, a écrit une pièce de théâtre intitulée : Une saison au Congo qui illustre la tragédie de l'Afrique au lendemain des indépendances nationales*<sup>482</sup>.

L'hypothèse du néo-colonialisme évoquée par Fweley Diangitukwa, pour élucider l'échec, s'écarte de celle du manifeste. Or la responsabilité des Africains dans les malheurs du continent n'est pas à minorer. Pour étayer son argumentaire, Nagnang mentionne le génocide Tusti au Rwanda, en 1994, qualifié de « *discrimination d'ethniste* », lors duquel les Hutus ont massacré leurs frères Tustis à la machette. La monstruosité de cet acte aurait sonné le glas de l'humanité

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>482</sup> Fweley Diangitukwa, *L'Afrique doit renaître*, Suisse, Monde Nouveau /Afrique Nouvelle, 2016, p. 77. Cité par Rolph Roderick Koumba in « L'Afrique dans le monde, le monde depuis l'Afrique : études croisées des œuvres d'Alain Mabanckou, d'Achille Mbembe, de Léonora Miano, de Celestin Monga et de Fatou Diome », thèse soutenue le 11 juin 2019.

africaine, laquelle est actualisée depuis plusieurs décennies par les dirigeants sanguinaires arrivés au pouvoir la plupart par des coup d'État militaires et des assassinats.

### 1.1. La Tragédie ou le principe de la nouvelle poétique africaine

La notion de tragédie prend naissance en Grèce, à Athènes, au V<sup>e</sup> siècle avant J-C et s'entend, selon Paul Aron et alii, comme « *un genre dramatique caractérisé par la représentation d'événements tristes sanglants ou déplorables advenant à des personnages de haut rang, par des situations engageant la collectivité et par un « style élevé » (d'où, en France, l'emploi de l'alexandrin dans le modèle classique du genre). Elle donne à voir le malheur des grands pour assumer plus lucidement la condition. Elle relève du registre tragique*<sup>483</sup>. » Cette acception n'est pas sans liens avec celle que Nganang défend dans son *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*. Dans son ouvrage, l'auteur écrit : « *Or le génocide, avec son montage de cadavres, avec ses chiens cannibales, avec ses cases éventrées, avec sa mort libérée, en tant qu'apogée de la violence, est d'abord la zone nauséabonde : c'est l'espace de la putréfaction et de la décomposition*<sup>484</sup>. » Patrice Nganang pose que le génocide est la « *tragédie la plus violente que l'Afrique ait connu ces derniers temps, il est aussi symbole d'une idée qui désormais fait corps avec la terre africaine*<sup>485</sup> ». Cette tuerie de masse a inauguré une période de descente aux enfers de l'humanité africaine manipulée par de nouveaux dirigeants s'appuyant sur une théorie de la différence visant à « *garantir une certaine mainmise* ». Dans son roman *La Joie de vivre*, le romancier camerounais revient sur cette phase sombre de l'histoire qui a obliété le destin des Bamiléké. Le dictateur Ahmadou Ahidjo, premier président du Cameroun, massacre grâce à l'appui de la France les leaders de l'Union des populations camerounaises (UPC) et les Bamiléké installés dans le Grasfield considéré comme fief des maquisards. Nganang démontre comment sur le continent les politiques se servent des mécanismes sociologiques comme arme pour servir leurs intérêts : « *L'instrumentalisation de l'ethnie par les politiques en Afrique a fait naître le tribalisme qui apparaît de nos jours comme la source des guerres civiles et ethniques en Afrique*<sup>486</sup>. » Ernest Ouandié, Félix-Roland Mounié et Ruben Um Nyobé, dans leurs actions politiques en tant que leaders indépendantistes,

---

<sup>483</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2002, p. 777.

<sup>484</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 40.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>486</sup> Brice Arsène Mankou, « Le Tribalisme, source de violence politique et ethnique en Afrique », le portique, 2007/4 (n°14), [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org> [consulté le 20 juin 2019].

souhaitaient l'unification du Cameroun : la partie orientale (sous la tutelle française) et occidentale (sous la tutelle anglaise). Ce qui permet à Nganang de revenir sur l'élimination effroyable de milliers de Camerounais résistant à l'administration coloniale française. En effet, dans les années 1940, l'UPC est très forte en pays bamiléké, sa cohésion, son refus de se soumettre à la discipline coloniale et aux travaux forcés lui font remporter des succès sur plusieurs fronts qui mettent en mal les intérêts du colonisateur, lequel décide de tout mettre en œuvre pour stopper cette rébellion. La répression du pays bamiléké qui a été orchestrée par le haut-commissaire français Pierre Messmer montre comment un peuple a été réduit. La thèse de Nganang selon laquelle l'histoire de l'Afrique fait corps avec la tragédie, revient aussi dans *L'Impératif transgressif* de Léonora Miano. Cet essai relève lui aussi la nécessité d'une omniprésence de « *la conscience de la catastrophe*<sup>487</sup> », voire l'obligation pour les auteurs de puiser dans les formes multiples du gouffre de l'histoire afin de se réinventer. Celle-ci a été clairement perçue en 1939 par le Ghanéen Ayi Kwei Armah. Son roman intitulé *Two Thousand Seasons*, traduit en français par *Deux mille saisons*, a pour socle esthétique d'anciennes prières, des chants funéraires d'antan. Sa fresque hantée par le motif de la destruction est tramée d'allusions aux trafics humains transatlantique et transsaharien. L'auteur dont la plume ne cède aucunement à des lamentations utilise la mort comme une ressource, charriant au fil de ses pages les accents mélancoliques de peuples marqués par la rencontre brutale avec l'Occident. Pour lui, les œuvres des écrivains subsahariens doivent faire corps avec le chaos dans lequel est enlisé le continent, c'est la seule manière d'effacer le silence des « *mondes oubliés*<sup>488</sup> » et de faire écho à leur vocation : « *Notre vocation [...] est un appel à la récréation de la voie et, là où la restauration a été rendue impossible, simplement inventer la voie [...] piégés à présent dans la plus pauvre idée de nous-mêmes, telle est notre vocation : trouver la plus vaste, la plus saine expression de nous-mêmes, nous les peuples noirs*<sup>489</sup>. »

L'Afrique est belle et bien associée à la catastrophe, depuis sa pénétration par les colons et les grands bouleversements dont elle a souffert. *Le Monde s'effondre* de l'écrivain nigérian Chinua Achebe illustre le chaos issu de la confrontation du monde traditionnel africain et de la religion chrétienne. Le protagoniste principal Okwonko, garant des valeurs africaines, a vu son existence chanceler, d'abord lors de la mort de son père, un homme anémique et mou qui ne lui a laissé aucun bien, puis à travers son excommunication du clan durant sept ans pour un crime commis involontairement, enfin à travers la conversion de son fils aîné à la religion chrétienne

---

<sup>487</sup> Léonora Miano, *L'Impératif transgressif*, Paris, L'Arche, 2016, p. 14.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 35.

et la domination totale des colons ; il mettra fin à ses jours. Si sa mort symbolise pour bon nombre de critiques l'échec des cultures africaines face au monde occidental, il n'en demeure pas moins qu'elle invite à réagir autrement, et non pas à la manière d'Okwonko qui ne trouva rien de mieux que de se suicider. Cette défaillance, plus que la présence européenne, illustre sa défaite existentielle. Notons que dans le roman d'Achebe la tragédie est perçue comme la faillite de soi.

Or la tragédie dont Patrice Nganang se fait le chantre implique de penser négativement contre soi-même en vue de recréer un nouveau citoyen, engendré à la fois par l'odeur de sa terre et par la couleur d'un ciel qu'on lui a imposé. C'est cette critique exigeante de soi qui innerve l'intelligence du survivant du génocide, le conduisant à un nouveau paradigme : la dissidence. Autrement dit, il s'agit pour les auteurs africains de produire des œuvres qui, en exprimant l'autodestruction, exorcisent le mal du continent. L'usage de la tragédie énoncé par l'auteur est loin des écritures et des esthétiques des premières générations d'écrivains et de celles de ses contemporains. Contrairement à Chinua Achebe dans *Le Monde s'effondre*, l'auteur pense que cette notion est galvaudée. Pour lui, il est incongru de concevoir la tragédie sous le paradigme de l'innocence africaine : « *Peut-on encore écrire l'histoire africaine à partir du cocon de la culture de l'innocence ? À partir d'une généalogie de la victime seule ? Peut-on encore parler d'un espace 'spécifiquement africain' de l'humain ? Un fait est sûr, aujourd'hui, l'idée génocidaire est de plus en plus investie dans la pratique de la politique, autant que le concept du génocide s'est installé dans l'imaginaire des artistes, comme barrière*<sup>490</sup>. » L'emploi déformé du mot « tragédie » par la critique n'a pas seulement « bancalisé » ce qu'il désigne, il a contribué à la victimisation à tout crin des Africains enfermés dans ce « statut ». Ce que conteste Nganang qui lui aspire à une poétique de la dévictimisation.

Cette approche critique mise en avant par les « *deux cents ans de pensées africaine, africaniste et africanisante qui longtemps ont entendu 'l'Africain' comme quelqu'un de particulier, d'extraordinaire*<sup>491</sup> », en cours dans les fictions et le manifeste de Nganang étudiés, affirme une nouvelle approche laquelle suppose une relecture de l'histoire contemporaine de l'Afrique francophone subsaharienne et, tout particulièrement, de celle du Cameroun contemporain. À travers un indéniable radicalisme, elle aimerait supplanter la théorie de l'enfantillage développée par « *les mythes post-coloniaux*<sup>492</sup> » lesquels promeuvent

---

<sup>490</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une littérature préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 29.

<sup>491</sup> Axelle Kabou, *Et si l'Afrique refusait le développement*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>492</sup> Les Africains se représentent généralement leur sous-développement comme le produit des manigances et de la malveillance de puissances extérieures déterminées à les maintenir dans un état de sujétion depuis cinq siècles :

l'irresponsabilité africaine dans ses malheurs, car elle a en vue d'inviter l'opinion africaine à sortir de la léthargie et de la résignation. Cette nouvelle orientation est représentative d'une poétique de la « *conquête de soi*<sup>493</sup> » ; elle soutient que le salut du continent, et notamment du Cameroun, n'est envisageable que par la naissance d'un citoyen « *miak nkoua*<sup>494</sup> », grandi dans la douleur de la tragédie et décidé par l'expression de la folie à rejeter l'hégémonie subie actuellement par son esprit. *La Joie de vivre* en constitue la parfaite illustration. Dans ce roman, l'intrigue est centrée sur le combat de Mboma et de Mambo ainsi que sur les actes de délinquance et la gestion du pouvoir selon le modèle Ahidjo. Dans *La Promesse des fleurs* et dans *Temps de chien*, la mise en scène d'hommes enlisés dans la résignation et la lâcheté montre que la situation misérable dans laquelle vit le citoyen africain a des facteurs endogènes :

*Il est, en effet frappant que les attitudes franchement régressives, paradoxales, considérées comme inacceptables sous d'autres cieux, se répètent indéfiniment à tous les niveaux de l'échelle sociale en Afrique, aggravant une situation de départ déjà précaire sans susciter un profond besoin de changement. Ces comportements suggèrent par leur fréquence même l'existence d'un modèle idéologique avalé dont on n'ose pas parler, car les mentalités africaines sont, soit taboues, soit canonisées par le négriisme et l'africanisme*<sup>495</sup>.

Dans le même ordre d'idée, Patrice Nganang affirme : « *Que notre continent abdique ainsi volontairement de ses potentialités, et se cramponne de sa propre décision dans la position de sous-quartier de l'Occident, est accepté par nos porte-plumes alors qu'en secouant un peu nos muscles et nos méninges, nous sortirions du labyrinthe de notre damnation. Mais le voulons-*

---

traite négrière, colonisation, apartheid situent l'essentiel des responsabilités hors d'Afrique. Celle-ci « *serait impuissante à contrôler les rênes de son destin depuis quatre siècles* » (*Ibid.*).

<sup>493</sup> Leonora Miano, *L'Impératif transgressif*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>494</sup> L'expression est empruntée à Patrice Nganang, lequel a écrit en 2009 *La République de l'imagination*, un recueil de 5 nouvelles sous forme de lettres dans lesquelles il s'adresse à la jeunesse africaine à partir des analyses faites sur la perception du rêve (notamment le rêve de et sur l'Occident) : comment l'Afrique désespère ses jeunes et comment pour ces derniers il n'y a plus d'avenir possible maintenant qu'un grand nombre d'intellectuels se sont expatriés (Nganang lui-même en fait partie). Partant de l'exemple du sultan bamum (le concepteur de l'alphabet bamum et de la langue shupamum), et celui de Ruben Um Nyobè (le leader indépendantiste tué en 1958 dans le maquis de Boumnyebel), Ndanang montre comment ces derniers ont pu construire une voie singulière et constituer des modèles de leurs époques, sans empêcher l'arrivée au pouvoir des « *hommes de paille* ». La seule alternative réside dans la nécessité de s'opposer aux « *sorciers de la politique* » lesquels n'ont d'autre souci que la recherche de la « *suprématie* », dans le même temps où les prétendus intellectuels ou opposants ont trahi en s'alliant stratégiquement aux forces qui submergent le continent : « *Leur défaite n'est que le résultat de leur démission intellectuelle, qui est la conviction que la réalisation est dorénavant impossible* ». Il faut « *réveiller le citoyen miak nkoua, cette archive universelle des rêves* » qui doit « *occuper le terrain, tous les terrains du monde* » parce qu'il « *voit en même temps dans les doubles sphères de la vie, pour donner un modèle au nouveau citoyen africain [...]* pour donner voix de civilité que celle-ci appelle, et à l'écriture qui vient avec lui » (Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, Paris, Vents d'ailleurs, 2009).

<sup>495</sup> Axelle Kabou, *Et si l'Afrique refusait le développement*, *op. cit.*, p. 13.

nous seulement ? Chacun de nous à sa manière vote en connaissance pour la recolonisation de l'Afrique. Nous ne croyons même plus qu'il vaille la peine de penser l'Afrique autrement que sous la dictée occidentale<sup>496</sup>. » L'hypothèse de la résignation du citoyen africain pour expliquer le sous-développement conforte le point de vue d'Axel Kabou. L'article de Mohamadou Kane qu'elle cite pour étayer son opinion fait allusion à la tendance qu'a le sujet africain d'expliquer les malheurs du continent seulement à travers le prisme de sa rencontre avec l'homme blanc. L'idée qu'il faille « dévictimer » l'Afrique apparaît lors de l'accession à la souveraineté nationale. L'euphorie des indépendances suscite un grand espoir. Cependant les Africains sont vite déçus : les nouveaux dirigeants, devenus tyrans à la place du colon, ne vont tarder à incarner la médiocrité, l'incompétence, la violence, etc. À partir de cette période, sont publiés des ouvrages avec des thématiques différentes mettant l'accent sur la détérioration interne de la société noire postcoloniale et se focalisant sur l'Africain lui-même. Les tensions internes ont été dissimulées par la lutte patriotique ; désormais les œuvres littéraires, et notamment romanesques, traduisent l'effritement de la fameuse unité et solidarité du monde noir, comme nous le dévoilent *Le Soleil des indépendances*<sup>497</sup>, *La Vie et demie*<sup>498</sup>, *Le Cercle des tropiques*<sup>499</sup>, etc., lesquels expriment un regard critique à l'endroit des nouveaux princes. D'où souvent l'exil forcé de leurs auteurs.

De même observons-nous que la littérature africaine produite au cours de ces dernières décennies a su s'intéresser à des préoccupations d'ordre universel se rattachant à des profondeurs métaphysiques et au rôle de l'homme. Cette nouvelle perception est allée de pair avec celle de l'univers social, dans la mesure où « *l'échange fictif a lieu dans l'enceinte des mondes imaginaires, mais sans être entièrement coupé du monde réel*<sup>500</sup> ». Il n'est donc pas étonnant de constater que la barbarie, la dictature, la méchanceté et d'autres formes de violences innervent cette littérature et que les écrivains en ont fait leur cheval de bataille car ils sont avant les voix des « sans voix », des hommes engagés « *au service de la vérité et de la liberté*<sup>501</sup> » en vue de manifester leur volonté de construire une société juste, équitable, digne de ce nom. C'est animé par le désir de réveiller une humanité quasi morte, de condamner les croyances culturelles qui lient et avilissent l'Africain au XXI<sup>e</sup> siècle que Patrice Nganang choisit

---

<sup>496</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, op. cit., p. 14.

<sup>497</sup> Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>498</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 19.

<sup>499</sup> Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>500</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 113.

<sup>501</sup> Albert Camus, *Discours de Suède du 10 décembre 1957*, Paris Gallimard, 1957, p. 2.

d'interpeller la conscience collective des siens dans une écriture remettant en question les fondements littéraires contemporains.

La remise en question de ceux-ci par Nganang suggère que la revendication ayant donné naissance au manifeste *Pour une littérature monde*<sup>502</sup>, à sa notion<sup>503</sup> et à la figure de l'« *écrivain tout court*<sup>504</sup> », relèvent de la volonté d'« [i]nscrire [le] futur [africain] dans la seule dimension occidentale<sup>505</sup> ». En la matière, les propos de Nganang sont assez expressifs :

*Nous ne croyons même plus qu'il vaille la peine de penser l'Afrique autrement que sous la dictée occidentale. Tous, même des profondeurs les plus reculées de nos pays, nous ne pouvons plus nous imaginer heureux que du cœur de l'Occident. Aussi rions-nous quand dans le texte fanonien nous lisons cet appel vieux de cinquante ans seulement : 'Si nous voulons transformer l'Afrique en un nouvel Occident, alors confions à des Occidentaux les destinées de nos pays. Ils sauront mieux faire que les mieux doués d'entre nous. Mais si nous voulons que l'humanité avance d'un cran, si nous voulons la porter à un niveau différent de celui où l'Occident l'a manifestée, alors il nous faut inventer, il faut découvrir<sup>506</sup>.*

La place prépondérante de la langue française dans le champ littéraire africain enferme la pensée africaine sous la tutelle occidentale. Cette perspective représente le champ africain comme « l'envers » de la littérature française. Elle fait référence aussi à une efficacité indépassable de la critique occidentale sur la pensée africaine. Cette « recolonisation » volontaire a favorisé la production d'une littérature de « pastiche » qui a fait de la France et de sa littérature un modèle poétique à imiter. Une telle vision des choses souligne la dégringolade de l'intelligentsia africaine. Écrire en français est devenu aujourd'hui une évidence que bon nombre d'écrivains africains de la nouvelle génération véhicule avec fierté :

*Honnêtement, pour beaucoup d'écrivains, écrire c'est rêver de devenir les hôtes des grandes nations. Les écrivains francophones africains par exemple rêvent (je crois que chacun de nous est conscient de cela) de devenir les hôtes de la France, pas exclusivement, mais c'est important<sup>507</sup>.*

---

<sup>502</sup> Lise Gauvin, « La Francophonie littéraire, un espace encore à créer », in *Les Littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 17.

<sup>503</sup> *Ibid.*

<sup>504</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, op. cit., p. 79.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>507</sup> Sami Tchak, « Nous sommes orphelins des nations », *Africultures*, Paris, n° 60, juillet-septembre 2004, p. 213. In *La République de l'imagination*, op. cit., p. 13.



Si l'acte d'écrire signifie pour beaucoup d'écrivains africains rêver d'être des privilégiés des « *grandes nations* », à contre-courant de cette écriture mise volontairement sous tutelle, s'est développé un discours dissident postulant un « *rêve d'autonomie*<sup>508</sup> » : elle matérialise la « *volonté de défier son présent, de le rendre différent, de le rendre autre*<sup>509</sup> ». Cette affirmation se veut à la fois une autodétermination, un dépassement de soi et une refondation de la vision du monde. Aussi la littérature africaine contemporaine participe-t-elle d'une sorte de « *bateau qui tangué*<sup>510</sup> », les œuvres de la « *littérature de l'immigration*<sup>511</sup> » ayant la pauvre ambition d'inscrire la poétique africaine sur une seule voie, celle de « *l'exit option*<sup>512</sup> », en l'occurrence le « *chemin qui reste à la génération africaine d'aujourd'hui* » avec l'ordre « *de ne plus revenir dans la terre d'origine*<sup>513</sup> ». Cependant cette voie est loin de répondre aux besoins actuels du continent. Il faut au contraire « *questionner le lieu tragique de l'histoire africaine et l'aura fait passer à côté du Rwanda*<sup>514</sup> », condition pour échapper à la logique de la fuite en avant, du bannissement et de l'exil<sup>515</sup>. Patrice Nganang présuppose que le soubassement philosophique de ses contemporains est un « *triangle du chemin [qui] avait été déjà tracé longtemps à l'avance*<sup>516</sup> », dans « *la géographie du négrier*<sup>517</sup> », avec pour conséquence des textes qui ne sont que « *réactualisation narrative*<sup>518</sup> ». Ils participent à un « *recommencement terrible du chemin du négrier*<sup>519</sup> » élaboré autour d'« *un lieu de départ et d'un lieu d'arrivée* » ayant tenté de justifier le « *même voyage fait incessamment depuis trois cent ans*<sup>520</sup> ». Pour Nganang, l'ensemble des mots de la critique est sous le carcan des limitations. En ce sens, si « *tout ce [qu'on] sait est déjà su et ce [qu'on] pense est déjà pensé*<sup>521</sup> », une extension du niveau de son invention n'est pas (ou plus) possible :

*Comment croire ici que s'il y a une seule évidence dans le domaine des idées, c'est que rien n'est évident ? C'est donc le rien ? Et pourtant ce réveil de l'écriture africaine dans la bibliothèque universelle est également l'acte de naissance de l'écrivain : en même temps que de faire sien le terrain de la différence, il peut de sa voix la plus forte, crier*

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>510</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 161.

<sup>511</sup> *Ibid.*

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>516</sup> *Ibid.*

<sup>517</sup> *Ibid.*

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 58.

*qu'il n'y a plus d'absolu, ni de vérité, et que celles qui ont dicté l'écriture de générations d'écrivains avant lui, ont tout aussi servi à la taire pendant deux mille ans : il peut donc être pyromane, et la brûlure de son histoire lui donne le droit d'avoir toujours des allumettes dans sa poche*<sup>522</sup>.

Il appartient à l'écrivain africain de ce siècle de conquérir sa liberté en empruntant le chemin de la différence même s'il est incompris, comme l'ont fait bien avant lui ses prédécesseurs qui ont su se démarquer en transformant leur art en une esthétique de l'absurdité dans un monde absurde :

*La Vie et demie, ça s'appelle écrire par étourderie. Oui. Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui l'absurdité du désespoir d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors ? À une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de passe ? J'ose renvoyer le monde entier à l'espoir, et comme l'espoir peut provoquer des sautes de viande, j'ai cruellement choisi de paraître comme une seconde version de l'humain pas la dernière bien entendu pas la meilleure simplement la différente. Des amis m'ont dit : 'Je ne saurai jamais pourquoi j'écris.' Moi par contre je sais : j'écris pour qu'il fasse peur en moi. Et comme dit Ionesco, je n'enseigne pas, j'invite. J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp*<sup>523</sup>.

Ainsi, la philosophie de la littérature francophone contemporaine ayant inscrit les œuvres dans une histoire du langage comme « *altérité de l'Occident* » a pour fonction objective de baser la relation des auteurs à une seule langue et dans « *l'inscription mimétique* » de la poétique des anciens. Ce bilan ayant été brossé, Nganang invite à établir un lien étroit avec la rue.

Si écrire au XXI<sup>e</sup> siècle pour les auteurs africains francophones n'implique pas une écoute des rues, ils sont alors, selon Nganang, aveugles et sourds, et leur littérature ne serait qu'un concept tracé par « *l'exigence académique*<sup>524</sup> » laquelle définit la littérature à partir de sa seule idée. L'orientation défendue par Patrice Nganang apparaît chez plusieurs de ses prédécesseurs, à l'instar de Césaire et par la suite de Sony Labou Tansi. La rue permettrait, par son « *effet polyphonique*<sup>525</sup> », de faire fructifier la créativité de l'écrivain. Cette logique maïeuticienne de la rue nourrit la vision littéraire de Patrice Nganag le quel rejoint Sony Labou Tansi pour donner une vie et demie aux mots :

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>523</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 11.

<sup>524</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), op. cit, p. 12.

<sup>525</sup> *Ibid.*

*Donner la vie aux mots... Mais ce n'est pas moi qui ai le secret, c'est malheureusement encore vous. C'est encore la population, c'est la rue, c'est l'Abreuvoir*<sup>526</sup>.

D'où cette confiance :

*À Brazzaville, je me promène beaucoup aussi et j'arrive dans un quartier de buveurs de vin de palme, parce que c'est un endroit très important. C'est la grande université africaine ça*<sup>527</sup>.

Si la rue « *est un endroit très important* », c'est parce que s'y opèrent les mouvements de fond que retient la mémoire collective. C'est cette sève remarquable qui innerve les premiers romans de Patrice Nganang, notamment *Temps de chien* qui, reconnu comme « *une véritable œuvre de fiction*<sup>528</sup> », a été construit par le génie de la rue :

*La rumeur et les commentaires ont une subversion terrible que les écrivains n'ont pas, même les écrivains chevronnés n'ont pas la liberté de ton de la rue. La rue a une avance singulière tant sur les journalistes que sur les écrivains. Ce roman essaie de se mettre à l'école de la rue. La rumeur fabrique les hommes. Les noms des personnages Massa Yo, Mini Minor, Mami Ndole ont été imaginés par la rue. Quand je parle de Mami Ndole, à Yaounde tout le monde sait que c'est une femme d'une cinquantaine d'années, pas si belle que ça, qui prépare la nourriture. Mini Minor est une petite femme très agitée, Massa Yo, un peu un dada. L'imagination et l'oralité des rues a fabriqué ces personnages qui existent que j'ai mis dans mon roman*<sup>529</sup>.

Cette combinaison entre la rue et l'écrivain implique « *une vraie révolte* », laquelle explique la discrimination dont est l'objet l'écrivain assigné par les autorités et les instances de légitimation à une « identité » qui légitime celle-ci et qui, par voie de conséquence, l'affuble d'un masque, celui d'apôtre du malheur des gens. Le soubassement philosophique de la littérature africaine contemporaine, héritière des idéologies de la négritude, du nationalisme, du panafricanisme, de l'égyptologie, etc., est responsable de l'hégémonie d'une littérature « *encore enchaînée* ». Voilà pourquoi l'auteur observe :

---

<sup>526</sup> Sony Labou Tansi à Lomé le 15 février 1988 suivi de *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi* de Yao Edo Amela et de *Bibliographie de Sony Labou Tansi* de Greta Rodriguez-Antoniotti, CEAN, 2000, p. 22.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>528</sup> Ladislav Nzessé, « *Temps de chien* de Patrice Nganang : Quand le texte se charge des réalités camerounaises » in *Éthiopique*, n° 73. *Littérature et art*, deuxième semestre, 2004, p. 169.

<sup>529</sup> Tervonen Taina, « L'Écrivain à l'école de la rue », *Africultures* 31 mars 2001, [en ligne], URL : <http://africultures.com/lecrivain-a-lecole-de-la-rue-2009> [consulté le 24 mars 2020].

*La philosophie africaine n'a pas encore sérieusement entendu la rue parler ; la critique non plus ne l'a encore écoutée que d'une oreille distraite. Ici la littérature a une étonnante avance, car elle se situe par rapport à la rue dans une position de responsabilité<sup>530</sup>.*

Par contraste à l'invitation de Nganang à écouter la rue parler, dans l'inconscient (et la conscience ?) des écrivains et des romanciers africains d'aujourd'hui, écrire est juste un projet artistique, c'est-à-dire « *une parole humaine qui s'adresse à une oreille humaine*<sup>531</sup> » récusant toute attention soutenue et « compassionnelle » aux violences du continent. Il n'est pas impossible que les prises de position de certains auteurs tels que Kossi Efoui et Abdourahman Waberi, récusant l'idée d'une littérature nationale et d'une écriture engagée, aient été influencées par cette conception actualisant et « africanisant » la théorie de l'art pour l'art, au grand dam de Nganang :

*La rue pense ; ses questions sont pour la littérature d'un incalculable profond. Les auteurs lui répondent dans leurs œuvres, et ainsi seulement, inventent-ils la réalité tout en faisant leur art<sup>532</sup>.*

Le passage du mobile francophone au motif de « *l'écrivain tout-court*<sup>533</sup> » proviendrait dans ces conditions du refus d'écouter la rue parler, les œuvres écrites par ses confrères et collègues de la « *littérature monde*<sup>534</sup> » contribuant à légaliser leur bâtardise internationale. Si les écrivains doivent se préoccuper de la rue, c'est parce qu'ainsi ils produiront des textes et des livres inscrits dans le quotidien et non pas sujets à fabriquer des histoires de la littérature. C'est ce à quoi pense Nganang lorsqu'il évoque Yvonne Vera et son roman *Vierge de pierre* :

*Plongée, pas seulement pour restituer l'événement au vécu du présent, mais pour situer dans la conscience, les ruines et les plaies non guéries du passé : comme la surprise d'un nom de colon, 'Rhodes', entre la dizaine d'autres noms qui au fond disent le présent dans la banalité. C'est ce que les romans de Vera découvrent pour la littérature africaines les*

---

<sup>530</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 16.

<sup>531</sup> Boniface Mongo Mboussa « L'Inutilité de la littérature », in *L'Engagement de l'écrivain africain, Africultures*, n° 59, avril-juin 2004, p. 8.

<sup>532</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 16.

<sup>533</sup> Alain Mabankou « Écrire sans la France : l'écrivain d'Afrique noire francophone et la langue française », le 29 juillet 2005, [en ligne], URL : <https://www.congopage.com/Ecrire-sans-la-France-l-ecrivain-d-> ? [Consulté le 18 mai 2020]

<sup>534</sup> Michel Lebris, Jean Rouaud et alii, *Pour une littérature-monde*, Paris Gallimard, *op. cit.*

*ruines de l'âme au sortir de la violence : la conscience fracturée. Ils sont écrits au rythme de cette conscience de la souffrance, de la brûlure : et ici aussi, de la tragédie. Celle-ci c'est le viol d'un corps autant que d'un pays, d'une femme autant que d'une conscience : d'une imagination et d'une vision. La découverte de l'étendue de la cité, de l'ouverture dans l'infini des rues ne peut donc qu'être entendue comme concomitante de la découverte de la douleur : comme débouchant sur une plongée dans le profond de la blessure. Mais ici continuons donc de lire Vera, car la souffrance est inscrite dans le cœur de chacun de ses mots, autant la surface des rues et de ville<sup>535</sup>.*

La formule « *écrivain à l'école de la rue* » a pour objectif d'inscrire sa relation dans l'histoire du continent, avec l'optique de produire une littérature qui place l'écrivain dans une position de responsabilité par rapport à la réalité de chez lui. D'ailleurs un texte écrit par un écrivain africain à propos des réalités occidentales ne devrait pas, selon Nganang, porter la mention littérature africaine :

*Qu'en est-il donc quand les auteurs africains les plus en vue aujourd'hui, n'ont plus de nationalité de leur pays d'origine ? Que devient la littérature africaine quand les auteurs ont une biographie de plus en plus internationale ? Et puis surtout lorsqu'elle est dictée au tact des productions et même de la critique de citadelles occidentales ? De quel droit un texte qui parle de la province française, comme celui par exemple de Ndiaye, devrait-il être classifié dans la littérature africaine contre le gré de l'auteur ? Et qu'en est-il être classifié dans la littérature africaine contre gré de l'auteur ? Et qu'en est-il quand un auteur se choisit une biographie littéraire qui lie à l'Amérique latine, comme par exemple Sony Labou Tansi qui en découvrant Gabriel Garcia Marquez, aura donné à bien d'auteurs d'aujourd'hui en continent d'emprunt ? Comment juger de la 'conscience de classe' d'un auteur qui est dû quitter son pays ? De quoi sa littérature est-elle encore le 'reflet' ? Quel est le 'champ littéraire' d'une littérature qui en Afrique n'a pas de lectorat<sup>536</sup> ?*

Est-ce dire (et avancer) que l'écrivain qui écrit aujourd'hui des ouvrages sans lien avec les réalités du continent n'appartient pas au champ littéraire africain ?

Si écrire pour Patrice Nganang ne signifie pas écrire des histoires, c'est que sa définition est d'ordre idéologique. Elle postule un « *style d'écriture qui rende [la tragédie] dorénavant impossible<sup>537</sup>* », les chapitres de son manifeste intitulés « Pour une histoire de la littérature, comme histoire des idées » et « Préemption » constituant le fondement de sa critique. Celle-ci

---

<sup>535</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 278.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 284.

prend effet « en connaissance de cause ; car justement parce que le concept de préemption est usé par le politique, aujourd'hui, et cela en plus dans un sens si guerrier, nous réclamons, comme jadis Aimé Césaire et comme les surréalistes d'ailleurs, qui sans frémir avaient repris à leur concept la désignation 'arme miraculeuse', c'est-à-dire les assassines 'Wunderwaffen' de Hitler ; oui, nous réclamons la licence poétique, et, donc le droit de redéfinir à notre guise, en l'inscrivant dans les logiques tourbillonnantes et parfois si affreuses de l'histoire africaine, et ainsi de lui insuffler la vision qui est la nôtre : celle d'un écrivain originaire d'Afrique<sup>538</sup> ». En Afrique, écrire est donc une modalité à saisir sous « un état de violence<sup>539</sup> », et plus précisément dans une réflexion sur la mort, l'histoire de l'Afrique contemporaine s'agencant comme un « puzzle chaotique » :

*[...] personne ne pourra jamais dire, devant la carte de l'Afrique, dans quel pays la catastrophe explosera demain, et aussi, oui, avouons-le, parce que les zones du désordre aujourd'hui sont bien plus nombreuses qu'elles l'étaient trois ans après l'indépendance de nos pays ; une équation aux variantes déjà connues, parce qu'il y a très peu de pays dans lesquels toutes les conditions de l'explosion qui a eu chez le voisin ne sont pas entièrement remplies, nous s'osons pas dire qu'il n'y en a pas, parce qu'il n'est jamais prudent en histoire, et encore moins en littérature, d'être aussi catégorique. Pourtant, même si relatif, le regard tout comme la plume de l'écrivain ne peuvent pas échapper à cette vision des pulsations qui secouent le continent : celui-ci peut avec ses écrits, rechercher le beau, mais avouons que depuis les 'élégies du royaume de l'enfance' de L.S Senghor et les critiques qu'on sait, très peu d'écrivains africains ont encore eu le courage de plonger dans les mythiques arcades de notre histoire car cette geste esthétique s'est de plus en plus avérée être un silence sur la téléologie de la violence qui secoue notre continent, même si de rares écrivains tel que Ben Okri, ont pu entre-temps inventer un langage double pour dire autant les éclats d'émerveillement que les plongées dans la barbarie ; il peut aussi, l'écrivain, confronter le monstre et, dans le moment de son écriture, se battre avec mille diables pour trouver la phrase capable de dire l'Indicible cette page est bien louable, elle aussi, et sera mesurable au poids de ses silences autant que de ses paroles, à la pesanteur de leur pudeur, mais elle peut aussi, comme avec certains écrivains du groupe qui était allé au Rwanda, des années après le génocide, frôler la pure insensibilité ; il peut également, l'écrivain suivre les catastrophes avec une conscience perpétuellement en irruption, en permanence indignée et c'est ici que nous retrouvons le combattant, l'écrivain-militant, à qui il est bien légitime, à un moment de demander pourquoi il a laissé tomber sa plume, même si sa figure illumine encore les lettres africaines de nos écrivains les plus originaux et courageux : Wole Soyinka serait le plus clair ici<sup>540</sup>.*

---

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 287.

La littérature, appréhendée au XIX<sup>e</sup> siècle chez les auteurs parnassiens comme un art dépourvu de toute fonction, alimente les théories pseudo-esthétiques de beaucoup d'écrivains africains d'aujourd'hui, lesquels veulent ignorer la nécessité de l'engagement. D'où cette interrogation de Nganang : peut-on de nos jours sérieusement penser en Afrique en excluant l'idée de l'autodestruction ? Cette « impasse » théorique, idéologique et politique de nombreux écrivains contemporains a fini par imprimer dans la mémoire collective africaine une perpétuelle quête d'« indépendance » assimilée à celle d'un continent et de peuples qui se pensent comme victimes d'une longue et injuste histoire de malheurs : « *Le voyage en groupe d'écrivains africains à Kigali, jadis, tout comme l'écriture néo-biafraise d'aujourd'hui, présente sous la forme du récit de fiction le deuil tardif de l'intelligence africaine, c'est-à-dire donc qu'il présente sous la forme esthétique un rituel à retardement qui trouve son origine dans la profonde culpabilité de la pensée africaine, sommeilleuse au moment de la catastrophe*<sup>541</sup>. » Aussi l'écriture préemptive que Nganang appelle de ses vœux invite-t-elle à un nouveau langage de l'intelligence africaine :

*[...] il peut avoir été faux de penser qu'après Auschwitz il ne soit plus possible d'écrire des poèmes. La question pas moins culturelle de savoir s'il est possible de vivre après Auschwitz, et surtout pour celui qui a échappé par hasard et qui aurait dû être tué, quant à elle n'est pas fausse*<sup>542</sup>.

Nganang estime que pour l'Afrique et sa littérature il est impossible de faire l'économie de cette sanglante tragédie ; il se démarque ainsi de ceux auxquels elle dicte une poétique « inutile » dans l'objectif de justifier leur silence, ironie et désengagement. Dès lors, écrire pour ne pas écrire des histoires apparaît comme une façon d'« [é]crire de manière nouvelle » au diapason de ce que Sony Labou Tansi a essayé de faire :

*[s]i nous gardons les Indépendances avec le contenu actuel, nous serons toujours, non pas des États, mais des théâtres subventionnés et ça, c'est grave. Voilà ce que j'entends, moi, par écrire nouveau. C'est avoir le courage intellectuel de se dire : il ne faut pas se déchirer, il ne faut pas se battre, il ne faut pas s'entre-tuer, mais il faut être sûr d'une chose, il faut prendre... Il faut être serein, il faut entrer dans la sérénité de se dire : on a failli être des anges, les Africains, on a failli être les anges. Oh ! pauvres, nous victimes, pauvres de nous, malheureux, maltraités ! Mais de plus en plus on se rend compte qu'on*

---

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 36.

*n'est pas des anges. On est comme tous les hommes. Et c'est là que commence la nouvelle façon d'écrire*<sup>543</sup>...

Les positions de l'auteur, héritières de la vision sonyenne, légitiment les droits humains. La descente aux enfers de l'humanité africaine qui se traduit par la priorité donnée à « *la nourriture, [au] pain de mes enfants, de ma femme*<sup>544</sup> » établit que dans l'inconscient collectif des intéressés seule la quête du matériel est objet de satisfaction, que la dignité en soit dévaluée n'importe que peu. Cette acceptation du cours des choses a beaucoup chagriné Sony Labou Tansi qui s'en est offusqué en affirmant qu'en Afrique l'intelligence signifiait « *la ferme* » car « *elle se tai[sai]t pour manger*<sup>545</sup> ». Le souci de Patrice Nganang de ne jamais négliger la dimension politique de l'écriture vient (en partie) de Sony Labou Tansi :

*Mais si j'écris des bouquins, c'est pour dire à tout le monde... C'est pour essayer d'inspirer des appréhensions, je crois pour essayer d'inspirer des peurs, c'est pour essayer d'inspirer des interrogations*<sup>546</sup>.

Le passage du mobile esthétique au motif prophétique découle du pouvoir reconnu et conféré à l'écriture. Pour Patrice Nganang (procédant à un rapprochement avec la Shoah et les analyses d'Adorno), si dans les récits post-génocides affleure une réflexion tardive de ladite intelligence africaine, laquelle était silencieuse au moment de la catastrophe, la nouvelle forme poétique à laquelle elle s'attachera aura le mérite de prévenir le « retour », la répétition, de l'abomination. Ainsi, l'usage de l'écriture a pour objectif de ne plus orienter la pensée dans la « fabrication » des histoires mais au sein des ruines de la mort en tant qu'elles sont le lieu d'une nouvelle manière de penser la vie.

Écrire pour dire la banalité de la vie renvoie à une poétique construite à partir des bas-fonds, de la catastrophe et des ruines, etc. Elle repose sur une philosophie dont le seul absolu est de penser la vie à travers les détritiques. Partant de l'exemple du génocide avec « sa dimension inédite du mal », cette écriture se veut être « *un espace de putréfaction et de décomposition* » dans un discours fondamental. Dans son *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine*, Patrice Nganang pense qu'il serait intéressant pour l'auteur africain contemporain de « voir la

---

<sup>543</sup> Sony Labou Tansi à Lomé le 15 février 1988 suivi de *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi* de Yao Edo Amela et de *Bibliographie de Sony Labou Tansi* de Greta Rodriguez-Antoniotti, *op. cit.*, p. 18.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>545</sup> *Ibid.*

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 20.



*beauté sublime de l'art devant les poubelles du quotidien*<sup>547</sup> ». Cela veut dire qu'il devrait s'ouvrir aux combats et aux situations les plus âpres, par exemple faire « *la peinture par rapport au trop meurtrier de la société*<sup>548</sup> ». La mise en discours de la banalité de la vie des sous-quartiers des grandes villes du Cameroun assigne à Nganang et à ceux qui f(er)ont comme lui une patrie littéraire (la sphère d'écrivain « *infra humain*<sup>549</sup> », selon la terminologie de Xavier Garnier).

Dans *Temps de chien*, Mboudjack rapporte cette dévaluation de la vie chez l'homme de Madagascar pour qui le besoin de manger surpasse les exigences morales : « *On va faire comment alors, constatata un homme. Ventre affamé n'a point de tête*<sup>550</sup>. » Dans la même optique, Nathalie Etoke affirme :

*Quand le ventre est vide la tête ne pense qu'à le remplir. La réalité opprimante du quotidien n'accorde pas le temps à la réflexion*<sup>551</sup>.

Cette perspective d'affilier l'écriture au chaos correspond à l'idéal que l'auteur développe dans l'« Épilogue » de son manifeste :

*Ici aussi, nous écrivions, à la place de son mot 'philosophique', le mot 'littéraire', et à la place de 'savoir', 'imagination', pour bien marquer la possibilité nouvelle que la littérature peut découvrir dans l'histoire africaine, quand elle veut différer, non, suspendre l'ouverture de celle-ci sur le chaos, tout comme quand elle veut stopper sa chevauchée folle vers les abîmes de l'enfer, et à sa place inscrire la paix quand donc elle se veut préemptive*<sup>552</sup>.

La génération d'auteurs africains d'aujourd'hui est née et a grandi dans un contexte tumultueux. Voilà ce qui devrait présider à leur littérature : inscrire des mots dans la profondeur de ce qui est la logique de ce continent. L'innovation ici ne relève pas de la thématique mais du langage qui accompagne l'univers chaotique : du lieu misérable qu'il décrit, Nganang invente un langage dont sa littérature ne peut-être que fille : « *les sous-quartiers sont la forge inventive de*

---

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>548</sup> *Ibid.*

<sup>549</sup> Xavier Garnier, « Des dignités dévaluées à la honte sublime », *op. cit.*, p. 100.

<sup>550</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>551</sup> Nathalie Etoke, « Cameroun mon pays », *Africultures*, n° 60, Cameroun : la culture sacrifiée, juillet-septembre, 2004, *op. cit.*, p. 11.

<sup>552</sup> Patrice Nganang, *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 197.

*l'homme*. » Pourtant, la tragédie, dont s'emparent ses romans, il l'aura arrachée comme bien d'autres aux contes, aux mythes et aux légendes africaines. Car il n'y a pas plus tragique que l'univers des contes africains ! Par exemple, dans « L'Os de Mor Lam », ce conte célèbre de Birago Diop, Mor Lam choisit d'abandonner sa femme, ses enfants, bref, sa vie, pour ne pas partager l'os sans viande que sa compagne fait cuire devant les regards affamés de sa famille et de son cousin. Les contes propagent une vision tragique qui associe la vie à un chemin s'élançant à partir du carrefour du risque. Contrairement aux tenants africains de « l'art pour l'art », les partisans de « l'art pour le progrès », a fortiori quand ils ont pour modèle l'écrivain des bas-fonds, reconnaissent un pouvoir de transformation à la littérature, dans une marche dialectique avec l'histoire. Penser contre la vie qui a rendu le génocide possible, nous dit Nganang « *fonde le vocabulaire d'une esthétique nouvelle, de l'impossible pays*<sup>553</sup> ». C'est la seule possibilité de « salut » pour un sujet africain enlisé dans le sous-développement : son appel aux divinités est vain, son recours à la tradition nul, parce que tout autre secours sera toujours inefficace. Écrire pour dire la banalité de la vie ne peut que signifier penser négativement contre la vie qui légitimise la mort. Nganang juge la philosophie et une grande partie de la littérature africaines myopes devant les catastrophes de l'histoire le quotidien des villes et des campagnes du continent, le cas du Rwanda ayant valeur de forme exacerbée de de cette épouvantable cécité.

Le contexte socio-politique et économique des pays africains pendant la période post indépendance ne semble pas avoir incité les écrivains à une relation plus directe avec le réel. Celle-ci au contraire apparaît à l'analyse comme « *prédéfinie* ». Dans son manifeste, Patrice Nganang stigmatise cette approche convenue du monde et de la société :

*Or justement, analysée de ce point de vue, la relation de l'écrivain au réel se révèle comme étant, elle contraire, prédéfinie : et ce même avant la prise de parole de ce dernier. C'est comme si celui-ci n'avait plus droit à l'étonnement gai des enfants dans les rues qui ailleurs fonde la littérature ; comme si son regard, plus vieux que l'émerveillement ne pouvait qu'être truffé de rides de vieillards édentés ; comme si ces questions ne pouvaient s'échapper que des archives de choses déjà pensées*<sup>554</sup>.

La tournure « *des questions de chez nous* » renvoie chez l'auteur aux « *questionnements [qui] se trouvent, une fois encore dans les pistes sinueuses, poussiéreuses que nous aura indiqué la survivante : dans les frêles pulsations de la vie qui se découvre au réveil du matin ; dans la*

---

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 58.

*rencontre étonnée des merveilles du quotient ; dans les questions inattentives des buveurs des bars et gargotes ; sur l'asphalte infini des rues*<sup>555</sup> ». L'emploi d'un vocabulaire relevant des rues de Yaoundé ou les évoquant puissamment répond à la conviction de Nganang selon laquelle les écrivains du continent ont tout intérêt à les écouter et que c'est même leur devoir : « *vous avez déjà vu quoi ?*<sup>556</sup> », « *Tu étais où*<sup>557</sup> », « *Tu vas aller où ?*<sup>558</sup> », « *On va faire comment alors*<sup>559</sup> », « *On mange ça*<sup>560</sup> », « *Il faut être réaliste, hein ?*<sup>561</sup> », « *Est-ce qu'un grand est un petit ?*<sup>562</sup> », « *Il n'y a pas de futur ici là ?*<sup>563</sup> », « *Ah, mon frère, c'est le pays*<sup>564</sup> », « *On fait comment alors ?*<sup>565</sup> ». Une telle perception de la littérature conduit à percevoir la parole de la rue comme un réservoir des plus féconds pour la création. La question « *vous avez déjà vu quoi ?* » des enfants des rues de Yaoundé s'adressant à leurs amis, reprise par l'auteur au chapitre « L'Ombre de Sartre » du *Manifeste*, semble s'adresser à ses pairs, les écrivains de sa génération. Dans son optique, écouter la rue parler concourt à réorienter le « *vocabulaire philosophique* » dans lequel l'écrivain africain continue de puiser pour donner corps à son imagination, attendu que s'il se complaît à nourrir sa pensée et son écriture de la seule « *exégèse occidentale* » alors « *sa voix ne [pourra] qu'être l'écho d'un cri lointain*<sup>566</sup> ». Cette idée, Nganang la développe ainsi : « *Ou alors, au milieu des millions de livres soigneusement ordonnés, il peut faire sienne la question des enfants de Youndé, et malicieusement, demander à tous les œdipes de la terre, aux Dante et Hamlet : 'vous avez déjà vu quoi ?' Il peut donc s'installer dans le royaume de l'ironie*<sup>567</sup>. » Selon Patrice Nganang, l'écrivain africain se satisfait d'entretenir une relation de « *location* » avec les concepts et la bibliothèque au lieu d'éveiller et de stimuler son imagination ; il s'est installé dans une enfance intellectuelle dont les penseurs occidentaux tendent à « *parrainer la pensée* ». D'où l'omniprésence de la vision sartrienne de la relation de l'art à la société :

*Il s'agit donc moins de signifier que la notion sartrienne de la relation de l'art à la société est surannée, vieille de cinquante ans ; qu'elle fait partie d'une époque de la littérature*

---

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>556</sup> *Ibid.*

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 59.

*qui n'est plus notre. Mais plutôt, sur le plan épistémologique justement, il s'agit de reconnaître qu'elle glisse sous les pieds des écrivains africains le tapis d'une vision de la relation de l'art au réel qui, même au moment de son élaboration, après la Deuxième Guerre mondiale, était déjà questionnable : relation que la philosophie, plus que l'histoire et la littérature, d'ailleurs, avait questionné bien avant sa formulation par Sartre, et qui pourtant, dans la pensée africaine, a acquis de plus en plus la dimension de l'indispensable, ancrée qu'elle est, comme un cancer, dans le lieu de cette peur transcendante qui coagule l'élan de l'écrivain, tord les boyaux du critique, et freine les pas du philosophe<sup>568</sup>.*

Or, pour Nganang, le génocide au Rwanda avec ses tueries de masse et ses innombrables fosses communes, a imposé la nécessité de réorienter la philosophie africaine et son histoire. Cette vision préemptive érige l'espoir « *qu'il est possible de penser pour le futur, une écriture africaine qui se situe par-delà l'engagement : par pur égoïsme ; qui est donc pré-visionnaire par rapport à la tragédie<sup>569</sup>* ».

Continuant de montrer les limitations de la lecture sartrienne inscrites dans les théories critiques africaines pour définir le rapport de la littérature africaine au réel, Nganang affirme qu'elle « *révèle [un] geste purement sociologisant qui définit l'art, en lui retirant son cœur réflexif ; qui jette au ciel l'oiseau des idées, après lui avoir coupé les ailes ; bref, qui pense l'œuvre d'art, en la sevrant du puits de son autonomie<sup>570</sup>* ». Sartre aussi serait myope « *devant les magnificences de la réalité<sup>571</sup>* ». Aussi n'avons-nous pas d'autre possibilité que d'imaginer la réponse que donnerait Sartre à la question des enfants des rues de Yaoundé : « *monsieur, vous avez déjà vu quoi ?* » Cette réponse oblique, par le truchement du pouvoir de l'imagination, signifie que, dans l'exercice formel du style, il y a une manière de mener librement sa subjectivité. Et puis la question des enfants des rues de Yaoundé concerne à la fois des personnes et la société dans laquelle elle s'élève : le Cameroun. Nganang pense ainsi que l'engagement, loin d'être étouffé par la logique actuelle, devrait être vécu comme une évidence chez l'écrivain africain d'aujourd'hui.

L'engagement promu par Patrice Nganang ambitionne de transcender certains débats en cours dans le champ littéraire africain et, par voie de conséquence, de construire une configuration différente du contrat qui liait l'écrivain et l'histoire du Continent, et échafaudée à partir du point de vue qu'il prête (dans *Temps de chien* et *La Promesse des fleurs*) à l'homme

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>570</sup> *Ibid.*

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 62.

en noir-noir et à Soumi'ga. Cette posture discursive est consécutive à une poétique révolutionnaire remontant, semble-t-il, à *Si je suis encore en vie*<sup>572</sup> de Ken Saro-Wiwa et de *Main basse sur le Cameroun*<sup>573</sup> de Mongo Beti. Nganang en effet déconstruit la rhétorique du dédouanement :

*C'est qu'au fond la question de l'engagement ou non des écrivains africains et même de la littérature africaine, si on tient à tout prix à faire cette différence philosophique, ne se pose pas du tout. Celui-ci est tout simplement une évidence et l'a toujours été, ceux qui aujourd'hui écrivent se plaçant nécessairement dans la tradition fondamentale politique de toute la littérature africaine d'après la colonisation européenne, quelle que soit sa langue d'expression, et surtout, oui, quel que soit le lieu d'installation des écrivains. Même quand ils se situent, en courant presque, dans la tradition senghorienne, et croient découvrir le style (comme l'aïeul avait découvert le rythme, lui, et en avait fait sa métaphysique), ils oublient que le style, pour nous aujourd'hui, à vrai dire, ne peut être que celui d'un homme qui a des droits*<sup>574</sup>.

Le discours de Patrice Nganang soutenant l'évidence de l'engagement chez l'écrivain africain participe d'une certaine critique contemporaine pragmatique. Celle-ci s'attaque au refus de « *la relation de l'écrivain au politique*<sup>575</sup> », à l'irresponsabilité de la littérature devant le chaos de l'histoire, à l'exil des écrivains africains réfugiés dans la rupture discursive avec le monde de leur origine, etc. Pour Nganang, l'écrivain africain est confronté à un impératif :

*Mais laissons l'exil, et prenons le style : peut-on lire un roman, un poème, quand il vient de nos pays en ébullition, vraiment, en taisant dans sa conscience une catégorie aussi simple que la honte surtout quand on ne fait rien pour que l'ébullition se calme ? Pourquoi tremblons-nous donc toutes les fois, nous qui puisons dans 'l'alluvion' du langage de Kourouma, devant la richesse de la phrase d'une Céline que l'auteur de *Les Soleils des indépendances* aura lue lui aussi et qu'il reconnaît d'ailleurs l'avoir inspiré ? Car au fond, la lâcheté n'est-elle pas une catégorie littéraire ? Et la trahison alors ? La beauté ne devient-elle pas une excuse quand on parle d'époques honteuses ? ô oui peut-être vivons-nous sur notre continent une époque bien triste, en laquelle même les mots n'ont plus le droit d'être simplement là, une sorte de préhistoire de l'art en quelque sorte, en laquelle les mots curieusement, auraient soudain des devoirs*<sup>576</sup>.

---

<sup>572</sup> Ken Saro-Wiwa, *Si je suis encore en vie*, Paris, Stock, 1996.

<sup>573</sup> Mongo Beti, *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, Paris, La Découverte, [1972] 2010.

<sup>574</sup> Patrice Nganang « Le Nœud gordien », in *Africultures*, « L'Engagement de l'écrivain africain », n° 59, *op. cit.*, p. 83.

<sup>575</sup> *Ibid.*

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 85.

La thèse du romancier camerounais rejoint celle défendue en son temps par Ken Saro-Wiwa qui pensait que la littérature nigériane devait s'engager par rapport à la situation socio-politique et économique du Nigéria au lieu de s'engouffrer dans la distraction :

*Dans une situation critique comme celle du Nigéria, on peut se contenter d'observer sans rien faire ou regarder des rustres et les imbéciles conduire la nation à l'échec et déshumaniser le peuple... En fait, la littérature doit servir à la société, en s'imprégnant dans la vie politique, par l'intervention, et les écrivains ne doivent pas écrire simplement pour distraire ou jeter un œil curieux et critique sur la société. Ils doivent jouer un rôle interventionniste...<sup>577</sup>*

L'état catastrophique dans lequel se trouve le Continent africain mettrait en déroute les opinions et avis de bon nombre d'écrivains africains contemporains, défenseurs de la liberté de l'art. On songe, à la suite de Nganang, à ces saillies soulignant que « *l'écrivain africain n'est pas un employé du ministère du tourisme [comme] dira Kossi Efui<sup>578</sup>* » ; qu'il n'a pas vocation à être comme Abdourrahman Waberi le revendique un « *bâtard international<sup>579</sup>* » ; ou que la fonction des auteurs africains n'est pas, comme le proclame Alain Mabanckou, d'agir en « *pompiers de l'Afrique, à devoir éteindre le feu sur le continent<sup>580</sup>* ». Une telle vision forgée dans les parages de la « littérature-monde » illustre la démission de l'intelligentsia africaine, qui a laissé libre court « *la poussée de l'infâme* » sur le continent. En revanche, selon Nganang, le volet politique est un contrat qui lie l'écrivain à ses racines. En le rejetant, c'est la conscience d'une responsabilité collective qu'il nie. Les écrivains entretenant cette logique commettraient un « *geste d'abdication et de soumission<sup>581</sup>* » sacrifiant tout à la recherche d'opportunités dans la carrière. C'est à ce niveau que l'écrivain des sous-quartiers se démarque en faisant de l'histoire politique, social et économique de l'Afrique un « *un nœud gordien* ».

L'argumentation de Patrice Nganang quant à l'obligation de l'engagement chez l'écrivain africain contemporain s'en prend, frontalement, à l'éthique de l'écrivain postmoderne, citoyen du monde, de Kossi Efoui, d'Abdourrahman Waberi, d'Alain Mabanckou, etc. Si Nganang opte pour pareille posture, laquelle est radicale, c'est qu'il pense que l'écrivain a la capacité de changer les choses ou, du moins, d'agir dans le présent de l'histoire tragique du

---

<sup>577</sup> Ken Saro-Wiwa, *Si je suis en vie* cité in Nocky Djedanoum, « L'Étonnante résistance de la littérature africaine », *Africultures*, « L'Engagement de l'écrivain africain », n° 59, *op. cit.*, p. 13.

<sup>578</sup> Boniface Mongo Mboussa « L'Inutilité de la littérature », in *Africultures*, n° 59, *op. cit.*, p. 9.

<sup>579</sup> *Ibid.*

<sup>580</sup> Alain Mabanckou, cité par Odile Cazenave, « Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », in *Africultures*, n° 59, *op. cit.*, p. 61.

<sup>581</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, *op. cit.*, p. 81.

Continent. En soulignant que tous ceux qui écrivent aujourd'hui doivent reconduire la tradition fondamentalement politique de toute la littérature africaine d'après la colonisation européenne, quelle que soit sa langue d'expression et quel que soit le lieu de résidence et de travail de l'écrivain, Nganang non seulement se distingue de la rhétorique des écrivains-monde mais il la combat. L'enjeu dépasse celui d'une querelle entre intellectuels car il concerne la relation de l'écrivain à l'Afrique, vécue comme un corps à corps ou jouée à la façon d'un spectacle :

*Cette inscription de la littérature dans le corps de l'écrivain, dans la chair, se situe bien par-delà le devoir de l'engagement ou pas : car en réalité, l'Afrique c'est un nœud qui tient l'africain au corps. Un nœud qui l'empêche de parler, de manger, de boire, quand une fois encore il entend ces paroles insensées qui défont pourtant l'histoire de son pays ; un nœud qui l'empêche de dormir quand en sa terre, sur son continent, éclate une guerre ; un nœud qui le jette sur son ordinateur quand une autre stupidité de nos politiciens ou autres refuse de quitter son esprit ; un nœud qui se transforme en irritation quand il a soudain compris les rouages de ce corps gigantesque de l'État, pieuvre à mille mains toutes inconscientes ; un nœud qui l'enrage quand il marche dans les allées de ces banques qui décident de la mort de gens qu'ils ne connaissent qu'en termes de statistiques ; un nœud qui le fait parler dans sa tête en des paroles qui sont celles des rues de chez lui, qui n'ont pas perdu leur accent même quand il ne vit plus qu'à des milliers de kilomètres de ces rues ; un nœud qui le lie d'une manière ou d'une autre à son pays en le jetant à la porte de celle-ci, l'empêchant ainsi de parler, vraiment mais pour l'obliger à écrire des textes qui le lient tout simplement au vendeur de cigarettes de Mokolo dont la tragédie, il le sait est digne d'Euripides, mais ne peut être racontée que par ceux qui le savent ; un nœud oui, qui finalement définit l'espace de son bonheur dans les limites de ce pays sien qu'il reconstruit en littérature, en même temps que ce dernier se détruit pas à pas dans le réel<sup>582</sup>.*

Pour Nganang, l'histoire tragique de l'Afrique est le spectre qui hante l'écrivain (digne de ce nom) et le conduit à écrire des textes ancrés dans le quotidien du peuple. L'ardente obligation à l'engagement qui en découle s'écarte (par exemple) des vues d'un Sami Tchak lequel juge que celui-ci est indissociable d'une norme. Selon ce dernier, « *lorsqu'on parle de littérature, on parle de la création du beau, on parle de l'art*<sup>583</sup> ». Il en ressort qu'on ne peut pas juger une œuvre ou un auteur à partir de la cause dont il ou elle se réclame mais « *à partir de sa cohérence interne, de sa capacité à faire coïncider les particuliers et l'universel, à offrir une lecture originale de la condition humaine*<sup>584</sup> ». Or l'engagement, c'est la démarche qu'ont empruntée

---

<sup>582</sup> Patrice Nganang « Le Nœud gordien », in *L'Engagement de l'écrivain africain, Africultures*, n° 59, op. cit., p. 89.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>584</sup> *Ibid.*

des écrivains afro-américains, franco-antillais, guyanais et africains tels que Wright, Baldwin, Himes, Césaire, Damas, Senghor, Fanon et bien d'autres, qui ont mis leur écriture au service d'une prise de conscience directe des tragédies mondiales ou particulières à leur pays. En effet, pour eux, le racisme (sous toutes ses formes) et le sort réservé à certains peuples à cause de la couleur de leur peau ont rendu primordial le combat par la plume, et donc l'émergence d'une littérature de prise de conscience collective. La charge menée par Nganang contre de nombreux intellectuels et écrivains africains expatriés trouve des échos dans les propos de Jean-Luc Raharimanana à l'endroit d'Alain Mabankou :

*C'est à cette question de l'engagement que je veux en venir. L'histoire de la littérature africaine est indissociable de l'engagement, je ne te ferai pas un cours là-dessus. Senghor vient de nous quitter, Mongo Beti vient de nous quitter, Kourouma vient de nous quitter. Ils ont porté l'Afrique avec eux. Avaient-ils le choix d'agir autrement ? Ce statut d'auteur engagé a-t-il trop pesé sur leur écriture ? Ont-ils oublié de travailler leur style ? Je suis parmi ceux qui pensent que l'écrivain africain ne peut décemment contourner cette question de l'engagement, car comment écrire, jouir simplement de l'écriture, du luxe que cela donne-liberté incomptable de celui qui construit un modèle propre à lui, quand la matière même de cette écriture, la culture, la société africaine, est l'objet de toutes les oppressions, de toutes les pauvretés<sup>585</sup>.*

L'engagement ne contredit nullement la beauté du style, comme certains écrivains tendent à le dire et à le répandre, au contraire « *toute beauté est scandaleuse, amène le regard vers l'inacceptable*<sup>586</sup> ». Des figures comme Sony Labou Tansi, Mongo Beti et Ahmadou Kourouma n'en étaient pas dépourvus bien que martelant leur colère et leur frustration dans leur œuvre. Cette question ne date pas d'aujourd'hui : elle remonte à l'époque des premiers écrivains africains, quand ils s'évertuaient à promouvoir un « militantisme » hanté par un destin collectif, se proposant de libérer le Noir de « *l'aliénation coloniale* ». Pendant cette période de combat, éthique et esthétique n'étaient pas dissociées. Dans un article intitulé « Paroles engagées, Paroles engageantes », Odile Cazenave montre comment ce problème abordé et traité par la génération actuelle d'auteurs s'est au fil de leurs œuvres détaché de l'horizon de leurs prédécesseurs, au profit d'une nouvelle configuration :

*Pour remonter en amont, les années 80 montrent un désamorçage de cette question face à un concept qui semblait essoufflé, arrivé, arrivé à épuisement. L'émergence de nouvelles voix en France, 'les enfants de la colonie' comme les a appelés Abdourahman*

---

<sup>585</sup> Jean-Luc Raharimanana « Sortir des bois », in *L'Engagement de l'écrivain africain, Africultures*, n° 59, *op. cit.*, p. 47.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 49.



*Waberi, a correspondu chez nombre de ces auteurs au besoin de chercher une voie plus personnelle qui s'éloignait du roman canonique, entendez par cela, du roman engagé, et qui rejetait l'idée d'une mission implicite, celle d'être le témoin le témoin de son peuple et de son époque, la voix porte-parole, éventuellement la voix révolutionnaire, rebelle qui s'inscrivait en marge du régime, encourageant le risque de censure, de représailles, voire d'exil. Pour Simon N'jami ou Blaise N'jehoya, il y a rejet d'une écriture qui soit nécessairement circonscrite à l'Afrique et aux Africains. Ce sont aussi de jeunes romanciers et poètes, comme Jean-Luc Raharimanana, Abdourahman Waberi et Kossi Efoui, qui acquièrent rapidement une certaine visibilité sur la scène littéraire parisienne/francophone et ce, par leur travail d'esthétique sur la langue<sup>587</sup>.*

Les discussions sur l'écriture engagée à laquelle se livrent les écrivains de la nouvelle génération obéissent d'une part au refus d'écrire « sur commande » et d'autre part de se voir investis d'une mission. D'après Alain Mabanckou, les auteurs africains ne sont pas les veilleurs du continent. Et il ajoute : « *Devons-nous être des photographes<sup>588</sup> ?* » Aussi affirme-t-il :

*Le Congo est toujours mon point d'inspiration, le pays qui bat dans mon cœur. J'y retourne toujours avec émotion. Plus je m'éloigne de ce pays, plus il se rapproche de moi. Je me tiens au courant de son actualité mais je ne me vois pas y vivre avant la retraite. Je pense que je suis utile à mon pays en travaillant à l'extérieur<sup>589</sup>.*

Cette prise de position répond bien évidemment à ses détracteurs lui reprochant son non-engagement. Le mot « utile » fait en effet ici symptôme. Comme beaucoup d'auteurs de sa génération, sa réserve vis-à-vis de l'engagement « *vient de la résilience d'un non-dit avec l'équation suivante : texte engagé=texte pamphlétaire, où le travail de l'esthétique restait ravalé au second plan, et les critiques voyaient d'abord la valeur testimoniale avant de considérer le travail d'écriture, où l'écrivain se voit privé de cette reconnaissance<sup>590</sup>* ». Par ce biais, l'écrivain africain mesure la dimension de sa responsabilité, dans sa relation avec « l'État de chez lui ».

La relation entre l'écrivain africain et « l'État de chez lui » apparaît pendant la période coloniale et permet, selon Patrice Nganang, de reconnaître automatiquement « *la relation de dépendance maléfique et de soumission qui lie son pays à la France, par exemple, et qui a trouvé aujourd'hui, en la formule combattante « francafrique » un dernier château de Dracula*

---

<sup>587</sup> Odile Cazenave, « Paroles engagées, Paroles engageantes » in *L'Engagement de l'écrivain africain, Africultures*, n° 59, op. cit., p. 59.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>589</sup> *Ibid.*

<sup>590</sup> *Ibid.*

*pour désigner ce qui aurait tout aussi pu tout simplement avoir pour nom 'francophonie'<sup>591</sup> ».* Ce qui explique que les auteurs d'aujourd'hui, majoritairement, affichent la posture révolutionnaire de leurs aînés en même temps qu'ils lorgnent sur les fauteuils cossus susceptibles d'être fournis par l'État ou la France. Dans *La République de l'imagination*, Nganang écrit :

*C'est que l'infamie prend parfois une forme soft, et ainsi désaxe notre vigilance. Parfois elle pénètre jusque dans le lieu de nos rêves, de nos écritures. Je me rappelle par exemple ce texte d'un 'écrivain de nos âges-ci, Alain Mabanckou, déclarant sans sourciller qu'il était temps pour les écrivains africains de 'commencer par être écrivains tout court', et comme modèle d'écriture de cet 'écrivain tout court' (lui-même, s'entend), nous ouvre les portes de l'hilarité collective, que les recensions complaintes nous disent être 'baroque', ce passe-partout critique d'aujourd'hui, sinon manifeste d'une salutaire 'capacité à l'autodérision' qui serait l'indice d'une 'libération africaine'. Tu comprendrais plus que quiconque, je suis certain, frérot, la forfaiture de telles propositions, toi dont l'existence damnée est marquée du Signe de Biya ! Tu comprendrais la courte portée de telles vues, toi qui as grandi dans le rire de la galerie en dictature, dans les propositions de la république de clowns à dominer nos vies, et dans l'ironie des défaites qui dans le cœur de leur nuit se transforment en esclaffements. Mieux, tu sais mieux que quiconque, j'en suis certain, qu'en dictature le rire n'est pas auto-libérateur, toi qui vis au pays. Au contraire, tu me l'as toujours dit, il est l'expression du désespoir. Voilà d'ailleurs pourquoi tu me demandes des comptes, à moi, ton grand, frère, sur le hold-up de Biya sur ton présent et surtout sur notre cécité devant l'avancée quasiment libre de l'infamie. 'Qu'avez-vous fait ?' m'écris-tu, et tu parles de 'la trahison des aînés'. Ton doigt de justicier est pinté sur ma poitrine. Tes questions brutales écorchent ceux-là que tu appelles 'les intellectuels'. 'Avez-vous osé ?' me demandes-tu. Avons-nous osé, oui ? Dès ta naissance, nous t'avons abandonné à l'infame, dis-tu, chacun d'entre nous ayant quitté le pays quand il ne s'est pas arrangé avec le pouvoir en place<sup>592</sup>.*

L'indignation de l'auteur à l'encontre des intellectuels vivant notamment hors de leur pays dans l'irresponsabilité envers « l'État de chez nous » rejoint celle de Boubacar Boris Diop :

*Aucune comparaison n'est cependant possible entre l'attitude d'un Mongo Beti, par exemple, et ce que l'on observe de nos jours. Pour paraphraser U'Tamsi, Beti est jusqu'au bout habité par le Cameroun où il est du reste retourné vivre. C'est d'ailleurs le cas de la quasi-totalité des auteurs de cette première génération. Une caractéristique de l'exil aujourd'hui, c'est sa fragmentation. Ce n'est plus l'exaltante aventure collective*

---

<sup>591</sup> Patrice Nganang, « Le Nœud gordien », in *L'Engagement de l'écrivain africain*, *Africultures*, n° 59, op. cit., p. 84.

<sup>592</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, op. cit., p. 81

*des intellectuels africains en France. La rencontre entre Césaire et Senghor à Paris dans les années 30 est symbole d'une diaspora qui savait se parler et à l'époque, il était naturel de trouver côte à côte dans une anthologie de littérature africaine les noms de Claude Mackay, Richard Wright, Sadji, Rabemananjara, Roumain, Dadié, Senghor, Cheikh Hamidou Kane, etc. Aujourd'hui, la diaspora elle-même a volé en éclats et chacun est dans sa petite cage géographique ou linguistique. Voyez comme les écrivains anglophones et francophones ont du mal, les rares fois où ils se voient, à échanger entre eux ! Et peu à peu certains écrivains ont été pris au piège. Ils se disent Africains et leur adversaire se plaisent à les présenter comme des Français. Ils ne sont peut-être ni l'un ni l'autre, ils sont avant tout des auteurs parisiens, avec les impitoyables contraintes de carrière que cela implique. On finit toujours par écrire pour son vrai public. Les attitudes, les prises de position assez prudentes et vagues de toute façon, les choix thématiques et narratifs sont de plus en plus des clins d'œil à un public occidental dont la composante essentielle est, en ce qui concerne nos livres, parisienne. Il y a même en littérature africaine un humour qu'il faudrait peut-être appeler négro-parisien. Le phénomène est loin d'être général mais il indique une tendance nouvelle et très significative. Sans en être forcément conscients, certains auteurs sont dans un néo-exotisme un peu snob et tout de même assez peu digne de respect<sup>593</sup>.*

En venir à juger l'exil des écrivains africains, notamment de ceux vivant en France, comme un avatar de leur relation avec l'État de chez eux, comme le fait dans ces lignes Boubacar Boris Diop, peut vraisemblablement être interprété comme une tentative d'éclaircissement et d'analyse lucide d'une époque bien triste où beaucoup parlent au nom d'une Afrique dont ils ne sont proches que par la nationalité : leurs parcours montrent qu'ils ne savent pas grand-chose du continent, d'où leurs tendances à l'idéaliser ou à le rejeter (sur un ton parfois agressif). Ainsi, partant du postulat selon lequel les « auteurs établis dans les pays du Nord parlent au Européens et non aux Africains en vue de changer la situation sur le continent<sup>594</sup> », on en arrive à estimer que les écrivains africains, en particulier ceux de la diaspora, semblent être plongés dans une sorte d'escroquerie intellectuelle, puisqu'ils critiquent l'Afrique juste pour plaire au public et aux institutions des bords de Seine, préférant le « tête-à-tête » avec l'Occident car les dirigeants politiques à l'origine de l'inacceptable ont été installés à la tête de leurs pays par la France. Si ces remarques de Boubacar Boris Diop sont prises en compte, ne serait-ce que pour être examinées de près, le roman d'Ahmadou Kourouma *Allah n'est pas obligé* constitue alors un matériau pour comprendre le mécanisme de la relation entre l'écrivain et l'État de chez lui. Et rappelons que Nganang lui-même, après la publication du pamphlet *Carnet de route de*

---

<sup>593</sup> Taina Tervonen, « À la découverte de notre innocence », Entretien de Taina Tervonen avec Boris Boubacar Diop, in *L'Engagement de l'écrivain africain, Agricultures*, n° 59, op. cit., p. 31.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 30.

*l'écrivain Patrice Nganang en zone (dite) anglophone* sur le site internet de l'hebdomadaire *Jeune Afrique* le 15 décembre 2017 avait été l'objet d'une arrestation par le pouvoir camerounais. Dans ce texte, il dénonçait la gestion de la crise anglophone par le régime en soulignant que « *seul le changement au sommet de l'État pourra régler le conflit anglophone au Cameroun*<sup>595</sup> ». À la suite de ces événements, aujourd'hui encore, on peut s'interroger : pourquoi Nganang a-t-il pris publiquement position sur une question aussi sensible qui ne pouvait que déclencher des représailles ? L'auteur y a répondu par avance, par exemple dans ces considérations ayant trait à la responsabilité et à la mission de l'écrivain par rapport à la politique de l'État de chez lui :

*C'est que, et cela il faut le reconnaître, pour ce qui concerne la littérature africaine, la question n'est vraiment pas celle de l'engagement, si le mot engagement souligne chez nous la relation de l'écrivain au politique : la question, c'est celle d'une part de la forme de cette relation et d'autre part, de la sincérité de celle-ci. Pour ce qui est de la forme de la relation de la littérature au politique, la longue tradition littéraire dans laquelle la jeune littérature s'installe, montre de nombreuses possibilités en lesquelles l'écrivain peut se reconnaître ou pas, et c'est dans cette reconnaissance que se mesure la dimension de sa responsabilité*<sup>596</sup>.

L'ordre émis par les autorités d'arrêter Patrice Nganang au moment de son embarcation dans l'avion en partance pour les États-Unis et la confiscation de son passeport camerounais font songer à la façon dont l'écrivain Célestin Monga a été appréhendé à sa descente d'avion après la publication d'une « Lettre ouverte à Paul Biya<sup>597</sup> » dans le journal *Le Messager* où le journaliste dénonçait les instances politiques camerounaises dans le détournement des deniers publics.

La forme de la relation que l'écrivain africain devrait avoir avec « l'État de chez lui », selon Patrice Nganang, se reconnaît souvent par la responsabilité avec laquelle ce dernier met le dictateur « à l'honneur » dans ses propos et dans ses écrits. Pour lui, l'antipathie entre l'écrivain et la politique de chez lui marque la naissance du « *rêve d'autonomie* ». D'où l'urgence d'en finir avec toute conception partisane ou apologiste qui observe la société et la décrit avec résignation. Pour construire sa thèse, Patrice Nganang convoque l'argument

---

<sup>595</sup> Patrice Nganang, « Cameroun : carnet de route de l'écrivain Patrice Nganang en zone (dite) anglophone », le 5 décembre 2017, [en ligne], URL <https://www.jeuneafrique.com/499512/politique/cameroun-carnet-de-route-de-lecrivain-patrice-nganang-en-zone-dite-anglophone> [consulté le 15 mai 2020].

<sup>596</sup> Patrice Nganang « Le nœud gordien », *Africultures* 2004/2 (n° 59), *op.cit.*, p. 84.

<sup>597</sup> Célestin Monga, *Un Bantou à Washington* suivi de *Un Bantou à Djibouti*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 31.

repoussoir des régimes dictatoriaux dans lesquelles plusieurs écrivains nés après les indépendances ont grandi :

*Or si la génération d'auteurs africains d'aujourd'hui est née indépendante, elle a grandi avec les dictatures. Ce moment ironique mais fondateur de sa parole est important, et ne saurait être oublié dans l'analyse des œuvres qu'elle publie. C'est lui qui inscrit le principe dissident dans la littérature contemporaine : certains auteurs de la génération née après les indépendances des pays africains n'ont d'ailleurs connu jusqu'à l'âge adulte qu'un président ! Comment le croire certains n'ont jamais voté dans leur pays d'origine de toute leur vie ! Comment retirer le dictateur de leur colonne vertébrale donc ? Oui, pourquoi enlever la dictature du lait qui les a nourris enfants<sup>598</sup> ?*

D'après Nganang, les écrivains ne devraient plus seulement désigner les dictatures comme des moments de « désillusion » (comme jadis avec *Les Soleils des indépendances* ou *Les Crapauds-brousse*, les analysant en tant que « destruction d'un rêve de liberté »), mais la percevoir à partir du principe de la tragédie, soit « un moment logique d'une chaîne qui à divers moments aura pris des formes précises, la chute des dieux, le bateau, le labyrinthe, et au moment de l'indépendance des pays africains donc, aura débouché dans le visage hideux du dictateur<sup>599</sup> ». L'Afrique gagnerait à se penser elle-même au lieu de cultiver la culture du départ et de la fuite, ainsi que le développe Patrice Nganang à propos du roman de l'émigration : le sujet africain vivant dans la tragédie a devant lui « deux possibilités contrapunctiques », d'une part, il peut prendre la route inscrite par le négrier dans le fond de l'océan « comme un rail sanglant » ; et d'autre part, il peut aussi se laisser aller au tourbillon de l'histoire de son pays qui fait de lui un prisonnier de la mort en restant lié au ressac de la violence son histoire :

*Du point de vue de la tragédie que celle-ci signifie, c'est-à-dire donc, du point de vue qui concerne ici, sa nouveauté ne peut s'inscrire que dans l'évidence épistémologique de l'idée qui le dicte comme possibilité logique, dans sa relation avec le roman de la dictature : comme choix évident entre deux singuliers possibles. Fuite en avant, bannissement, exil, rapt, qu'importe ? Dans la différence temporelle et de vision des textes de Diome et de Miano, il marque ainsi une seule extrémité du roman africain contemporain ; une seule voie : l'exit option. Oui, l'exit option est le chemin qui reste à la génération africaine d'aujourd'hui. L'ordre de ne plus revenir dans la terre de leur origine, les partants le reçoivent d'habitude de leur propre mère ! Assis qu'ils sont dans la longévité de la dictature, les pays africains eux, approuvent l'exode de l'intelligence*

---

<sup>598</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 139.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 141.

*du continent qu'ils n'ont jamais su entretenir, et dont ils n'ont jamais supporté la fronde<sup>600</sup>.*

Pendant qu'il était étudiant, Patrice Nganang a choisi d'avoir une relation vive avec la politique de son pays en adhérant au « *parlement* », un mouvement contestataire de l'Université de Yaoundé influencé par les forces de l'opposition. Ces années « de braise » ont joué un rôle déterminant dans sa relation avec la politique :

*Ce n'est qu'a posteriori que l'histoire se donne dans son intelligibilité limpide. Quand elle a lieu, elle est souvent charabia. Le parlement estudiantin qui en 1990 secoua l'université de Yaoundé est de ces événements-là. Irascible à l'époque, il m'était impossible alors, de saisir dans l'eschatologie des possibilités qu'il me donnait soudain, ce qu'il signifiait. Une fronde ? Des grèves ? Des marches ? Si on m'avait demandé à l'époque ce dont il s'agissait, j'aurai dit sans doute, comme tout le monde, qu'il s'agissait de revendications pour la liberté. Mais la liberté, qu'est-ce que c'est ? Un seul fait était incertain : nous ne l'avions pas. Alors comment pouvions-nous savoir ce qu'elle est ? Il est très facile de dire que la liberté se découvre en chemin par le prisonnier qui rompt ses chaînes. Est-ce alors à dire qu'il est possible dans le moment, de mettre sa vie en jeu pour une chose qu'on ne connaît même pas ? Le prisonnier a-t-il les moyens de construire autre chose qu'un cachot pour les autres, si la liberté lui est si chère ? Ce que je sais aujourd'hui, c'est que mon parcours d'écrivain aura été une volonté de donner voix à l'esprit du parlement, qui chez moi se confond à la volonté manifeste depuis mon enfance, de dominer mon propre bégaiement. O j'ai longtemps bégayé : jusqu'à mon entrée à l'université<sup>601</sup>.*

Dans son pamphlet *Contre Biya. Procès d'un tyran*, Nganang affirme que le peuple camerounais vit une guerre sournoise menée contre lui par Paul Barthélémy Biya'a bi Mvondo. Du « Renouveau » aux « Grandes Ambitions », le régime n'hésite pas à changer de rhétorique pour conforter sa « politique du ventre » (pour user de l'expression chère à Jean-François Bayart). Pour le combattre, « *il est donc impératif de personnaliser et responsabiliser ses dirigeants ; de nommer les vrais noms et de rendre ceux qui les portent responsables, ce à partir du sommet<sup>602</sup>* ».

Dans la relation de l'écrivain africain à la politique, l'exigence de sincérité est essentielle car celle-ci permet de disposer de l'écriture moins comme un mode d'éducation et de formation des masses que comme un vecteur de vérité pour l'auteur lequel n'hésite pas de se mettre à nu.

---

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>601</sup> Patrice Nganang, *Contre Biya. Procès d'un tyran*, Münster, édition assemblage, 2011, p. 71.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 5.

D'ailleurs, pour Nganang, on écrit mieux quand on est nu. Et l'écriture équivaut à un déshabillage : du corps, de la chair, d'une terre, gage du lien noué, du « corps à corps », entre l'écrivain et l'histoire du continent. Cette inscription de la politique dans le corps de l'écrivain et dans sa chair va au-delà de l'engagement :

*[...] l'Afrique c'est le nœud qui tient l'écrivain au corps. Un nœud qui l'empêche de parler, de manger, de boire, quand une fois encore il entend ces paroles insensées qui défont pourtant l'histoire de son pays ; un nœud qui l'empêche de dormir quand en sa terre, sur son continent, éclate une guerre ; un nœud qui le jette sur son ordinateur quand une autre stupidité de nos politiciens ou autres refuse de quitter son esprit ; un nœud qui se transforme en irritation quand il a soudain compris les rouages de ce corps gigantesque de l'État, pieuvre à mille mains toutes inconscientes ; un nœud qui l'enrage quand il marche dans les allées de ces banques qui décident de la mort de gens qu'ils ne connaissent qu'en terme de statistiques ; un nœud qui le fait parler dans sa tête en des paroles qui sont celles des rues de chez lui, qui n'ont pas perdu leur accent même quand il ne vit plus qu'à des milliers de kilomètres de ces rues ; un nœud qui le lie d'une manière ou d'une autre à son pays en le jetant à la porte de celui-ci, l'empêchant ainsi de parler, vraiment, mais pour l'obliger à écrire des textes qui le lient tout simplement à ce vendeur de cigarettes de Mokolo dont la tragédie, il le sait, est digne d'Euripides, mais ne peut être racontée que par ceux qui le savent ; un nœud oui, qui finalement définit l'espace de son bonheur de son bonheur dans les limites de ce pays sien qu'il reconstruit en littérature, en même temps que ce dernier se détruit pas à pas dans le réel<sup>603</sup>.*

À la suite de son intervention « Le Nœud gordien » et de son essai *Contre Biya. Procès d'un tyran*, Nganang enfonce (en quelque sorte) le clou, l'engagement revêt une dimension pragmatique :

*C'est qu'en réalité, critiquer ne suffit plus ; il faut passer au jugement. S'indigner ne suffit plus ; il faut passer à l'acte<sup>604</sup>.*

L'engagement politique implique en effet l'activisme : « *il faut passer à l'acte* ». Ainsi, résister (en acte, pas seulement en parole) permet à Patrice Nganang de battre en brèche, au moins symboliquement, l'afro-pessimisme<sup>605</sup>. L'écrivain poursuit en associant l'introduction en

---

<sup>603</sup> Patrice Nganang « Le Nœud gordien », *Africultures* 2004/2 (n° 59), *op. cit.*, p.88.

<sup>604</sup> Patrice Nganang, *Contre Biya. Procès d'un tyran*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>605</sup> Achille Mbembe, *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination dans l'Afrique contemporaine*, Paris Karthala, 2000, p. IX : « *Il s'agit d'un avatar de l'imagination raciste la jouissance de l'idiot. Gouverné par la haine et l'exécution des Noirs, puis par le mépris du continent et de tout ce qu'il représente, le discours afro-pessimiste est un discours malveillant et irrationnel. De manière générale, on le reconnaît à sa manière d'expression se déployant sans frein, dans une sorte de vierge énergie et d'absence de discipline. Discours d'une certaine forme*

Afrique du négrier avec le début de l'histoire profondément tragique du continent car l'« arrivée » du négrier coïncide avec l'anéantissement du rêve de liberté du sujet africain. Pour il y a (évidemment) un certain nombre d'écrivains qui ont entretenu une relation sincère avec l'histoire politique de l'État de chez eux : parmi les dernières figures emblématiques du XX<sup>e</sup> siècle, on peut citer Ken Saro Wiwa, Ahmadou Kourouma, Mongo Beti, Wole Soyinka, Sony Labou Tansi, etc. Dans la logique de Nganang, il convient en permanence de distinguer entre écrire pour raconter des histoires et écrire pour dire le Cameroun (ou l'Afrique) à partir des histoires de son quotidien. Son réalisme ne prend pas appui sur une définition « classique » de celui-ci, lui entend par ce terme désigner un style et un régime d'écriture inventant une autre manière d'entendre, de définir et de pratiquer la langue qu'il regarde comme un formidable moyen de protestation. Les premières pages du roman *Temps de chien* s'ouvrent ainsi sur la vie de Massa Yo, confronté à une époque et à une société qui n'offrent que le pire à ses citoyens, mais dont la langue (vivante et créative) n'est pas du côté de ceux qui sont au pouvoir. Pour Nganang, il est plus que nécessaire de lire (et de pratiquer) la littérature africaine à partir de son inscription dans la vérité : « *Plus qu'expression d'auteurs, de structures ou de manifestation de possibilités de la langue, la littérature est expression de la vérité*<sup>606</sup>. » Ainsi son idée d'une littérature africaine pré-visionnaire trouve-t-elle des assises :

*Parce que la littérature africaine contemporaine est surtout une réponse, à divers niveaux épistémologiques, à ces six questions dont respire l'asphalte ; parce qu'elle est réponse à ces interrogations communes de la jeune fille espiègle autant que du pousseur épuisé, plus que textes de la philosophie, ou alors, des idéologies africaines, négritude, nationalisme, panafricanisme, égyptologie, ce sont donc ces questions seules qui dessineront seules qui dicteront à chaque chapitre la profondeur et l'étendue du regard avec lequel il verra tanguer l'idée, et donc qui dessineront les visages de notre typologie des textes. Il s'agit ainsi, quand nous parlons de l'idée comme étant le lieu des questions des rues, d'y voir l'endroit où l'Afrique contemporaine se fait une idée d'elle-même ; la place où dans le commun scandaleux de son désastre, elle s'invite et s'élanche comme infinie possibilité. Inutile donc de dire que ces questions ne sont pas seulement des 'Camerounaises', car elles se retrouvent dans une formulation identique, même si dans d'autres langues, dans d'autres idiomes, au Nigeria, au Burkina Faso, au Zimbabwe, etc. C'est dans cette généralité de leur particularisme qu'elles se révèlent être des yeux de l'idée : de la vérité*<sup>607</sup>.

---

*de folie donc, parfois insensé, souvent distrait, jamais loin de l'injure, et que nous autres qui vivons sur place perdrons notre temps à vouloir réfuter tant il brille par sa sottise. »*

<sup>606</sup>Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 23.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 17.



La sincérité pour Nganang doit être au cœur du modèle esthétique et de la forme poétique des oeuvres produites par les écrivains africains désireux de ne pas pactiser avec l'État de chez eux ou de s'en rendre complices par leur silence ou le refuge dans une formalisme (la littérature toute courte, la littérature-monde) qui les exonère de prendre et d'assumer leurs responsabilités. C'est ce principe qui devrait motiver les auteurs africains aujourd'hui à opter pour une langue d'écriture enracinée dans le présent du continent.

## 1.2. La Langue des sous-quartiers

La langue des sous-quartiers dont les traits constitutifs sont des formes « *écrit[es] dans une langue qui n'a que faire de la norme ou de l'élégance*<sup>608</sup> » et la réflexion sur le sort des littératures africaines en langue française dans une époque dite de la mondialisation entretiennent l'espoir de leur libération. En effet, cette la constitue un *topos* dans les fictions de Patrice Nganang. De *La Promesse des fleurs* à *La Joie de vivre*, en passant par *Temps de chien* et *L'Invention du beau regard*, il est question chez l'écrivain d'écrire des œuvres enracinées dans le quotidien des gens d'en bas, lesquelles offrent le paysage linguistique, social et politique des quartiers des grandes villes du Cameroun. La description de la misère, de la lâcheté et de la résignation d'une humanité qui dépérit montre que l'écrivain africain de ce temps doit, à partir du langage de la rue de chez lui, inscrire ses œuvres dans la réalité contemporaine du continent que pose la rue et, par voie de conséquence, rompre avec les formes habituelles de composition et d'écriture françaises qui persistent à lier toute « *écriture africaine à une référence métropolitaine* ». Autrement dit, l'écrivain se doit d'inscrire l'histoire du quotidien du peuple dans ses idiomes quand il utilise les genres littéraires venus d'Europe à l'exemple du roman, de la poésie et du théâtre. Soutenir une telle hypothèse ne signifie pas que les littératures africaines ne désirent que s'adresser à un public africain ou baigner dans l'afrocentrisme, comme le pensent certains friands de la « littérature-monde en français », car beaucoup de travaux notamment *Négritures. Les écrivains africains d'Afrique noire et la langue française* de Jean-Claude Blachère, *Sony Labou Tansy, écrivain des rives magiques du Congo* de Jean-Michel Devesa, *Linguistique et Poétique. L'Énoncé littéraire francophone* sous la direction de Musandji Ngalasso-Mwatha et *Les Littératures de langue française à l'heure de la mondialisation* sous la direction de Lise Gauvin soulignent que cette question est ancienne. Elle date, semble-t-il, de l'époque de la deuxième génération d'écrivains africains. Cette décennie

---

<sup>608</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 214.

qui marque la période du désenchantement des indépendances africaines est perçue comme l'ère du « réalisme lucide ». À ces moments s'ajoute celui des réformes et des inventions esthétiques ayant accueilli des écrivains comme Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Jean-Marie Adiaffi, Boubacar Boris Diop, Nazi Boni, etc., qui ont contribué à forger des formes d'écriture africaine s'écartant du modèle syntaxique de la France, jadis présent dans les écrits de la première génération d'écrivains. N'oublions pas de mentionner que « *la négrification* » de la langue française menace peut-être « *les écrivains dits francophones ou plus exactement francographes [qui] sont beaucoup plus nombreux que ceux qui sont publiés par de grands éditeurs hexagonaux que l'on exhibe dans les manifestations officielles au nom d'une francophonie aux relents d'exotisme* ». Dans son essai *L'Édition africaine en France : portraits*<sup>609</sup>, Elsa Schifano pose les interrogations que soulèvent l'édition africaine : les difficultés qui s'imposent aux écrivains depuis le début de cette aventure littéraire en Afrique avec la dépendance vis-à-vis des pays colonisateurs, le rôle des préfaces légitimant la valeur littéraire des ouvrages, les pressions éditoriales occidentales. Ce constat de Schifano, fondé sur une étude bibliographique et de solides connaissances de terrain, mérite une attention particulière. En effet, la situation alarmante des auteurs francophones, précisément africains, a conduit quelques-uns d'entre eux à dénoncer leur marginalisation littéraire dans l'institution française. Cette position est loin de celle Patrice Nganang puisque celui-ci ne s'inscrit pas dans celle de ses contemporains, à savoir la revendication d'une identité littéraire chère au « tout-monde ». Sa réflexion sur l'écriture post-génocide induit que celle-ci doit être le lieu qui « *trace dans la langue non pas une langue étrangère mais un devenir-autre de la langue* », c'est-à-dire « *une variation ramifiée de la langue*<sup>610</sup> ». Dès lors, en observant de très près son projet littéraire dans *Histoires de sous-quartier*, on s'aperçoit que la langue écrite n'est peut-être plus « *la langue du colon* » ou « *celle des intellectuels formés au Quartier Latin*<sup>611</sup> », mais plutôt celle du peuple. Elle se confond avec l'expression de la rue qui renvoie, souligne Blachère, à « *la voix, orale, innombrable, qu'on entend avant qu'on ne lise : le passage du graffiti spontané ou de la conversation orale au texte imprimé ne s'est produit qu'à une date récente, et s'est accompagné d'un sentiment de transgression qui en dit long sur son caractère*

---

<sup>609</sup> Elsa Schifano, *L'Édition africaine en France : portraits*, op. cit.

<sup>610</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 141. Cité par Georges Ngal, « Écriture et « un devenir autre de la langue » dans le roman africain », in *Linguistique et poétique, l'énonciation littéraire francophone*, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 79-80.

<sup>611</sup> Jean-Claude, Blachère, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 209.

*exceptionnel*<sup>612</sup> ». Pour Nganang, les écrivains africains de ce siècle devraient écouter la rue, car elle « *pense ; ses questions sont pour la littérature d'un incalculable profond*<sup>613</sup> ».

Utiliser la langue de la rue, toujours selon Blachère, c'est se placer du côté des défavorisés voire des exclus, c'est-à-dire contre la dictature et l'oligarchie. Somme toute, c'est renier « *la politique de l'écriture* » qui lui impose diverses formes et variations du français, lequel est connecté aux pratiques langagières de la société référentielle. L'écriture de Patrice Nganang est donc porteuse d'un projet à la fois social et linguistique. Dans cette perspective, il participe à la subversion de la langue française, ce qui le singularise.

Parler d'écrire chez Patrice Nganang revient à s'intéresser aux modalités de représentations des formes d'écritures de son français dans un certain nombre de ses fictions littéraires. Minorer le français apparaît comme un impératif chez l'écrivain dont le projet vise à remettre l'histoire entre les mains de ses véritables héros, c'est-à-dire le peuple dont il se fait le porte-parole. L'expression française des « sous-quartiers » s'entend, selon Jean -Claude Blachère, comme la langue des défavorisés ou des exclus, celle qui s'éloigne du code classique très surveillé de l'école. Il s'agit particulièrement du français-medumba, français-pidgin-english, français-camfranglais, etc. Dans les premiers romans de l'auteur, les personnages s'expriment dans un français parlé ordinairement par l'homme de la rue, voire la majorité des Camerounais. À cet effet, Sony Labou Tansi qui se considérait « *homme engageant* » plutôt qu'« *auteur engagé* », proclamait que « *tous ceux qui écrivent des romans devraient savoir qu'on ne sera jamais plus romancier que la bouche du peuple*<sup>614</sup> ». Il est donc significatif que l'auteur dans *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien* et *La Joie de vivre* accorde à ce français de la rue une place prépondérante. À côté de la voix des narrateurs Soumi, Mboudjack et la Kemi, il y a la langue du peuple qui résonne, d'après Véronique Montaigne, comme « *une sorte de savoureux verlan né dans les gares routières, où se mélangent un français imagé, des mots tirés des langues vernaculaires, le tout bousculé au gré des jours et des raccourcissements pratiques*<sup>615</sup> ». Il arrive que l'auteur traduise en français camerounais ce que les hommes des sous-quartiers seraient censés exprimer en bon français, en vue de permettre au lecteur avisé d'être à l'aise devant cette « camerounisation » de la langue française. Celle-ci charge ladite langue de plusieurs emprunts linguistiques camerounais et donne lieu à une révolution lexicale

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>613</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une littérature préemptive*, op. cit., p. 23.

<sup>614</sup> Sony Labou Tansi, *Les Yeux volcan*, Paris, Seuil, 1988, p. 143. Cité par Jean- Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 210.

<sup>615</sup> Véronique Montaigne, « Abidjan, le marasme en dansant », *Le Monde*, 24 septembre 1992, p. 34. Cité par Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 211.

composée d'emprunts lexicaux, d'alternances codiques, de calques, des néologismes, de particularités morphosyntaxiques et énonciatives.

Qu'il s'agisse de *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien* ou de *La Joie de vivre*, le constat est le même : le langage scriptural de Nganang fait exploser le « code classique très surveillé » du français académique en lui dictant un habillement lexical auquel l'on ne saurait passer sous silence. En imposant à sa poétique ce cachet de distinction, l'auteur contraint le français de l'Académie française à se plier, en se laissant déformer par ses personnages, habitants des sous-quartiers camerounais. Les matériaux que l'écrivain des bas-fonds utilise dans ses premiers romans pour construire ses récits sont nombreux. On retrouve des noms propres ou communs, ce qui n'est pas une originalité d'autant plus que depuis l'époque des premiers romanciers, écrire dans « la langue de l'autre » a toujours été un exercice amer qui les a conduits à recourir aux langues maternelles, comme c'est le cas chez Ousmane Socé avec *Karim*<sup>616</sup> dont les premières pages abondent d'expressions wolof. Cette « *surconscience linguistique* », pour reprendre Lise Gauvin, prend d'autres visées chez Nganang. Ses personnages majoritairement bamiléké communiquent sans obstacle dans un « français maladroit » qui fait disparaître les distances et crée des relations. C'est certainement l'un des motifs d'écriture de *Pour que ton ombre murmure encore*<sup>617</sup> de Marie-Angèle Kingué, roman dans lequel est évoqué l'unification des populations à partir du « *français mâtiné de mbang* ». Ce français coloré d'expressions de langues locales serait à mettre à l'actif de l'identité littéraire des œuvres, d'après l'auteur, qui en dit beaucoup à propos de la nouvelle écriture africaine qu'il préconise dans son manifeste. Dans sa critique sur la nouvelle écriture africaine contemporaine, Nganang préconise la « *relation [de l'écrivain] au fait social*<sup>618</sup> ». D'après lui, ce phénomène semble être majeur dans le dessin des typologies des textes qu'il produit. Son invitation à redéfinir la littérature africaine contemporaine dans « *le champ de l'histoire des idées* » matérialise, de façon concrète, sa critique sur l'élaboration esthétique des textes qui omettent la désinvolture linguistique des rues africaines<sup>619</sup>. Le choix d'écrire des romans dans un français reformé au détriment d'une langue copiée-conformée démontre l'affranchissement de sa prose de la tutelle de la littérature africaine des années 1997 à 2003. Ce constat suggère que les œuvres de l'auteur seraient à la solde de l'imagination, comme l'indique le groupe nominal « *la*

---

<sup>616</sup> Ousmane Socé, *Karim*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1948.

<sup>617</sup> Marie-Angèle Kingué, *Pour que ton ombre murmure encore*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>618</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 23.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 19.

*république de l'imagination* » emprunté au titre de sa nouvelle pour désigner la refondation de la vision du monde à partir de son rêve. Au-delà de la traçabilité des œuvres de la littérature africaine, cette démarche tente de montrer que l'écrivain africain doit mettre « *les batteries de son intelligence en marche pour former un alphabet* », comme le souligne Nganang se référant au travail de Njoya :

*Au sommet il aura aussi, en utilisant à fond le jeu de l'esprit, la permutation de sens, fabriqué une langue comparable à l'espéranto, le shupamum, donné des racines bien profondes à cette écume des mots de nos rues qui aujourd'hui émerveille encore tant les critiques français quand ils lisent nos textes que, trop pressés ou simplement ignorants, ils disent être francophones. Bref, Njoya aura fondé la tradition de nos lettres*<sup>620</sup>.

Suivant ce modèle, Nganang crée une écriture constituée d'images éludées de leur sens originel afin de produire l'ubuesque, l'étrange, le grotesque, le ridicule, etc. Une telle vision des choses altère considérablement la création scripturale dévolue à autrui. Une des images les plus caractéristiques contenues dans le terme « *Petit papa* », c'est sa double dimension physiologique (« *'Petit Papa ! Petit Papa !' C'était son surnom, comme une marque de sympathie respectueuse pour l'avance qu'il avait sur nous*<sup>621</sup> ») et symbolique (« *C'est un Petit Papa-o*<sup>622</sup> »). L'auteur joue sur l'ambiguïté du terme qu'il confère les significations suivantes : une personne physiquement jeune mais en réalité d'un âge avancé et un jeune homme au sexe volumineux. Par ailleurs, le rôle joué par la syntaxe chez l'auteur donne l'impression que sa poétique fonctionne comme « *une grammaire du déséquilibre* ». Les formes du lexique qui sont présentes, sont en « état de rupture », de « discontinuité » avec le sens usuel. Ces propriétés produites à partir d'un espace substrat (la rue) et des langues autochtones camerounaises s'apparentent à ce que Giles Deleuze dit : « *c'est toutes les langues qui se réunissent en désordre, pour conserver un même sens et les mêmes sons, mais en détruisant systématiquement la langue (française) à laquelle elles les arrachent*<sup>623</sup> ». Elles montrent que « *le langage intègre des unités lexicales nouvelles par des nouvelles formes, ou même par des sens nouveaux qui se présentent sous plusieurs formes d'unités lexicales simples ou d'unités syntagmatiques et peuvent s'appréhender comme des éléments néologiques*<sup>624</sup> ». L'expression de la création néologique qui se traduit par des camerounismes chez l'auteur donne « *toute la mesure de son*

---

<sup>620</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, Paris, Vents d'ailleurs, 2009, p. 43.

<sup>621</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 33.

<sup>622</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 300.

<sup>623</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 21. Cité par Georges Ngal, « Écriture et « un devenir autre de la langue » dans le roman africain », in *Linguistique et poétique, l'énonciation littéraire francophone*, op. cit., p. 80.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 82.

*imagination créatrice dans la création lexicale* ». Celle-ci est souvent reliée à « *la créativité phrastique* » et même obéit à des lois spécifiques qui rendent compte de l'ensemble des « *processus de lexicalisation* » qui permettent de construire dans le composant lexical des chaînes de dérivation à partir d'un mot de base que L. Guilbert appelle « *paradigme dérivationnel*<sup>625</sup> », comme on le verra plus loin. Ses ressorts que l'auteur utilise dans ses textes sont des noms propres, composés empruntés aux langues camerounaises, des expressions issues du français de la rue, des adjectifs inconformes aux normes de la grammaire française qui sont « *des broderies lexicales* ». Il est tentant de savoir ce qui motive ce choix, quand on sait que la tendance linguistique actuelle des écrivains africains s'oriente vers une écriture du « *tout-monde* ».

Selon Roland Barthes, « *le nom propre doit être interrogé soigneusement [...] ses connotations sont riches, sociales et symboliques*<sup>626</sup> ». Jean Dubois le définit comme « *le constituant essentiel du groupe du nom*<sup>627</sup> ». Et pour Martin Riegel, il est l'« *élément central du groupe nominal*<sup>628</sup> ». En tant que déterminant de la classe du nom, il prend en compte le sens et le fonctionnement dans la phrase. On peut déterminer sa sous-classe : nom propre et nom commun. Pour Grevisse, « *sont de véritables noms propres les noms de lieux [et] les noms de personnes*<sup>629</sup> ». Cette classification tend à donner au nom propre une double portée. Quand dans la vie courante, le nom sert à identifier, à classer et à signifier, dans l'œuvre littéraire, il endosse une fonction ambiguë. Chez Nganang, le nom renfermerait une fonction référentielle et symbolique. Car les récits incarnent les effets de la situation linguistique dans laquelle l'auteur les écrit. Dans ses textes certains noms, notamment en langue bamiléké, seraient un indicateur d'une volonté de désacraliser l'hégémonie de la langue française dans son écriture. L'univers social dans lequel évoluent ses personnages l'aurait poussé comme beaucoup d'autres écrivains qui n'ont pas opté pour une écriture cent pour cent en français à ne pas trahir le langage de la couche sociale dont il se fait le porte-parole. Présentés comme tels, les noms propres chez Nganang symbolisent l'identité ethnique personnelle de l'auteur tendant à s'imposer devant le

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>626</sup> Roland Barthes, cité par Annie-Paule Boukandou, « Esthétique du roman gabonais : Réalisme et tradition orale », thèse de doctorat soutenue le 10 juin 2005, p. 47.

<sup>627</sup> Jean Dubois, René Lagane, *La Nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse, 1973, p. 38. Cité par Charles Liagro Rabé, « La Révolution lexicale : cas de l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 170.

<sup>628</sup> Martin Riegel et alii, *La Grammaire méthodique du français*, Paris, Larousse, 1973, p. 167. Cité par Charles Liagro Rabé, « La Révolution lexicale : cas de l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale*, op. cit., p. 170.

<sup>629</sup> Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, Duculot, Paris, 2001, p. 703. Cité par Charles Liagro Rabé, « La Révolution lexicale : cas de l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale*, op. cit., p.170.

français. Mais aussi permettant d'élaborer un moyen de communication (emblématique et allusif), qui prend en compte le personnage et le lecteur. C'est à partir d'un lien avec le substrat linguistique camerounais que le lecteur est à même de comprendre que les noms propres ne sont pas attribués au hasard, ils ont en corrélation avec les caractéristiques des personnages ou même confèrent une signification aux actions des personnages. Ce phénomène, qui s'est généralisé en Afrique noire postcoloniale et qui est souvent mis en scène dans les romans du désenchantement, remonte à la période post indépendante, comme le montre *Les Naufragés de l'intelligence*<sup>630</sup> de Jean-Marie Adiaffi qui intègre les noms propres et les noms communs empruntés aux langues ivoiriennes. Dans ce roman, l'écrivain ivoirien tente de questionner la pratique des langues locales qu'il imprime à son écriture afin de contraindre « *le français de référence à ingérer les langues locales* » à travers un « *cachet d'originalité* », par « *[d]es spécificités géolinguistiques [qui] colorent puissamment les actes discursifs* ». C'est pourquoi Charles Liagro Rabé précise que « *[l]es noms propres prouvent que la langue est une somme d'habitude qui, selon Guilbert [...], sont 'définies par des manifestations observées' dans une aire sociolinguistique et que le cadre de l'intrigue dans Les Naufragés de l'intelligence est de la Côte d'Ivoire*<sup>631</sup> ». Étant donné que cette formule est adoptée, les noms propres à examiner dans les fictions étudiées sont les noms de personnes et les noms de lieux. Le langage nganangien révèle un répertoire de noms propres qui entretiennent un lien avec la société de référence. Car les noms de certains personnages sont empruntés au bamiléké, langue parlée à l'Ouest du Cameroun. Ils sont accolés à la même signification, au même rôle social et à la même position que dans le texte. À travers certains noms se définissent des habitudes et des comportements qui s'expliquent clairement. Les noms sur lesquels nous nous attardons ici sont ceux qui ont un impact dans les textes, conduisant à apporter des informations subsidiaires, des connaissances supplémentaires à leur compréhension. Le choix de chaque nom est porteur de sens comme en témoigne « *Mboma* » qui est le nom donné à l'un des jumeaux. Il signifie le serpent tandis que « *Mambo* » désigne le chocolat. Il est donc le jumeau du bien alors que son frère incarne le mal, leurs destins s'opposant :

*Seule l'histoire du piment peut me permettre de comprendre comment un enfant de l'âge de Mboma pouvait cuire dans son ventre une telle cruauté. Et remontant à son passé litigieux, j'allai plus loin, plus loin encore, dans le temps de sa naissance, dans le temps d'avant sa naissance, pour me rendre compte que la rage qu'il avait abattue sur mes perroquets, il l'avait toujours destinée à son frère. Fallait-il être content que ce soient*

---

<sup>630</sup> Jean-Marie Adiaffi, *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA, 2000.

<sup>631</sup> Charles Liagro Rabé, « La Révolution lexicale : cas de l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale*, op. cit., p. 173.

*des animaux qui aient encaissé sa rancœur un peu précipitée ? Fallait-il comme il le proposa d'ailleurs, les cuire tout simplement et les manger, parce qu'après tout ce n'étaient que des oiseaux ? Comme ma mère, je ne trouvai qu'une parole pour résumer ce que j'avais à lui dire : 'Tu es un mauvais grain'<sup>632</sup>.*

Au nom de « Mboma », on peut deviner que tel individu est originaire du pays Bangangté et s'interroger quant à son rapport au mal, sa « désignation » étant ambivalente, comme dans la cosmogonie dont il est issu où il incarne le serpent en même temps qu'il désigne le totem. D'une façon tout aussi semblable dans *La Promesse des fleurs* le marigot qui inonde les habitations à chaque pluie est appelé « mboma ». Il est décrit comme « un esprit maléfique, buveur de sang, mangeur d'hommes, totem cannibale<sup>633</sup> ».

Quant aux noms « Tagni » et « Magni », ils signifient « le papa des jumeaux<sup>634</sup> » et « la maman des jumeaux<sup>635</sup> ». Si Nganang nomme ainsi le père et la mère de Mboma et de Mambo, c'est pour assimiler la fonction familiale au nom, et vice versa. Chez Nganang, la frontière entre ces deux éléments se trouve étriquée et l'identité des personnages tend à se confondre avec leurs responsabilités sociales. Issu du bamiléké, « Kemi » désigne « celle qui est née après les jumeaux<sup>636</sup> ». Elle est la petite sœur de Mboma et Mambo, laquelle est née « à moins de huit mois » après leur naissance. Son destin est lié à celui de ses frères :

*Mais bien sur les gens exagèrent quand ils ajoutent que ma vie n'a d'importance qu'entendue au diapason de la vôtre, dans l'écriture et l'éclairage des divers nœuds de votre légende. Marquée par les signes millénaires de votre corps à corps, je ne suis pas née par hasard auprès de vous, dit-on, à moins de huit mois d'intervalle ; marquée par votre généalogie infinie, par les mythes tutélaires qui ont inscrit mon regard dans le zigzag de votre destin, et votre destin dans les interstices tourbillonnants de notre histoire, je suis, évidemment, trop évidemment votre Kemi<sup>637</sup>.*

Les noms référentiels véhiculés à travers les romans de l'auteur situent les personnages dans le contexte bouillonnant de l'histoire sociale, économique et politique du Cameroun des années 1950-1990. Chez Nganang, ce sont les noms du chaos qui mouvementent le récit par des atrocités, tandis que les noms pacifiques exaltent la tentative d'une résolution de l'élément

---

<sup>632</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 250.

<sup>633</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 127.

<sup>634</sup> Information tirée des recherches effectuées par des étudiants issus du groupe ethnique bamiléké le 16 avril 2020.

<sup>635</sup> *Ibid.*

<sup>636</sup> *Ibid.*

<sup>637</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 13.



déclencheur. L'auteur semble inscrire sa conception de la tragédie de l'histoire de l'homme des sous-quartiers et de la société camerounaise sous la Loi du Talion : « *Mais si malheur arrive, tu paieras vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure, blessure pour blessure, meurtrissure pour meurtrissure*<sup>638</sup>. » Les noms de ses personnages expriment donc des destins tragiques. Au-delà de cette sensibilité à considérer la culture comme étant le fondement de la vie familiale, l'auteur a tendance à lui conférer une coloration funeste. Les noms des personnages que nous avons vus plus haut, comme celui par exemple de « *Mboma* », ont des significations négatives. Ainsi, en les arrimant aux actions des personnages, il cherche à mettre en œuvre sa poétique de la tragédie, à l'informer, poétique qu'il préconise pour une nouvelle écriture africaine.

Le dérivé s'appréhende comme « *la résultante de la combinaison d'un radical et d'un suffixe*<sup>639</sup> ». Il modifie généralement la catégorie grammaticale du mot de base. De ce modelage, plusieurs phénomènes retiennent notre attention dans les romans de l'auteur. Le « *tiennement*<sup>640</sup> » par exemple est un dérivé construit à partir de l'alliage du radical « *tienne* » qui est un pronom possessif féminin de la deuxième personne du singulier et du suffixe nominal « *ment* » qui a le sens d'acte ou d'action. Dès lors, lorsque l'auteur évoque le « *tiennement* », il fait préciser ce qui s'y passe : « *Laissez-moi vous dire. Le tiennement-là va finir demain*<sup>641</sup>. » Cette phrase montre que l'expression est employée par « *la parole du bar en une caricature magnanime* », pour évoquer un pronom possessif attribué à la Mini Minor détenant un certain pouvoir sur son amant Étienne, que plusieurs pensent être anormal. De même, le « *coupement* » est la combinaison du radical « *coupe* » qui a trait au verbe « *couper* » à la première personne du singulier au présent de l'indicatif et du suffixe nominal « *ment* » qui a le sens d'acte ou d'action. Quand il parle de « *coupement* » dans son roman, l'auteur situe le lecteur : « *Docta avait appuyé sur « coupement le plus stratégique », comme si c'eût été la quintessence de cette thèse qui lui avait donné à la longue son titre de survie*<sup>642</sup>. » On le discerne sans difficulté, « *le coupement* » est la part, l'avantage au sens du calcul. Dans le texte, Docta est présenté comme un jeune ingénieur au chômage qui a l'habitude de se faire entretenir par ses amantes et qui voit au travers de Virginie, la nièce de la Mini Minor, un joker pour sortir de sa condition : « *Chacun savait dans le quartier que c'étaient les femmes qui lui permettaient d'entrer dans les circuits*

---

<sup>638</sup> Louis Second, *La Sainte bible*, Genève, 1979, p. 98.

<sup>639</sup> Charles Liagro Rabé, « La Révolution lexicale : cas de l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale*, op. cit., p. 178.

<sup>640</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 84.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 88.

et dans les chantiers de celui-ci. Il avait cette fois posé son appétit rapace sur la virginale nièce de Mini Minor<sup>643</sup>. » Cela fait penser à la chanson de Mauvaise Haleine, un groupe d'artistes gabonais, intitulée *Aux choses du pays* où sont déclinés plusieurs noms que certaines jeunes filles véreuses donnent aux hommes avec qui elles ont des relations sexuelles moyennant de l'argent : ces hommes renvoient tour à tour au « *chic* » (un bel homme), au « *choc* » (un homme qui sait faire l'amour) et au « *chèque* » (un homme riche ou qui a un statut social aisé). De plus, « *baisedrom* » est l'alliage du radical « baiser » au suffixe « drom » tout comme vélodrome est l'affixation de drome et de vélo à la dissimilitude que le radical est un verbe dans « *baisedrom* ». Curieusement, le mot « *baisedrom* » est quasiment un homophone du terme « baisodrome » qui désigne couramment un endroit réservé aux ébats amoureux. De même, le vélodrome est un espace aménagé pour le décollage et l'atterrissage des avions. Et le cynodrome une aire aménagée pour course des lévriers... Quand bien même le suffixe « drome » qui vient du grec *dromos* renvoie à la course, en l'associant à un radical, on remarque que la résultante désigne l'endroit où le signifié du radical accomplit cette course. Il semble que c'est à partir de cette signification présente dans l'imaginaire qu'au Cameroun on parle d'un « *baisedrom* » pour désigner l'aire où s'effectue l'action de « baiser » au sens « d'avoir des rapports sexuels ». Quand l'auteur en parle c'est en précisant les faits qui s'y rapportent :

*Son regard brillant s'ouvrit sur les clients de mon maître qui tous le regardaient curieux. Il commença : 'Pour vous dire que toutes les femmes ne sont que des baisedroms'<sup>644</sup>.*

Dans notre corpus, cette expression est employée pour désigner les femmes qui, en dehors de leurs maris, cherchent d'autres hommes pour leur « *donner ça* ». Comme sous l'effet de pénibles démangeaisons, elles sont prêtes à les assouvir même dans les toilettes, comme c'est le cas pour la jeune femme venue au cinéma avec son mari, l'abandonnant pour aller rejoindre Docta. Cette femme serait donc la métaphore de la femme mariée nymphomane camerounaise. De même, le français académique reconnaît le substantif « bandit » et non le verbe « *banditer* ». Les dérivés qui s'obtiennent du radical du nom et du suffixe d'un infinitif des verbes du premiers groupe se présentent sous la forme : radical + infinitif en « er ». De la sorte nous avons *habit* + er = *habiter*. Dans cette logique, « enfant » a pour résultat *enfant* + er. On peut alors ranger « *banditer* » dans le même processus de formation. Comme l'indique le contexte d'énonciation : « *Seul la Panthère, s'indignant dans un coin de la cour du bar de mon maître,*

---

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 93.

*leva sa voix et dit : Jou me lou thup mbe cet enfant-ci va dépasser son père-a ? C'est mon enfant, c'est mon enfant ! Il est juste fort pour gonfler ! N'est-ce pas voilà son enfant-là qui est train de banditer déjà ici dehors ?*<sup>645</sup> ». À partir du même constat, « *chômecam* » n'apparaît pas dans le registre du français normé. Il est l'association du radical *chômeur* + suffixe *cam*. Sans peine on peut discerner que cette expression désigne le chômeur du Cameroun. Dans le roman le « *chômecam* » est le nom donné à l'appartenance géographique de l'ingénieur Docta qui semble être un membre du royaume des chômeurs du Cameroun, comme nous le précise ce passage : « *Et d'ailleurs, où trouverait-il l'argent nécessaire ? Chômecam était son royaume, et le bar de mon maître en était l'espace de définition*<sup>646</sup>. » La révolution lexicale nganangienne s'opère avec des noms dérivés mais ne s'y limite pas car elle s'étend aux noms composés.

Le langage nganangien recèle des créations composées à partir d'autres terminologies. La combinaison d'un radical et d'un préfixe donne un mot composé. Ce dernier peut être la jonction d'éléments nominaux ou celle d'un verbe suivi d'un nom. Nganang a opté pour le premier mode de composition. Lorsqu'il échappe aux escalades de violences de son maître, Mboudjack oriente la narration vers Madagascar qu'il décrit comme un espace misérable et insalubre. Face à la grande pauvreté qui caractérise toute la ville de Yaoundé, le chien conclut ostensiblement qu'il n'y a pas de différence entre les deux univers. C'est comme tout Yaoundé même n'était qu'un gigantesque « sous-quartier ». Le groupe nominal « *sous-quartier* » composé de la préposition « sous » et du substantif « quartier » octroie à cette expression le statut de nom composé au même titre que sous-développement, sous-préfecture, sous-location, etc., pour désigner « *un quartier allant à reculons, un monde à la traine de la vie* ». Aussi, quand le narrateur présente la nouvelle activité économique de son maître, emploie-t-il le mot « *vente-emportée* ». Cette périphrase lui permet de nommer autrement « *Le Client est Roi* » et de montrer au lecteur la dimension socio-économique de ce lieu : « *Sa vente-emportée est sa véritable fierté, et moi, Mboujack, je ne suis qu'un auxiliaire de sa grandeur*<sup>647</sup>. » Dans cette création lexicale, on remarque un nom suivi d'un adjectif. On peut alors dire que cette composition lexicale n'est pas une transformation du français inexistant ou une invention de nouveaux mots mais une création par juxtaposition du genre. De plus, la création lexicale « *Les-on-dit-que* » est l'assemblage de l'article « la », du pronom indéfini « on », du verbe « dire » conjugué à la troisième personne du singulier et de la conjonction « que ». On peut dire qu'à côté de cette composition le français normé se retrouve détourné de sa mission. Lorsqu'en bon

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 46.

français on parle de rumeurs, la Kemi parle des « *Les on-dit-que* » : « *Avec la Mercedes de son patron, notre père drainait dans notre quotidien toutes ces choses-là dont la radio ne parlait pas, les formes les plus cachées du visage de notre histoire, ces histoires-là qu'il ne racontait à notre mère qu'en chuchotant. Les on-dit-que*<sup>648</sup>. » Dans la même lancée, le constat que fait Mboudjack sur l'attitude négative du fils de son maître à son égard le sort de la désillusion d'une possible amitié avec ce dernier : « *Pour Soumi pourtant, ma condition quadrupède définissait les limites de mon être ; elle lui signifiait ma condamnation à la destinée plat-ventrée du reptile*<sup>649</sup>. » La création lexicale « *plat-ventrée* » ne semble pas être une innovation en soi. Elle résulte de l'association du nom « plat » et de l'adjectif « ventrée ». C'est à partir de la juxtaposition de ces deux mots appartenant à des genres différents que l'auteur compose cette expression qui lui permet de désigner un impossible abdomen arrondi. Dans sa stratégie de « *coupement* » l'ingénieur au chômage confie aux autres clients du bar que sa nouvelle conquête est la copine d'un officier de gendarmerie qu'il désigne par une composition humoristique : « *Vous savez qui la coupe ?* », demanda-t-il à Massa Yo et au vendeur de cigarettes. Laissons venir, car il le savait bien sûr, lui. « *Un mange-mille, je vous assure !*<sup>650</sup> » En effet, l'article indéfini « un » associé au verbe « manger » conjugué à la troisième personne du singulier, puis à l'adjectif numéral mille octroie à cette création nganangienne le statut de nom commun. De même, lorsque Soumi interroge Sandra sur son éventuelle relation avec un homme d'un certain âge, il emploie cette composition atypique : « *Je veux savoir, Sandra ! Est-ce que tu sors avec un cou-plié ?*<sup>651</sup> » Là encore nous avons une composition à partir de la juxtaposition de deux genres. Aussi, pour nommer l'homme à la veste marron qui voulait se suicider à cause de la Mini Minor, Mboudjack use-t-il du terme amusant « *le sans-payer* ». Cette énième transformation est également la juxtaposition de deux genres. Elle renvoie, selon la langue de l'auteur, à celui qui a travaillé gratuitement à l'impayé.

Les premières fictions de Nganang donnent l'occasion d'observer le français parlé au Cameroun. La langue de ses personnages est à bien des égards l'image du français que parle et écrit communément l'homme de la rue. Ces « *parlers populaires* » sont très emblématiques du quotidien camerounais. C'est sans doute ce qui explique l'orientation narrative de Nganang lorsqu'il fait s'exprimer ses personnages dans ce français. Il convient de se demander ce qui motive l'écrivain pour écrire des romans dans un français qui n'attire pas forcément un

---

<sup>648</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 279.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>651</sup> Patrice Nganaang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 61.

assentiment collectif. Il serait plus judicieux d'y voir, comme l'on fait plusieurs critiques tels que Daniel Delas, Xavier Garnier et Ladislav Nžessé, le besoin d'affilier ses œuvres à la réalité locale des pratiques langagières en la restituant par et dans le discours de personnages qui l'actualisent. Il s'agit effectivement d'« objectiver le réel » de l'espace qu'il décrit dans ses romans. Nganang ne s'en cache pas, c'est son objectif, il ne manque pas de le mentionner dans l'un de ses entretiens avec Ada Bessomo. Les coquilles, « *les impropriétés lexicales* » et les déformations syntaxiques constatées dans la narration des récits pourraient amener à se poser des questions sur les raisons de cet usage. Si des fautes (délibérées ou pas) n'était peut-être pas observables chez les écrivains de la première génération dont le style donnait l'impression de tendre vers le modèle français, il n'en est pas ainsi chez leurs successeurs qui bénéficient pourtant de méthodes de corrections électroniques et (parfois) de lecteurs-correcteurs avec lesquels les éditeurs les font travailler. La syntaxe chez Nganang semble être le niveau le moins influencé par les langues locales à l'opposé du lexique qui semble être constamment en proie à sa subversion. Cette manière de s'approprier le français est dans ses textes la plus productive. L'orientation sémantique est aussi prolifique. On assiste sans cesse à des modifications et à des exagérations sémantiques incroyables. La création lexicale (qui occupe une place de choix dans cette orientation) obéit à des visées « *légitimes d'adaptation de la forme aux projets du discours* » et se nourrit de ce souci : faire correspondre la « *pensée et l'expression* ». Dans les exemples que nous avons relevés, la dérivation<sup>652</sup> s'opère à partir d'une base française qui peut être de type nominal, verbal ou adjectival. Comme l'atteste ces expressions successives : « *Je regarde, j'écoute, je tapote, je hume, je croque, je rehume, je goûte, je guette, je prends, bref, je thèse, j'antithèse, je synthèse, je prothèse leur quotidien, bref encore : j'ouvre mes sens sur leurs cours et leurs rues, et j'appelle leur univers dans mon esprit*<sup>653</sup> » Et aussi : « *Et toutes les fois que je passais à l'endroit de la mort de Takou, je humais, je rehumais, je rerehumais et je rererehumais le goudron qui avait vu le silence abrupt de son infantile parole*<sup>654</sup>. » On peut également relever successivement : « *reredresser* », « *chicherie* », « *camerounaisement* », « *mangement* » et « *desliper* » qui illustrent une modification de la texture des mots dans leur forme originelle. La différence est indiquée par la présence de l'ajout du préfixe et du suffixe. Cela peut être pris sur le compte de l'enrichissement lexical. L'auteur distingue la différence entre « *redresser* » et « *reredresser* », puis entre « *humer* », « *rehummer* », « *rerehummer* » et « *rererehummer* ». La redondance au niveau du préfixe mime l'image d'une action qui s'étend sur

<sup>652</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 43.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 67.

une longue durée ; le mot se comprend à partir de l'expressivité engagée par l'expérience. Cette pratique, l'écrivain Guy de Maupassant y avait recouru avec « *enredingoté* » qui rappelle les mots formés de la même manière : « *emmitoufler* », « *emmailloter* » et « *encapuchonner* ». Le français des textes de Patrice Nganang témoigne pour le XXI<sup>e</sup> siècle du dynamisme de ce procédé.

À ces exemples, peuvent s'ajouter des formes qui sont des adjectifs<sup>655</sup> et qui ont trait à la vision individuel ou communautaire : « *Oui, heureusement pour moi, qu'ils ne se chaussent la plupart qu'en sans confiance bata qui aèrent leurs orteils*<sup>656</sup>. » Et : « *Il remit ce dernier à sa place avec une seule phrase marteau ; vraiment Massa Yo [...] tu n'as que le jobajo dans la tête*<sup>657</sup>. » Ce sont pour la plupart des noms dérivés<sup>658</sup> issus des formes connues et qui évoquent des cas de déformation : « *éviandée*<sup>659</sup> », « *ammoniaqués*<sup>660</sup> », « *endiablé*<sup>661</sup> ». Les mots créés apparaissent comme des nécessités chez l'auteur pour assurer sa vision personnelle. Son point de vue est d'ailleurs inscrit dans le discours de ses personnages. Dans *Temps de chien* par exemple les mots comme « *museautier*<sup>662</sup> » et « *ambianceur*<sup>663</sup> » mettent en relief une vision

---

<sup>655</sup> L'adjectif qualificatif est, selon Jean Dubois et René Lagane, « *un constituant facultatif du groupe du nom ou un constituant d'un groupe du verbe* ».

<sup>656</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, *op. cit.*, p.54.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>658</sup> La dérivée étant la résultante de la combinaison de deux mots. Ces définitions permettent de dire que les noms dérivés sont des mots que Nganang crée à partir des substantifs. Ce sont pour la plupart des noms masculins qui ne semblent pas méconnus du lecteur. En s'appuyant sur des noms communs tels que cadavre et vampirique, l'auteur compose les adjectifs « *cadavériques* » et « *vampiriques* » pour parler des chiens squelettiques, mourants et méchants qui sont jaloux de Mboudjack. Dans le tableau sombre et sans complaisance qu'il fait de Nzui Manto alias la Panthère, il se plaît à le traiter de « *museautier* ». C'est dire à quel point le petit vieux est un maître de la parole dans ce « *sous-quartier* ». Par ailleurs, en songeant au nom du premier président du Cameroun Amadou Ahidjo, l'auteur mentionne régulièrement le terme « *Ahidjoisation* ». Curieusement, cette notion qui renverrait à une manière de penser et de faire propre à Ahidjo et ses partisans s'apparente au terme « *Bongoisme* » très en vogue au Gabon pendant le temps d'exercice du pouvoir du feu président Bongo Ondimba allant de 1967 à 2009. Le « *Bongoisme* » désigne donc une idéologie politique mise en place pour conserver le pouvoir. Par ailleurs, le langage nganangien permet d'identifier les années 1955-1982 comme étant les temps de la « *ahidjoisation* » au Cameroun. Il l'emploie surtout pour évoquer la période de dictature exercée sur le peuple pendant le temps d'exercice du pouvoir du président Ahidjo. De plus, on constate que ces adjectifs sont aussi des participes passés. En parlant des buvettes insalubres du « *sous-quartier* » de Madagascar, l'auteur autorise à les nommer « *bars ammoniaqués* ». Plus loin, parlant du cadavre d'un chien en pleine décomposition, il emploie « *cadavre asticoté* », c'est-à-dire un corps sans vie envahi d'asticots. Aussi, pour montrer à quel point la Mini Minor est une femme distinguée dans le « *sous-quartier* », l'auteur n'hésite pas à faire des éloges de son sourire en utilisant l'adjectif « *colgaté* » formé à partir de la marque de dentifrice Colgate, laquelle représente le signe extérieur du luxe pour les autres femmes vivant dans la précarité et dont les sourires ne pourront pas être appréciés. Quand il veut exprimer l'excès d'huile, il autorise le terme « *huilé* ». Une expression qu'il déploie pour décrire l'état de la viande séchée parfumée et succulente vendue sur la route du « *ministère des Soyas* ». Dans la même perspective, décrivant l'atmosphère de cacophonie qui prévaut au marché de Mokolo, il emploie le terme « *tamtamique* » découlant du tamtam qui donne l'impression que le marché est un lieu dans lequel se développe une sorte de musique amplifiée qui rend possible la transmission des messages entre le vendeur et l'acheteur.

<sup>659</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>661</sup> *Ibid.*

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 250.

désastreuse de l'homme des sous-quartiers du Cameroun. En outre, il y a dans les termes tels que « *désliper* » et « *garde-mange* » une surcharge qualificative péjorative liée au bas de la ceinture. Selon la grandeur ou la dimension de ce qui est désigné, le mot « *tiennement* » qu'utilise « *la parole du bar* » de Massa Yo présente une réalité telle que perçue par le sujet parlant. Toute une vision du monde affleure en effet dans ce mot affublé d'un caractère railleur et évaluatif. Il fait partie des créations lexicales de l'auteur, adaptées aux occurrences du substantif possession.

Les emprunts sont des phénomènes « *sociolinguistiques de contacts de langues*<sup>664</sup> ». Musandji Ngalasso-Mwatha les définit comme des « *éléments qui passent d'une langue à une autre, s'intègrent à la structure lexicale, phonétique et grammaticale de la nouvelle langue et se fixent dans un emploi généralisé de l'ensemble des usages que ceux-ci soient bilingues ou non*<sup>665</sup> ». Moufoutaou Adjeraan reprenant Dubois affirme que les emprunts renvoient à une situation de bilinguisme ou de plurilinguisme ; qu'il ne peut y avoir emprunt que s'il y a, à un moment donné, une situation de contact de langues, totale ou partielle, entre communautés linguistiques. Pour des raisons communicatives, les emprunts s'inscrivent à tous les niveaux de parole organisée. On distingue deux types d'emprunts. Les emprunts internes qui sont « *réalisés de façon multidirectionnelle à l'intérieur d'un système linguistique donné : dialectes, idiolectes, sociolectes, technolèctes, etc. C'est l'emprunt de la langue à elle-même. Un vocabulaire spécialisé peut en emprunter au vocabulaire commun, et réciproquement, ou à un autre vocabulaire spécialisé*<sup>666</sup> ». Et les emprunts externes qui « *se produisent entre deux langues. Dans ce cas, une communauté linguistique A reçoit une forme d'expression d'une autre communauté B. Les mêmes traits de substance des unités référentielles dénommés dans la langue B (langue d'origine du locuteur), sont pris en considération dans la langue d'accueil A (langue étrangère)*<sup>667</sup> ». Ce type d'emprunts perceptibles dans les pratiques langagières conversations courantes, dans les chansons populaires, etc., représentent le noyau central du français parlé au Cameroun.

---

<sup>664</sup> Charles Liagro Rabé, « La Révolution lexicale : cas de l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale*, op. cit., p. 38.

<sup>665</sup> Musandji Ngalasso-Mwatha, « De *Les Soleils des indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Quelles évolutions de langue chez Ahmadou Kourouma ? », *Littératures francophones : langue et style*, Paris, Gaillimard, 2001, p. 16.

<sup>666</sup> *Ibid.*

<sup>667</sup> Moufoutaou Ajeran, « Le Français au Bénin : emprunts, niveaux d'appropriation et typologie fonctionnelle », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale. Bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 77.

Dans les corpus étudiés, on constate que le français cohabite avec un lexique issu des langues nationales camerounaises. L’auteur affirme sans doute la volonté d’affirmer la richesse de son identité culturelle et linguistique. Il n’hésite donc pas à le traduire à travers de personnages heureux d’exprimer leurs émotions, idées, habitudes et leur environnement social par le truchement de mots tirés de leurs langues. L’écrivain béninois Olympe Bhêly-Quenum reconnaît que pour écrire ses romans il lui arrive de faire des emprunts à sa langue maternelle : « *En écrivant, il y a souvent un blocage : il m’arrive de ne pas pouvoir écrire une phrase en français. Je suis obligé de l’écrire en fon ou en yourouba en deux ou trois lignes [...]*<sup>668</sup>. » La question se complique chez Nganang qui met en scène des personnages ordinaires car il doit les faire parler dans un langage en phase avec les réalités du milieu dans lequel ils évoluent. L’auteur se sert ainsi d’emprunts aux langues camerounaises pour donner la possibilité à ses personnages d’exprimer librement leur pensée et d’être à l’aise dans l’expression, mais aussi pour afficher sa démarche stylistique. Sur ce point, l’auteur béninois dans une confidence à Jean-Claude Blachère écrivait : « *La création littéraire, chez moi, est génétique, au sens biologique du terme : je suis un mélange des ethnies fon-xwéda et yourouba ; je les sens profondément et elles suintent de tous mes textes*<sup>669</sup>. » Les emprunts chez Nganang sont employés indifféremment selon le degré de culture, le sexe et même l’instruction du personnage. Du point de vue diachronique, quand on observe par exemple le discours de l’écrivain des bas-fonds dans *Temps de chien*, il y a une intégration des mots en langue maternelle dans ce texte. Sans doute que par le biais du locuteur le romancier veut indiquer nettement son identité culturelle à ce peuple dont il désire éveiller la conscience. Or il y a que le français de l’auteur s’enrichit également de mots empruntés aux langues véhiculaires telles que le fulfuldé, le duala, l’éwondo, le pidgin-english, le ghomala’ et le medumba qui contribuent aux apports lexico-sémantiques et à l’intercompréhension du lecteur camerounais. S’il est rare d’entendre les locuteurs camerounais se passer de ces emprunts dans leurs pratiques quotidiennes, ceux-ci sont aussi observés dans les œuvres littéraires des écrivains de ce pays. *Temps de chien* et *La Joie de vivre* illustrent à merveille ce phénomène :

-le terme « *Bobolo* » : « *Il avait été abruptement sevré, émaculé par le bobolo sec aux arachides grillées*<sup>670</sup>. » C’est un emprunt à la langue éwondo parlée dans la Province du Centre du Cameroun, dans la région de savane de hauts plateaux volcanique du Grassland.

<sup>668</sup> Olympe Blêly-Quenum, « Écriture noire en question », *Notre Librairie*, n° 65, 1982, p. 14.

<sup>669</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d’Afrique noire et la langue française, op. cit.*, p. 171.

<sup>670</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien, op. cit.*, p. 18.



-le mot « *Maguida* » : « *Car c'était de la viande d'un prix encore abordable par rapport à celle qu'il aurait achetée chez un boucher maguida*<sup>671</sup> » du coin. C'est une expression empruntée au ffulde, langue véhiculaire parlée dans le Nord-Cameroun, c'est-à-dire dans les provinces de l'Adamaoua, du Nord et de l'extrême Nord.

-le terme « *Koki* » : « *Il versa le plat de koki de son gosse devant mon museau*<sup>672</sup>. » C'est un emprunt fait à la langue duala parlée dans la province du Littoral, Département du Wouri, qui signifie gâteau à base de haricots écrasés et cuits à l'huile.

-le mot « *Njo* » : « *Même celles que tous ses clients, et le Docta surtout dit prenables njo, semblent refuser son argent à lui, le barman*<sup>673</sup>. » C'est un emprunt à la langue duala qui signifie gratuit.

-le terme « *Kaba ngondo* » : « *Montrant la mère de Soumi toujours arrachée dans un kaba ngondo*<sup>674</sup>. » C'est un emprunt à la langue duala qui signifie vêtement ample de femme.

-le mot « *Nyamangolo* » : « *Il se dit qu'il recherche la qualité, lui, pas ces nyamangolos, là, qui, à peine traversée, liquident déjà leur cul au marché de Mokolo*<sup>675</sup>. » C'est un emprunt fait à la langue éwondo, qui signifie littéralement escargot. Dans le contexte énonciatif il désigne des personnes nonchalantes et sans énergie.

-le terme « *Folon* » : « *Une femme qui, debout devant moi, arrosait de ses urines bruyantes des bouquets de folon*<sup>676</sup>. » C'est une expression empruntée à la langue éwondo, qui signifie une variété de légume.

-le mot « *Mbout* » : « *Serait-il le seul mbout à ne pouvoir ramasser les arachides que la vie si belle soudain jette librement devant le regard de tous ?*<sup>677</sup> » C'est un terme emprunté au pidgin-english, sorte de créole à base de lexique anglais, parlé au Cameroun. Il signifie naïf, ignorant, lâche...

-le terme « *Tchotchoro* » : « *Ces tchotchoro du quartier*<sup>678</sup>. » C'est une expression empruntée parler populaire qui signifie n'importe quoi.

-le verbe « *Win* » : « *Dis-nous, Tara, tu l'as finalement win ?*<sup>679</sup> ». Verbe emprunté au pidgin-english qui signifie gagner.

---

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 107.

-le verbe « *Sciscia* » : « *D'ailleurs, dit un homme, ce n'est que le sciscia*<sup>680</sup>. » Verbe emprunté au pidgin-english qui signifie brimade, menace, etc.

-le mot « *Tchoko* » : « *Tout ce que le commissaire-là faisait, ce n'était que pour le tchoko*<sup>681</sup>. » Expression empruntée au pidgin-english qui signifie pourboire.

-l'expression « *Nangaboko* » : « *Je voulais seulement tester leur mode de nangaboko*<sup>682</sup>. » Expression en pidgin-english signifiant sans domicile fixe, enfant de la rue.

-le mot « *Ndoutou* » : « *Il va me donner le ndoutou*<sup>683</sup>. » Emprunt fait à la langue pidgin-english qui désigne malchance.

-le terme « *Famla* » : « *Personne ne voulait qu'un inconnu aille après vendre son ombre au famla*<sup>684</sup>. » Terme emprunté aux régions bamilékés situées à l'Ouest et au Nord-Ouest du Cameroun. Il désigne une société secrète bamileke.

-la désignation « *Nkoua* » : « *On parla de l'homme qui avait insulté tout le monde. Ce devrait être un nkoua dit-on*<sup>685</sup>. » Désignation des populations bété par les populations bamilékés.

-l'expression « *Ye maleh ; yeh*<sup>686</sup> » : « *Ye maleh, regardez-moi le pays de Mbiya-e*<sup>687</sup>. » Expression empruntée à la langue ghomala, langue parlée dans les régions bamilékés (Bahouan, Bayangam, Baham et Bandjoun), signifiant un juron marquant une surprise désagréable.

-le mot « *Menmà* » : « *Menmà, si j'avais encore ta force, j'aurais fait autre chose que de m'asseoir derrière mon comptoir et regarder passer la vie*<sup>688</sup>. » Emprunt fait à la langue medumba parlée dans la Province de l'Ouest du Cameroun, dans le département du Ndé.

Tout ce lexique emprunté aux langues nationales camerounaises et au pidgin-english, apparaissant dans les textes de Nganang, rend aussi compte des divers visages de la langue française au Cameroun. C'est en effet à partir d'emprunts de ce type que le français camerounais se définit d'autant que « *le Cameroun compte environ 300 unités-langues avec presque autant d'ethnies*<sup>689</sup> ». À ces langues nationales se sont ajoutées également deux langues héritées de la colonisation : le français et l'anglais. L'observation de cette situation met en évidence un français affecté par des emprunts massifs fait aux langues nationales. L'on se trouve sans doute dans un processus de dialectalisation, selon la terminologie de Ladislav Nessel, car le français

---

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>687</sup> *Ibid.*

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>689</sup> Augustin Emmanuel Ebongue, « Le Français en contact avec les langues véhiculaires au Cameroun », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 33.

de base se plie sans difficulté aux substrats « *lexico-sémantiques des dialectes camerounais* ». Les mots empruntés viennent déhégémoniser ceux du français standard dans les textes. Par ailleurs, ils attestent une véritable appropriation de la langue française au Cameroun, phénomène qui se manifeste également par l’alternance codique du français avec les langues locales et du français avec le pidgin-english.

Pour John Joseph Gumperz, l’alternance codique est « *la juxtaposition, à l’intérieur d’un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents*<sup>690</sup> ». Jean Dubois et alii parlent « *d’une stratégie de communication par laquelle un individu ou une communauté utilise dans le même énoncé (phrase) deux variétés nettement distinctes*<sup>691</sup> ». Ambroise Queffelec pour sa part pense que « *l’extension du rôle fonctionnel du français et sa diversité en variétés autonomes s’accompagnent du développement [...] de ce qu’on appelle l’alternance codique qui devient l’un des modes de productions du français en Afrique*<sup>692</sup> ». Partant de ces approches définitionnelles, il convient de constater que l’alternance chez Nganang s’effectue entre le français, les langues véhiculaires, le pidgin-english et le camfranglais. D’abord, on a le mudumba/français actualisé dans *Temps de chien* par le personnage de la Panthère Nzui Manto. Les jeunes de Madagascar se comportant comme s’ils étaient une génération perdue, n’ayant aucune expérience de la vie et aucun contact avec l’univers ancestral, le petit vieux se veut être la voix de la sagesse. Il s’exprime en français et par la suite roule le « *medumba sur ses lèvres avec plaisir* » pour mieux asseoir son niveau d’autorité : « *Un peu d’imagination, nchou’am*<sup>693</sup> », « *A me ben tchùp, bientôt, la nuit tombera*<sup>694</sup> », « *La voix de la Panthère dit : « Mbe ke di ? Ou mbe ke di ? C’est vous qui construisez le Cameroun assis derrière votre jobajo, non ?*<sup>695</sup> », « *Menmà, faire un gosse ne suffit pas pour se dire père, hein !*<sup>696</sup> » et « *D’ailleurs, bak a yùn si cet enfant ne va pas te dépasser*<sup>697</sup> ». *La Promesse des fleurs* offre au lecteur la même réalité perceptible chez le père de Soumi qui s’exprime en medumba et en français, et vice versa.

---

<sup>690</sup> John Joseph Gumperz, « Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative ». Cité par Augustin Emmanuel Ebongue, « Le Français en contact avec les véhiculaires au Cameroun », in *Français et langues nationales en Afrique à l’ère postcoloniale*, op. cit., p. 44.

<sup>691</sup> *Ibid.*

<sup>692</sup> Ambroise Queffelec, « Variabilité morphosyntaxique des français parlés en Afrique noire ». Cité par Ladislas Nzesse, « Temps de chien de Ptrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaises », in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l’ère du pluralisme sociopolitique*, op. cit., p. 73.

<sup>693</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 115.

<sup>694</sup> *Ibid.*

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 161.

Comme si ces deux langues appartenait à la même famille : « *Mba ndè se me bà nda là, me dis donc*<sup>698</sup> », « *Et quelle arme d'ailleurs ? Ngùn ne zui ngap, me ti !*<sup>699</sup> », « *Ka bi zi tchùp ke jù : seule la guerre civile peut nous sortir de là*<sup>700</sup> ! », « *Et puis comme on dit, ou khe ndè nen'a ya* ?<sup>701</sup> », « *Il marchait déjà, ka khe ndè ba ndjep-là*<sup>702</sup> », « *Bu djak fhe a wù ? Séance d'exorcisme vous dites !*<sup>703</sup> » et « *Mbe ke di ? cria-t-il, mbe ils ont arrêté l'écrivain-a ? Sè ? Nùm ke ? Ntog a ya ? Comment ? Vous dites vrai ? A tat' te*<sup>704</sup>. » À partir de ces exemples, il sied de dire que l'alternance du français et du mudumba s'opère sans heurter les règles en vigueur du français standard.

On rencontre également des alternances français/pidgin-english : « *Une véritable small no be sick, elle était !* », « [...] *Ma woman no fit chasser me for ma long, dis donc ! Après tout, ma long na long* !<sup>705</sup> », « *Put oya soté, for jazz must do sous-marin*<sup>706</sup> », « *Tu sais qui je suis ? A fit buy am tout ton plateau, hein !*<sup>707</sup> », « *She don kill am*<sup>708</sup> », « *Dan sapack*<sup>709</sup> », « *She don take ma million*<sup>710</sup> », « *She don kill am* !<sup>711</sup> » et « *If he nofit tchop he moni, n'est-ce pas la mbok-là va l'aider*<sup>712</sup> ». Il ressort de ces énoncés que certains mots du pidgin-english, sur le plan morpho-syntaxique, tendent quelquefois à s'apparenter au français. Enfin, nous avons l'alternance français/camfranglais : « *La petite-là t'a win, mon pauvre*<sup>713</sup> », « *Oui encore et toujours le webweb*<sup>714</sup> », « *C'est tout ce qu'il a pu trouver ? Une rumta*<sup>715</sup> », « *Je l'entendis supplier tout le monde de la laisser corriger cette tchotchoro*<sup>716</sup> » et « *Tout ce que le Commissaire là voulait là faisait, ce n'était que pour le tchoko non* ?<sup>717</sup> ». Cette énumération montre que l'alternance du français et des langues véhiculaires du Cameroun est révélatrice « *du compromis sociolinguistique* » ou de la cohabitation entre la langue française et les langues locales, comme le souligne Ozélé Owono : « *appelées par l'histoire à co-exister dans la solidarité et la*

<sup>698</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 95.

<sup>699</sup> *Ibid.*

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>707</sup> *Ibid.*

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 251

<sup>709</sup> *Ibid.*

<sup>710</sup> *Ibid.*

<sup>711</sup> *Ibid.*

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 181.

complémentarité, la langue française et les [camerounaises] expérimentent concrètement le concept de partenariat linguistique<sup>718</sup> ». À la suite de Wole Soyinka qui endosse le droit d'écrire en anglais et en yorouba, Patrice Nganang veut écrire en toute liberté en prenant en compte le legs linguistique complexe, africain et français, de l'Histoire :

*Écrire sans la France » où il préconise une écriture qui 'retrouve la mobilité latérale des aïeux et des aînés qui de pays en pays, de terre en terre, et surtout de langue se déplaçaient, sans profession de foi préliminaires, au gré de l'interlocuteur, au gré de la terre sur laquelle se posaient leurs pieds, et avec la même dextérité s'exprimaient en medumba et en bassaa autant qu'en duala : bref, ne vivaient pas la multitude de leurs langues comme une damnation, tel que le veut un Gaston-Paul Effa, dans la lignée des argumentations purement coloniales<sup>719</sup>.*

Le projet linguistique étant clairement mentionné ici, à savoir écrire en français du Cameroun ses textes, parler des énoncés en langue véhiculaire que l'auteur transpose dans ses textes, lesquels sont des calques, vient à point nommé.

Les calques sont des substitutions de traits d'une langue à une autre. Selon Jean Dubois et alii, on parle de transposition ou de calque linguistique « [q]uand, pour dénommer une notion ou un objet nouveau, une langue A traduit un mot, simple ou composé appartenant à une autre langue B en un terme formé de mots existants aussi dans la langue<sup>720</sup> ». Dans les œuvres de Nganang, plusieurs « lexies » et expressions du français camerounais sont des calques de langues véhiculaires. Dès lors, la langue française traduit des équivalents appartenant aux langues camerounaises de la manière suivante :

-Être quelqu'un : c'est être un homme respectable et respecté. D'où la phrase : « *Il saurait bien montrer un jour qu'il était quelqu'un*<sup>721</sup>. »

-Taper les commentaires : bavarder, comme le souligne cette phrase : « *Des hommes tapaient les commentaires devant la boutique*<sup>722</sup>. »

---

<sup>718</sup> Ladislav Nzesé, « Temps de chien de Patrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaises, in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l'ère du pluralisme sociopolitique*, op. cit., p. 75.

<sup>719</sup> Patrice Nganang, « Écrire sans la France », in *Africultures*, n° 60, 2005, p. 2.

<sup>720</sup> Boureïma Alexis Koenou, « La Socioculture Burkinabè : les temps verbaux dans l'écriture romanesque de Mathias Kyelem », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale. Bilan et perspectives*, op. cit., p. 159.

<sup>721</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 66.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p.

-Vendre : faire tuer quelqu'un en guise de paiement. D'où l'énoncé suivant : « *L'argent seul est ton ami [...]. Je suis sûr qu'un jour on va seulement entendre que tu as vendu Soumi au famla.* »

-Retomber : revivre, comme l'indique cette phrase : « *Moi je ne vais plus retomber dans la misère, you ya ?*<sup>723</sup> »

-Un léger : un vaurien, comme dans la phrase ci-contre : « *Un léger, il n'était plus de toutes les façons dans ce Madagascar-ci*<sup>724</sup>. »

-Étaler : Coucher avec (dans le sens d'avoir des relations sexuels).

Ces calques linguistiques relèvent de la conception du français chez les locuteurs camerounais. Les verbes « *gonfler* » et « *montrer* » sont respectivement construits dans l'imaginaire populaire comme l'acte de « se vanter » et « donner une correction ». Le mot emprunté a été traduit littéralement d'une langue à l'autre agissant davantage dans sa lettre que dans son esprit. Par voie de conséquence, le calque traductionnel domine dans le français parlé au Cameroun et dans d'autres régions d'Afrique. Antoine Lipou précise qu'il est le résumé d'une double opération : la traduction littérale et la transcription en français de « *constructions lexico-sémantiques* » empruntées aux langues africaines. Du point de vue des conventions françaises, ce « transfert » peut apparaître comme des fautes mais aussi comme des normes endogènes car c'est à partir de l'oralité dans laquelle la culture africaine est essentiellement bâtie que se manifeste cette situation de communication. L'auteur qui en est conscient l'utilise pour transmettre la vision camerounaise du monde en s'appuyant sur la syntaxe et les modèles énonciatifs. En dynamisant de la sorte la capacité de ces langues véhiculaires de s'adapter à la langue française, il favorise la communication au détriment des contraintes grammaticales. Et si, dans son activité scripturale, il autorise ses personnages à élaborer ainsi leurs discours parce qu'il y voit une occasion pour marquer son identité et subvertir la norme française.

Les premiers romans de Patrice Nganang accordent une place considérable au français des sous-quartiers. Les personnages qu'il met en scène « métaphorisent » l'homme ordinaire de la société camerounaise s'exprimant dans un français camerounisé. En raison de son désir d'autonomiser sa langue d'écriture, l'auteur perçoit à travers les inventions lexicales, les calques, les « créations d'idiolectes », etc., un moyen privilégié pour priver la langue française de son effet d'hégémonie et enrichir son écriture d'indices linguistiques camerounais, comme

---

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 65.

l'ont entrepris avant lui ses prédécesseurs, à la semblance d'Ahmadou Kourouma qui n'a pas hésité à s'ériger en « bouche » traductrice du « tempérament » du peuple malinké :

*Qu'avais-je donc fait ? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain. Franchement, on me trouve des dons que je n'ai pas en parlant de recherches, comme tel critique. Je suis Malinké et j'aborde la réalité de mon peuple de la façon la plus naturelle<sup>725</sup>.*

Autrefois écrivant dans une langue copiée, les auteurs africains se distinguent désormais en affirmant leurs langues dans leur écriture, condition pour la construction d'une identité littéraire à part entière. Cette esthétique de subversion des normes du français standard est la contrepartie du malaise qu'ils ressentent lorsqu'ils écrivent « docilement » dans la langue de l'autre, de l'aveu de Césaire : « *Il se trouve que la langue dans laquelle je m'exprimais, c'était la langue que j'ai apprise à l'école. Et cela ne me gênait en rien, ne m'a pas séparé en rien de mon être profond. J'ai plié la langue française à mon vouloir-dire<sup>726</sup>.* » L'objectif poursuivi par la plupart d'entre eux écrivant dans un français dénormé fait écho au besoin de communication et de connaissance de René Philombe : « *Écrivain camerounais, je ne devrais scandaliser personne en habillant la langue de Victor Hugo d'Obom (écorces d'arbres ouvragés), en le couchant sur un oke-kamba (lit de bambou) en lui prêtant la voix des minkulaé-mimba (tam-tams et tambours), et parfois celle de l'algaïta (trompe)<sup>727</sup>.* » Son propos est une contestation du français dans la mesure où il voudrait mettre le lecteur français en difficulté, en le plaçant dans la situation où se trouve le lecteur africain devant une langue française où nombre de mots lui sont inconnus et étrangers. Certains de ces auteurs vont même jusqu'à occulter (plus ou moins) la signification des vocables qu'ils utilisent en refusant de donner leur traduction. Voici quelques expressions empruntées à Nganang dans *Temps de chien* : « *nangaboko* » (un sans domicile fixe en camfranglais), « *koki* » (qui désigne en duala un gâteau à base de haricots écrasés et cuits à l'huile de palme), « *kaba ngondo* » (un vêtement ample de femme en duala) sont dépouillés d'une démarcation (italique, guillemets), mais revêtu orthographiquement et peut-

---

<sup>725</sup> Ahmadou Kourouma interviewé par Moncef Baddy, *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, p. 7. Cité par Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 174.

<sup>726</sup> Aimé Césaire, cité par Sélom Gbanou, « Jeux et enjeux des africanismes dans la nouvelle écriture africaine francophone, in *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. État des lieux et perspectives de la recherche*, op. cit., p. 147.

<sup>727</sup> René Philomé, « La Langue française habillé d'obom », entretien avec René Philombe, propos recueillis par Rachel Efoua Zengue, *Notre Librairie*, n° 99 (octobre-décembre 1989), p. 186. Cité par Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, op. cit., p. 120.

être sémantiquement d'un costume leur permettant de passer (relativement) inaperçu du moins en tant vernaculaires. Ce procédé habile, lesté d'une dimension idéologique, a une plus grande importance que celle d'un ornement réaliste. Devant la volonté de Nganang de soustraire sa littérature de l'emprise de la langue française par la langue française, c'est-à-dire en usant et en abusant de cette langue à défaut de s'en débarrasser, l'écrivain des bas-fonds ne se contente pas dans ses premiers romans d'employer des expressions idiomatiques : il en vient à nommer plusieurs fois le groupe ethnique de ses personnages comme un emblème. Dans *La Promesse des fleurs*, le père de Soumi ne manque pas de préciser ses origines ethniques à un personnage : « *Toi, tu es bamiléké*<sup>728</sup>. » Lisons aussi cet énoncé : « *Certains de ses clients disaient qu'il était trop chiche, qu'il était un bon bami*<sup>729</sup>. » Sans oublier de citer cette phrase : « *Il était bamiléké et avait eu ses jumeaux, et cela lui suffisait*<sup>730</sup>. » Derrière l'idée de déclarer son appartenance se dévoile la volonté du personnage de promouvoir le groupe ethnique bamiléké auquel appartient l'auteur. La perspective de temps nouveaux dans la poétique des écrivains africains, - perspective que préconise l'auteur dans son *Manifeste* -, assure une fonction de dissidence car elle préside à la création littéraire en instaurant une « *république d'imagination* » et de révolte. Elle ne soucie plus d'être agréable ou belle, mais veut s'affirmer désagréable et rebelle, subversion et perversion d'un ordre. Dans le même temps, la France (les acteurs et les institutions du champ littéraire français et en français) réalise qu'elle n'est plus l'objet de cette littérature, que celle-ci s'écrit maintenant sans elle, puisque le régime et l'économie d'écriture qu'elle suppose changent significativement la grammaire française.

Le changement grammatical renvoie à la « grammaire des fautes ». User de la langue française sans faire appel aux prescriptions qui régissent son fonctionnement peut susciter une indignation ou, à défaut, conduire à un débat houleux. Cette attitude a quelque chance d'être appréhendée comme un renversement, celui d'un monde où les structures classiques et les modèles établis sont mis sens dessus dessous. Les textes de notre corpus participent de cette transgression : les personnages qui y sont représentés parlent un français impropre du point de vue académique ; l'espace dans lequel ils évoluent, le niveau d'instruction et l'appartenance sociale qui sont les leurs ne les conduisent pas à comprendre ni à désirer une expression beaucoup plus prestigieuse. La défiguration de la grammaire française dans les textes de Nganang est un des traits caractéristiques d'une écriture de la brisure, de l'interdit et de

---

<sup>728</sup> Patrice Nganang, *La Promesse des fleurs*, op. cit., p. 116.

<sup>729</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 107.

<sup>730</sup> Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, op. cit., p. 21.



l'exacerbation de la liberté. L'insurrection d'écrire sans la France, en vue d'instaurer un modèle poétique utilisant la multitude des langues africaines, pose que leur autonomie poétique passe par la présence (massive) de ces langues dans leurs œuvres. L'auteur précise d'ailleurs au sujet de Njoya, le sultan bamoun, qu'il inventa une langue particulière dans son palais : le shupamum. Celle-ci fut créée à partir de mots empruntés à diverses langues tels que le shupambe, l'haoussa, le mfemfe, le français, l'anglais et l'allemand. C'est à partir de cet exemple que l'auteur fonde le nouveau modèle de l'inventivité poétique africaine : une activité intellectuelle dont il dit qu'elle se construit sur le mode du syncrétisme. L'acte de dérivation dont l'auteur se sert engage ainsi plusieurs noms, adjectifs et noms composés du français standard à un changement de classe grammaticale. Yao Kouamé l'explique par l'implication de facteurs endogènes et exogènes, le romancier élaborant ses récits à partir d'une pragmatique « lexi-culturelle » : il prête un projet discursif à des personnages qui sont de passables locuteurs en langue française, lesquels la créditent d'un supplément de contenu en provenance de leur culture, forgeant de nouvelles formes grammaticales qualifiées d'étranges par rapport à la langue française. Dans *Temps de chien*, de nombreux passages et expressions participent de ce phénomène : « *L'aventure malheureuse de mon bouillissement*<sup>731</sup> », « *J'aboyais et toutes les fois le pied d'un client de mon maître s'élevait pour silencier mon museau*<sup>732</sup> », « *Elle possédait déjà toute mon éviandée*<sup>733</sup> », « *Un museautier comme tous les clients de Massa Yo*<sup>734</sup> » « *Voilà son enfant-là qui est en train de banditer déjà ici dehors ?*<sup>735</sup> » et « *Il mimait en bacalant ses jambes*<sup>736</sup> ». À partir du verbe « bouillir », l'auteur crée un complément de nom (« *bouillissement* ») qui s'apparente aux adverbes se terminant par « ment ». Le substantif silence se change en verbe « *silencier* » de même que « bandit » prend la forme du verbe « *banditer* » ; « *bancale* » qui prend la forme du participe présent de « *bacaler* », ce qui donne « *en bancalant* », par imitation des verbes du premier groupe qui, en français, forment leur participe présent en « ant ». Les formes écrites obtenues sont incompatibles avec le fonctionnement de la grammaire française, l'écart qu'elles entretiennent avec elle en fait des fautes.

Pour mieux cerner cette écriture, il est judicieux de se référer à la culture orale dont l'écrivain a hérité et au contexte culturel auquel il appartient. Nganang tente de reproduire sous forme écrite le français parlé ou, pour le moins, il s'applique à restituer à l'écrit l'impression

---

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 247.

que celui-ci produit : « *Bo-o, tu fais ça avec lui* <sup>737</sup> », « *E-he, s'écria-t-il, Mboudjack, tu manges déjà les cadavres-o* <sup>738</sup> », « *Même comme elle vend les beignets là, hein, je ne veux pas son argent* <sup>739</sup> », « *Où est l'homme même-e* <sup>740</sup> », « *Il était bien trop visiblement quelqu'un pour ne pas jouir d'un certain droit de cuissage dans ce Madagascar-ci* <sup>741</sup> », « *Tu vas même tout boire la bière-là* <sup>742</sup> », « *Bon sang, c'est même quel théâtre comme ça-e* <sup>743</sup> », « *Tu vas où, non* <sup>744</sup> », « *Tu serais passée tout-simplement comme ça, n'est-ce pas ma chérie* <sup>745</sup> », « *Et tu as fait comment alors* <sup>746</sup> », « *Et toi tu as quoi dans la tête non* <sup>747</sup> » et « *Mboudjak, sors dehors* <sup>748</sup> ». L'essentiel de ces exemples est à la forme interrogative. Pour la plupart, ils affichent la présence des lettres « e », « o », des pronoms démonstratifs « ci », « là », des adverbes de négations à l'intérieur des mots ou à la fin qui fonctionnent comme des modificateurs ou comme des « *déterminants syntagmatiques* », selon la terminologie de Yao Kouamé, en vue d'insister sur l'interrogation faite. Ce procédé est presque systématique dans *Temps de chien* ; il est typique du parler des locuteurs camerounais produisant ainsi une multitude de néologismes.

La néologie renvoie à un « *processus de formation de nouvelles unités* <sup>749</sup> ». Dans notre corpus, on note la présence de néologismes du français camerounais. Mentionnons qu'ils entraînent une « *transcatégorisation* » ou changement de catégorie lexicale : des substantifs deviennent des verbes (« *Je thèse, j'antithèse, je synthèse [...] leur quotidien* <sup>750</sup> ») ; un signe de ponctuation une action (« *Demanda l'homme virgulant son accent* <sup>751</sup> »). Par dérivation, Nganang crée des noms, des verbes, des adjectifs, des adverbes, des compléments des noms, etc. Cette faculté résulte de la culture plurilingue qu'a l'écrivain des langues européennes (français, anglais) et des langues vernaculaires de son pays. Néanmoins, notons que le français camerounais est lui-même très productif dans le domaine morphologique par préfixation et suffixation. Articulant les possibilités que lui offre la langue des sous-quartiers et ses options

---

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>745</sup> *Ibid.*

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>749</sup> Ladislav Nzesé, « *Temps de chien* de Patrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaises, *op. cit.*, p. 75.

<sup>750</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien.*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 71.

poétiques, l'auteur parvient à « *aller jusqu'où [il voulait] dans l'usage de la langue*<sup>752</sup> », comme dans et par ces énoncés : « *Je n'avais pas le droit de mettre ma vie en jeu et de finir en michoui [...] désinsté*<sup>753</sup> », « *Combien d'hommes ai-je déjà vus perdre leur orteil sous la table, dans les trefonds des jambes de la femme de leur voisin, et même lui désliper le garde-manger*<sup>754</sup> » et « *Au lieu de casser mes dents sur un os déviandé, je préférerais m'approcher des bruyants clients de maîtresse*<sup>755</sup> ». La création de nouveaux termes fonctionne chez l'auteur comme un jeu de mots. Il utilise la suffixation qu'il déploie à partir des noms et des verbes en français : « *Ses lèvres appuyèrent vivement et camerounaïsement sur le 'ne peut pas'*<sup>756</sup> », « *Voilà parti le coupement le plus stratégique du Cameroun*<sup>757</sup> », « *L'opulence fonctionnaire du mangement*<sup>758</sup> », « *Arrivé à la devanture d'une boutique, je rencontraï un ambianceur qui laissait plutôt sa colère fendre la rue*<sup>759</sup> », « *Au même moment la voix de l'homme à la colère insatiable déclara au-dessus de l'ambiance tamtamique*<sup>760</sup> » et « *Il racontait le superflu pour se taire sur l'essentiel. Un bavardeur, il était, pas plus*<sup>761</sup>. » Par ailleurs, on note également la présence de néologismes de sens. C'est une création qui « *consiste à employer un signifiant existant dans la langue considérée en lui conférant un contenu qu'il n'avait pas jusqu'alors*<sup>762</sup> ». En voici des exemples : « *noyaux* » pour « *testicules* » dans « *Combien de mains d'hommes respectueux ai-je déjà vues descendre dans l'obscurité d'un dessous de table pour ni plus ni moins se gratter les noyaux ?*<sup>763</sup> » ; « *Frein à main* » pour « *avare* » dans « *Au lieu de donner sa part il fait le frein à main*<sup>764</sup> » ; « *couper* » pour « *courtiser* » dans « *Vous savez qui la coupe ? Demanda-t-il à Massa Yo*<sup>765</sup> » et « *N'est-ce pas toutes les nuits il coupe les petites*<sup>766</sup> » ; « *derrières* » pour « *fesses* » dans « *Elle savait qu'ils étaient tous [...] des dévoreurs de derrières de petites*<sup>767</sup> » ; « *manger* » pour « *ensorceler* » (par des pratiques vampiriques) dans « *À un carrefour, une*

<sup>752</sup> Ahmadou Kourouma, cité par Ngalasso Mwata Musanji, *De Les Soleils des indépendances à En attendant le vote des bêtes sauvages. Quelles évolutions de la langue de Ahmadou Kourouma ? Littératures Francophones : Langues et styles*, L'Harmattan, 2001, p. 43.

<sup>753</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 187.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>762</sup> Jean Dubois et alii, *Dictionnaire de Linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse. Cité par Ladislav Nzessé, « *Temps de Chien* de Patrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaises », in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l'ère du pluralisme sociopolitique*, op. cit., p. 76.

<sup>763</sup> Patrice Nganang, *Temps de chien*, op. cit., p. 136.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 90.

*femme maudissait tout ceux qui venaient la nuit la manger*<sup>768</sup> », etc. Ces vocables ont une connotation particulière. En effet, ils sont le fruit de glissement : l’auteur use de plusieurs termes du français standard qui cessent de renvoyer à leur signification usuelle pour revêtir une signification autre dans le contexte camerounais. Les mots créés surviennent comme des nécessités de l’actualisation de la créativité de l’auteur dans laquelle on perçoit des élaborations morphosyntaxiques et énonciatives qui ne diffèrent pas sur le plan formel du français.

Selon Dassi, « *un particularisme linguistique a tendance à s’enfermer dans une aire géographique* » car il est « *un écart par rapport à la pratique normative ou codifiée (non marquée) de la langue*<sup>769</sup> ». On en a plusieurs cas dans *Temps de chien* propres au français camerounais, comme notamment : « *Est-ce qu’un grand est un petit*<sup>770</sup> », « *Mouf... sors dehors*<sup>771</sup> », « *On va faire comment ?*<sup>772</sup> », « *Tu crois même que quoi ?* », « *C’est même quoi non ?*<sup>773</sup> », « *Les blancs sont forts, Forts de quoi-même*<sup>774</sup> », « *Dis-nous alors que tu viens de Bamenda même-même*<sup>775</sup> », « *Je vous dis : le Cameroun, c’est le Cameroun*<sup>776</sup> », « *On paye déjà pour goûter*<sup>777</sup> », « *Tes arachides là, sont aaa-mères ! dit-il. Tu as pissé dessus ?*<sup>778</sup> », « *Il paraît qu’un homme passe de quartier en quartier et fait disparaître le bangala des gens*<sup>779</sup> », « *École de ta maman !*<sup>780</sup> », « *Dis-moi que c’est l’argent du taxi qui te manque !*<sup>781</sup> », « *Woyo-o, c’est grave aujourd’hui !*<sup>782</sup> », « *Ne me chasse pas les clients avec ton gros œil là, hein !*<sup>783</sup> », « *Asso tu ne me donnes même pas un petit quelque chose ?*<sup>784</sup> », « *Même si c’était moi la bordelle-là, je le corrigerais*<sup>785</sup> » et « *C’est ça les camer*<sup>786</sup> ». Ici, le locuteur camerounais s’exprime librement sans chercher à se conformer à la norme de l’Académie française du Quai Conti. Le contexte socio-historique et culturel est déterminant dans l’identification des particularités car

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>769</sup> Lasdislas Nzessé, « *Temps de chien* de Patrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaises », in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l’ère du pluralisme sociopolitique, op. cit.*, p.77.

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 117

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 312.

elles évoluent dans une relation avec la communauté linguistique de la société de référence. À cet égard, nul besoin de rappeler que ce phénomène instaure un espace d'échange hétérogène qui pourrait constituer le ferment d'une nouvelle pratique langagière donnant naissance à des usages multiformes et parfois insoupçonnables du français. Il s'agit pour l'auteur de se servir des langues qui l'entourent pour enfanter des formes de communication en phase avec les personnages, l'espace et la culture camerounais qu'il met en écriture. Dans les premiers textes romanesques de Nganang, sa langue « syncrétise » langues vernaculaires (medumba, fufuldé, béti, éwondo, duala et camfranglais) et langues européennes (français, anglais), est celle dont il s'approprie ; le français est toujours la langue principale mais sa « supériorité » y contraint à un habillage qui la brode d'emprunts, de calques, de transcatégorisation, etc. Cette manière d'écrire est revendiquée par Nganang dans son *Manifeste*, lorsqu'il invite l'écrivain africain à élaborer une théorie de la littérature basée sur la relation avec plusieurs langues, à l'image des rues africaines et de leur désinvolture. Procéder ainsi, c'est se placer du côté des défavorisés s'exprimant dans un français qui ne s'apprend pas sur les bancs de l'école. C'est une mission qu'il convient d'assigner à la nouvelle littérature africaine, selon la terminologie de l'auteur. Ce n'est pas à « l'étranger » de lui montrer la voie d'écriture à suivre. Soulignons que le mot « étranger » emprunté à Leonora Miano ne fait pas référence à une personne qui ne serait pas un Africain mais à tout intellectuel indifférent devant le sort de la littérature contemporaine du continent. La colonisation française, dans l'imposition de sa civilisation aux peuples indigènes, a imposé un modèle uniforme du bien écrire et du bien parler. C'est ce que Jean-Claude Blachère appelle « *le dressage linguistique* ». Or, à travers l'usage particulier de la langue française par les personnages qu'il met en scène dans ses premiers romans, Nganang affirme la liberté de sa langue d'écriture. Il ouvre ainsi une piste de réflexion quant aux modalités de reconnaissance des textes africains sur l'échiquier mondial. Son projet touchant aux sous-quartiers et à leur langue ne vise pas, comme quelques-uns le croient, à orienter la littérature africaine uniquement vers un public africain, mais à tracer une écriture du quotidien pour conjurer le chaos et remettre l'histoire entre les mains des concernés. Comme l'ont pensé la trinité originaire à travers laquelle il fonde le nouveau modèle poétique du XXI<sup>e</sup> siècle.

### **1.3. Penser une nouvelle poétique originaire à travers Aimé Césaire, Wole Soyinka et Amos Tutuola**

Penser une nouvelle littérature africaine en ce siècle exige de concevoir un modèle poétique, l'écriture n'ayant de valeur que « *dans l'esprit du brusque réveil que dicte la*

*catastrophe*<sup>787</sup> ». Loin d'être une version « révisée et augmentée » elle sera, pour Nganang, une vision « corrigée et approfondie » menée par des auteurs intellectuellement éclairés, sachant produire un bouleversement dans la critique de la littérature africaine et rehausser la philosophie du continent. Voir les choses sous cet angle, c'est considérer que les positions de Césaire, Wole Soyinka et Amos Tutuola, la « *trinité originnaire* », manifestent un moment de rupture et de redéfinition de la littérature africaine, moment dans lequel il incombe aux écrivains contemporains de se reconnaître en vue de l'amplifier et de le perpétuer. Dans son *Manifeste pour une nouvelle littérature*, Nganang consacre Soyinka comme un précurseur capital :

*Le génocide au Rwanda l'a imposé même aux sourds ; l'a imposé même aux aveugles : la littérature africaine contemporaine ne peut plus se définir sans une réflexion sur la tragédie. Celle-ci la commence d'ailleurs. La survivante, elle, nous a mis en garde : la pensée africaine n'a pas le droit d'être absente une seconde fois du milieu du drame, et avec elle, la littérature, tout comme la critique de celle-ci. Ceci, est un impératif moral formulé le plus clairement, le plus simplement, le plus directement, le plus humblement, mais aussi le plus consciemment possible du plus profond du philosophème de notre temps, jusque dans les banalités de ces bouches trop bavardes d'écrivains jeunes qui disent ne plus avoir besoin de morale, quand le Rwanda vient juste de nous donner un impératif catégorique ! Se réveiller à telles évidences aujourd'hui, nécessite pourtant de se rendre compte que le chemin de la réflexion tragique, Soyinka l'avait déjà pratiqué il y a quarante ans ; que dans l'exubérance folle de la vie africaine, il avait déjà soupçonné, tapie dangereusement sous notre quotidien, et même dans la fabrique de notre histoire, l'idée de la mort : voilà pourquoi ce ne veut qu'être lui qui en premier, livrera à la nouvelle littérature africaine ses prolégomènes. Il en est logique*<sup>788</sup>.

Cette célébration de l'oeuvre Soyinka par Nganang s'apparente quelque peu à l'attitude dans la Caraïbe de Raphael Confiant, de Patrick Chamoiseau et de Jean Bernabé à l'endroit d'Aimé Césaire lorsqu'ils proclament et revendiquent leur filiation avec lui :

*La négritude césairienne est un baptême, l'acte primal de notre dignité restituée. Nous sommes à jamais fils de Césaire*<sup>789</sup>.

Cette convergence est palpable dans la réflexion de Nganang sur comment écrire (de) la poésie à partir de Césaire.

---

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>788</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 22.

<sup>789</sup> « Les créolistes et Aimé Césaire : une filiation complexe », 4 décembre 2009, [en ligne], URL : <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=64> [consulté le 10 janvier 2021].

La poésie, telle qu’appréhendée par Aimée Césaire dans *Cahier d’un retour au pays natal* ou *Moi laminaire* se confondrait, si l’on en croit l’intéressé, avec la découverte de l’être : « la poésie, telle que je la concevais, que je la conçois encore, c’est la plongée dans la vérité de l’être [...] il s’agissait de retrouver notre être profond et de l’exprimer par le verbe<sup>790</sup>. » En Afrique, le griot est à la fois conteur, poète et historien, rendant vivante la société dans laquelle il vit : « Il est artisan de la construction sociale [et son discours] a une longue portée idéologique et parfois un fort impact politique<sup>791</sup>. » La puissance de la poésie réside dans le fait qu’elle exprime un capital émotionnel et spirituel fort. Toutefois, mal considérée par le capitalisme qui ne donne de valeur qu’au travail, elle apparaît comme inutile à la société. Or, pour Nganang, parce qu’elle est habitée par une impressionnante révolte intérieure, la poésie de Césaire constitue une implacable arme de lutte et de combat à partir de laquelle les écrivains de ce siècle peuvent habilement s’inspirer. Ainsi y a-t-il une leçon à tirer de l’œuvre de Césaire, l’objectif de Nganang n’étant pas de conduire à l’imitation ni même à forger un style analogue à celui du Martiniquais, mais de proposer une démarche intellectuelle s’inspirant de lui, à partir de laquelle chaque auteur africain peut trouver son chemin. Si pour certains la poésie ne peut être que lyrique et exprimer des sentiments, chez Césaire elle entretient un lien avec la politique. Le monde, il le décrit comme un paradis perdu pour lui (le colonisé) mais aussi pour les autres. Comme le remarque fort bien Albert Memmi, dans *Portrait du colonisé*, le colonisateur est pris dans le piège de son rôle et est autant aliéné que le colonisé ; il n’est pas plus libre. De surcroît, il est toujours sur la défensive et sous la menace des colonisés qui peuvent se révolter. On sait dès lors pourquoi Césaire en vient à écrire de Fort-de-France, dans le *Cahier d’un retour au pays natal*, qu’elle est une cité essoufflée. Le désir de Césaire d’éveiller les consciences mortes et sa voix qui résonne dans la sphère intellectuelle traversent tous les continents désireux de s’affranchir de l’oppression. Mais que peut encore la poésie de Césaire au XXI<sup>e</sup> siècle ? Est-elle encore d’actualité ? Pour Patrice Nganang, Césaire est le seul poète de la Négritude ayant une énergie scripturale et langagière rare qui mérite d’être revisitée. Or il ne suffit pas d’écrire et de faire des allusions à la politique pour agir en écrivain engagé. Il faut « nommer » les dictatures et les dictateurs sans craindre de risquer la prison ou sa vie.

L’urgence d’une nouvelle figure du Noir aidant à rendre compte de sa responsabilité s’est imposée à Césaire. Il est judicieux de connaître l’histoire afin d’en finir avec le passé

---

<sup>790</sup> Sabine Mieville-Relmy, *Poésie et politique dans l’œuvre d’Aimé Césaire : contradictions, cohérence et dépassement*, thèse de doctorat soutenue en 2017, p. 15.

<sup>791</sup> *Ibid.*

traumatisant de la traite négrière. Pour cela, il questionne la place du nègre et pense que ce dernier est le seul à avoir été rabaissé au niveau de la bestialité. De la révélation de soi au refus de l'assimilation, le discours poétique d'Aimé Césaire se déploie comme un vibrant appel à la liberté.

La poésie césairienne remplit une fonction analogue à celle des écrivains romantiques au XIX<sup>e</sup> siècle. Et puis, il se pourrait, comme le pense Édouard Glissant, que toute poésie soit politique. Le poète ce n'est pas « *celui qui écrit des poèmes mais [...] celui qui a une conception du vrai rapport entre poétique et politique*<sup>792</sup> ». C'est à ce devoir auquel est soumise la poésie césairienne, faisant de la condition humaine, une cause principale. Ainsi la déconstruction de la figure du nègre dominé et passif dans le discours poétique de Césaire s'inscrit-elle dans une logique d'émancipation visant à affranchir les colonisés de la domination du colon. Césaire estime que l'homme doit s'affranchir de tout carcan et de toute contrainte.

Cela étant, la poésie de Césaire a également constitué un instrument d'élaboration de nouvelles formes esthétiques. Le français dans lequel il écrit n'est ni familier ni courant ni même soutenu, il est tout « cela » à la fois. C'est en effet le poète qui crée la langue dans laquelle il s'exprime :

*[...] en puisant dans la langue ordinaire, mais aussi son propre monde. Cette nécessité s'est d'autant plus imposée à moi que je suis d'un monde très particulier. Je ne vois pas pourquoi je devrais parler le langage de l'Ile-de-France ou celui de la Martinique. Non, je suis un Martiniquais qui emploie le Français. Un Français bien à moi, recréé à ma mesure et selon mes ambitions. Je puise où je peux, selon mon inspiration. Cela peut être le Français, l'Anglais ou le Créole. Je taille et je vis dans le mot, et le mot pour moi est une chose. Ce n'est pas là affaire de dictionnaire*<sup>793</sup>.

La poétique de Césaire soulève la question de l'innovation du langage. Il a su à travers chaque poème lier une relation particulière avec les mots : mots spécifiques, rares, anciens, oubliés ou même méconnus. L'accent propre de *Cahier d'un retour au pays natal* est d'abord celui d'une formidable protestation dont la force tient aux mots mobilisés pour s'opposer aux maux, les dominer des maux, les dépasser :

*[...] d'abord sans le mot, il n'y a pas de poésie. Je ne sais même pas si, sans le mot, il y a un moi... mon moi est vague, il est flou, il est incertain... c'est une torpeur. C'est le mot*

---

<sup>792</sup> Sabine Mieville-Relmy. *op.cit.*, p. 87.

<sup>793</sup> Louis Patrick, « Aimé Césaire de A...Z », *Jeune Afrique*, 1998/9, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2003, p. 22.



*qui lui permet de prendre... Je ne m'appréhende qu'à travers un mot, qu'à travers le mot... c'est par le mot qu'on touche au fond*<sup>794</sup>.

La poésie d'Aimé Césaire est aussi à bien des égards fondateurs d'une certaine modulation de la langue française. Mamadou Souley Ba a relevé cette particularité :

*Mamadou Souley Ba montre que l'écriture poétique de Césaire, dans une démarche subversive, investit la langue, conteste les significations instituées, pour s'aménager un espace d'affirmation propre et radicalement étranger à l'univers des signes français dans lequel elle travaille pourtant. Il relève alors et explique les différentes manoeuvres linguistiques qui caractérisent l'esthétique de Césaire. D'abord 'la disjonction énonciative' par laquelle le poète échappe au carcan des valeurs et références consacrées dans/par la langue. Juxtaposant les signifiants-clefs et ce qui réfute leurs présupposés dans l'usage, Césaire subvertit la dualité axiologique blanc/noir pour aboutir à la dissolution du 'préconstruit symbolique' et donc à la déconstruction des connotations raciales. Dans le même sens, le texte poétique s'attaque à la doxa et à l'inconscient social à travers le détournement sémantique des lexies figées qui les charrient. Ensuite le 'forcement de la langue', qui désigne la violence qu'exerce le poète sur les structures de la langue française. Sur le plan syntaxique, les ruptures de construction et l'emploi problématique des temps verbaux permettent au poète de figurer le désastre qu'il évoque. Sur le plan sémantique, le poète procède par des rapprochements phoniques, par l'usage des onomatopées et le brouillage de l'ordre paradigmatique à travers des constructions syntagmatiques inédites pour créer de nouveaux champs sémantiques. Les signifiants prennent alors une importance accrue tandis que les signifiés attestés par l'usage reculent. L'impossibilité d'organiser le sens dans un code qui étouffe l'expression de la condition historique singulière du poète est ainsi dramatisée*<sup>795</sup>.

L'écriture poétique de Césaire se démarque essentiellement pour deux raisons : d'une part, par son contexte d'énonciation et, d'autre part, par les réalités textuelles qu'elle met en évidence. Césaire en était conscient. Fidèle à son projet de faire du français une langue vivante, il prône un nouveau langage : « j'ai plié la langue française à mon vouloir-dire<sup>796</sup> ». À la question de savoir comment s'exprimer dans un registre autre que celui informé par le français disons académique, Césaire répond qu'il s'est employé à en déverrouiller les règles et les codes

---

<sup>794</sup> Sabine Mieville-Relmy.*op. cit.*, p. 324.

<sup>795</sup> Étienne-Marie, Lassi « poétique de Césaire », automne 2006, [en ligne], URL : <https://ottawa.scholarsportal.info> [consulté le 12 janvier 2021].

<sup>796</sup> « Aimé Césaire », [en ligne] URL : <https://espacecesaire.wordpress.com/pourquoi-espace-cesaire/> [consulté le 14 janvier 2021].

poétiques : « *mon effort a été d'infléchir le Français, de le transformer pour exprimer disons ce moi ce moi-nègre, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-antillais*<sup>797</sup> ». Il a eu la volonté de rompre avec des formes d'expression de fait imposées, ensuite d'affirmer une identité, de se constituer en tant voix ou porte-parole du peuple martiniquais, et antillais et même noir.

Le cri qui résonne dans la poésie de Césaire « s'enracine » dans la profonde solitude qu'habite son être. Dans son *Manifeste*, Nganang montre que le « cri » qui souvent en littérature se rapporte à la douleur, a valeur chez l'auteur du *Cahier* comme à une imprécation, à une interpellation du poète devant cette immense tragédie qu'est la vie et une interrogation sur le monde pour lui demander sa signification. Le poète se trouve ainsi dans un malaise nourri par la colère laquelle se manifeste comme un volcan. La question de l'homme des rues de Yaoundé (« *On mange ça ?* »), lequel n'a peut-être pas lu le poète martiniquais, rejoint sa définition de la littérature associée au désastre. Pour Patrice Nganang, tout écrivain vivant est un témoin de l'Histoire et a le devoir de s'engager par rapport à elle :

*C'est que le poème, et le poète lui aussi, l'artiste et le critique, tout comme le penseur, doivent passer au recensement de la tragédie : ils doivent répondre de leurs mains tremblantes, de leurs visages égarés et de leurs têtes lunaires ; ils doivent expliquer la nécessité de leur présence et vivre jusqu'au bout la douleur du monde*<sup>798</sup>.

Il s'agit de produire une parole, une œuvre qui vienne rompre le silence perçu comme un crime en ces temps :

*Temps sombres de la mort. Temps sombres de la mortification. Temps où fleurit le morbide. Temps animal. Temps de chien. Temps tragique*<sup>799</sup>.

Le cri césairien, qui est à la fois l'expression d'un manque de liberté et d'un besoin de sortie de la catastrophe, apparaît comme la voie la plus élaborée pour sortir de la domination. Mais cette parole peut s'énoncer sous formes de discours. Son cri devient alors *guhahamuka*, pour « *sortir tout ce qu'on a en soi*<sup>800</sup> ». C'est une parole folle : inattendue, incontrôlable, dévastatrice. En cela, la poésie de Césaire diffère de celle de « *Senghor qui procède d'une communauté*

---

<sup>797</sup> Mireille Rosello « L'exil chez Aimé Césaire et Maryse Condé. Encore une mer à traverser », *Littérature et identités créoles aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992, p. 91.

<sup>798</sup> *Ibid.*

<sup>799</sup> *Ibid.*

<sup>800</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 150.

millénaire, dont elle résume la sagesse<sup>801</sup> ». Voilà pourquoi des trois poètes de la négritude Nganang privilégie Césaire :

*C'est Aimé Césaire qui se révèle comme celui qui aura le plus profondément, dans sa poésie, laissé entendre le cri dont il s'agit ici. Il est sans conteste le père du Grand Cri Noir du moins pour la littérature francophone. C'est lui qui, en organisant 'le chemin de l'esprit dans l'histoire', pour reprendre le terme de de Lukàs, en aura défini le second lieu idéal, car le cri, il l'aura arraché des profondeurs du bateau négrier, de la mythique colère qui tord les boyaux, et donc des profondeurs convulsives de l'Atlantique qui n'a pas encore entièrement remis en surface, le sang dont il s'est nourri durant les longues années sombres de l'esclavage. L'abîme de son texte est historique, car c'est de l'histoire que sa négritude aurait son cheval de bataille. Pourtant Césaire ne s'est pas perdu dans la célébration d'un passé réinventé à l'œil du miracle : voilà pourquoi sa poésie ne peut pas être belle ; il aura regardé dans la longueur des rues et aura regardé dans la longueur des rues aura vu du sang s'en écharper en gestes de vapeur : voilà pourquoi son poème ne peut qu'être sublime. C'est lui le poète le plus dissident de tout le mouvement auquel il aura donné son nom, et cela veut dire chez lui, en même temps que chevauchée par le chant messianique, tango de la colère avec le verbe libérationniste ; confrontation directe avec l'ironie de l'existence. Ainsi dans son texte, la douleur n'est pas seulement la géographie d'une nouvelle existence vicieuse, c'est le lieu où se fonde une nouvelle liberté ; ce n'est pas seulement l'espace d'un des grands crimes contre l'humanité : la traite des Noirs ; c'est aussi l'autre versant de notre commune modernité : la liberté ; ce n'est pas seulement la géographie d'une des plus grandes tragédie de l'histoire : l'esclavage des Noirs ; c'est aussi le moteur inventif de 'L'Isle du poète', la Martinique, le lieu même de son réveil 'au bout du petit matin'. Clair il est que c'est dans le texte de Césaire qu'il faut avoir la définition limitative même du noir comme essence, mais en même temps cependant, c'est là aussi, en écoutant le bouillon de l'océan qu'il révèle, dans le turbulent de l'histoire qu'il parcourt, dans une illumination de conscience, dans le ressac de son corps mortel dont il raconte la passion de la poésie ; c'est là, oui, qu'il faut chercher les merveilles de la modernité noire arrachées à la souffrance. Celles-ci se trouvent, dans le concret, dans son amitié avec Senghor, qui aura fondé à travers trois continents la possibilité d'un monde noir de la littérature à découvrir en français, certes, mais aussi, dans le symbolique, de l'élévation sublime du négrier comme celui des écrivains qui dans le cœur même temps que d'inscrire sa conscience dans l'histoire particulière d'un peuple, s'inscrit comme celui des écrivains qui de sa génération aura le plus touché à la source de la tragédie, qu'il entend, bien sur historiquement, comme celle d'une race ; voilà Césaire qui dans le cœur même de son poème, pour nous aura en poésie dramatiquement inscrit le principe dissident qui est fondateur d'art, dans l'intime commerce avec le morbide<sup>802</sup>.*

---

<sup>801</sup> *Ibid.*

<sup>802</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 51-52.

La conscience poétique mise en relief dans ce long passage induit qu’Aimé Césaire aura été la seule voix poétique de la négritude ayant milité en faveur des droits des noirs assimilés. Ce sentiment résulte du fait que Nganang, tout comme Glissant, est un fervent défenseur de l’engagement au sens de l’action.

Tout comme Nietzsche, Nganang ne se reconnaît pas contemporain de la génération d’auteurs à laquelle il appartient ; et il déclare avoir choisi le théâtre de Wole Soyinka comme modèle poétique pour la nouvelle littérature lequel s’inscrit dans un courant de dénonciation politique. Le projet de Soyinka invite les penseurs et écrivains africains à se débarrasser de la vision ordinaire par laquelle on questionne le sous-développement de l’Afrique. Patrice Nganang n’est pas le dernier à répondre à cette invitation :

*En travaillant l’idée de la tragédie, dans le mythe, il donne à la nouvelle littérature africaine, le lit idéal dont elle a besoin pour s’élever par-delà l’histoire. Plus que métaphysique, il est anté-historique, il est antéhistorique : l’idée chez lui précède l’histoire. Ainsi il écrit la première phrase de son esthétique, là où la philosophie africaine, dans ses courants identitaires et messianique, est arrivée à la dernière station de ses possibilités, et ne sait plus dans quelle direction continuer son chemin. Il recommence la littérature africaine en la couchant dans le lit logique de la pensée : en lui trouvant un ciel transcendal dans la tragédie. Voilà pourquoi l’écrivain nigérian est pré-visionnaire : il aura été le premier à reconnaître la fondamentale ironie de la pensée, de la critique et de l’écriture africaines<sup>803</sup>.*

Nganang invite donc la philosophie africaine à suivre la piste ouverte par l’écrivain nigérian, notamment lorsqu’il explique l’origine de la vie.

Le chaos est un concept qui hante la poétique et la production de l’écrivain Wole Soyinka et à travers lequel celui-ci semble élucider l’origine de la vie. Cette idée est reprise par Patrice Nganang dans son manifeste : « *Il aura aussi été celui qui, dans le concept, lui aura ouvert le terrain convulsif du chaos qui est à l’origine de la vie, et le chemin tortueux des mille récits, de l’incarnation et des révélations qui y mènent*<sup>804</sup>. » Chez Soyinka, le chaos est inséparable de la réalité du présent africain prostré dans les détritiques, le morbide, le sang et la désolation. Son théâtre est métaphysique, il met en scène des rites sacrificatoires et funéraires ; des esprits d’ancêtres ; des morts, revenants, lutins, etc. Dans *La Récolte de Kongi*<sup>805</sup>, l’intrigue

---

<sup>803</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d’une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 116-117.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>805</sup> Wole Soyinka, *La Récolte de Kongi*, Paris, L’Harmattan, 2004.

s'articule autour d'un jeu antagonique entre les forces de la vie, symbolisées par Daodu, et les forces de la mort, incarnées par le lugubre président d'Isma. Ainsi, l'inscription des mythes yoroubas dans ses pièces suggère que l'auteur nigérian valide la thèse de la naissance de la tragédie à partir de la cruauté et de la violence incarnées par les divinités. C'est la raison pour laquelle Nganang pense qu'« *il est le premier auteur post-génocide : et c'est-à-dire anté-génocide* ». Avant d'ajouter : « *En même temps que son regard critique et sa vie événementielle lui auront révélé la téléologie violente du quotidien en multipliant dans sa cœur les horreurs de la guerre du Biaffra, dont philosophiquement il avait pourtant soupçonné l'avènement près de dix ans avant que celle-ci n'aient lieu, son esprit l'aura porté ailleurs : dans les volées insoupçonnables de la métaphysique*<sup>806</sup>. » Une telle perception fait de l'écrivain nigérian un visionnaire ; il a su voir le futur du Nigeria dans le présent de son temps. Son texte dramatique *La Danse de la forêt*<sup>807</sup> se présente aussi comme une pièce « *anté-génocide* » car les interventions maladroites des dieux, leur violent conflit, leur inefficacité à régler la vie des humains, etc., sont des éléments qui préfigurent un avenir sanglant. Cette œuvre dont l'écriture précède l'indépendance du Nigéria (1960) est une allégorie politique qui « *prophétise* » le règne de tyrans sanglants. La venue au monde, dans la dernière partie de la pièce, d'un nouveau-né dont les dieux se disputent farouchement la possession concourt à mettre en évidence l'origine du fantasque et cruel comportement des dirigeants africains devant les attentes et aspirations de leurs peuples. Ce qui conduit Patrice Nganang à observer :

*Ici rappelons-nous : dans son imagination de l'Afrique, la négritude s'était arrêtée à une réécriture de l'histoire ; elle n'aura pas vu voir que par le mythe, les êtres humains nient leur histoire, et qu'en cela, l'Afrique n'est pas une exception ; ainsi elle n'aura pas pu être pensée dissidente dans le sens ou nous l'entendons ici ; elle n'aura pas pu penser l'Afrique contre-même. Mais entre-nous : installée dans le train de l'État africain souverain comme tous ses auteurs le seront trop vite acceptés le bail idéal qui s'offrait à elle, et aura laissé libre le terrain originare de son propre commencement conceptuel, de son propre enracinement dans l'idée : dans la tragédie. Elle aura certes rendu possible son passé qui est donc son futur : créé les conditions de possibilité de son dépassement. Mais elle sera restée installée dans un philosophème qui ne pouvait que la laisser aux seuils du dangereux abyme des possibles de l'Afrique des souverainetés. C'est Soyinka, qui le plus vraiment lui aura porté la contraction sur le plan métaphysique, qui aura été le premier écrivain africain à reconnaître les figures du bail transcendantal qui la retenait, et à y voir une livrée parallèle à celle de la critique du continent : pour lui opposer une 'appréhension de soi par soi' ; il aura ainsi été celui qui le plus aura regardé avant l'étendue nauséuse des senteurs du continent : pour y reconnaître l'infinie 'cycle*

---

<sup>806</sup> *Ibid.*

<sup>807</sup> Wole Soyinka, *La Danse de la forêt*, Paris, L'Harmattan, 2000.

*des stupidités', et lui opposer une nouvelle métaphysique, oui une moralité renouvelée de l'art ; il est donc l'un des rares, nous voulons dire, le premier dans l'écriture africaine, à avoir ouvert l'intelligence de ses écrits aux ressacs de l'idée, car le mythe, est-ce autre chose que l'idée mise en récit ; comme la philosophie, est-ce autre que l'idée faite question ? Un fait est certain, pourtant : la littérature africaine ne sera pas du tout sortie indemne de cette marche en arrière<sup>808</sup>.*

Soyinka se distingue par conséquent non seulement de la Négritude mais aussi des approches « néo-négritudinistes ». De même, l'écrivain s'interroge sur le type de gouvernance capable de diriger et d'administrer les individus, les biens et les choses en Afrique. Qui plus est, il développe le « droit de disposer » du pouvoir que ce soit par les hommes ou par les dieux, qui repose sur le constat de la faiblesse de l'autre. Son projet de mettre en scène d'un côté des hommes incapables de gérer leurs vies et de l'autre des dieux incapables d'imposer l'ordre et la paix dans la vie des humains va dans le même sens que l'hypothèse avancée par Yambo Ouologuem sur la responsabilité de l'Afrique noire dans les atrocités qui ont marqué l'histoire du continent. Wole Soyinka fait donc appel à l'univers mythique yoruba pour soutenir que le chaos en Afrique n'a pas été instauré par l'arrivée des Occidentaux, comme quelques-uns le pensent.

Le « chaos » dans la pensée grecque s'entend comme « *ce qui précède et génère l'origine du monde et des Dieux*<sup>809</sup> », c'est-à-dire ce qui définit l'identité originelle du monde et du cosmos. Cette conception a beaucoup évolué. Dans son manifeste, Nganang assimile le chaos à une « *dangereuse route des massacres et des rétributions, des enfants soldats et des monticules d'ossements, des cachots et des guerres civiles qui infiniment peuplent les envolées cauchemardesques de l'histoire de l'Afrique*<sup>810</sup> ». Cette définition, en accord avec celle de Wole Soyinka, avance que le chaos est une situation désastreuse orchestrée par les détenteurs du pouvoir. Celui-ci consiste à instaurer la violence à l'intérieur de la cité comme fondement de « *l'autorité autorisante*<sup>811</sup> ». Dans *La Mort et l'écuyer du roi*, Elesin, l'écuyer, qui doit trente jours après la mort du roi l'accompagner dans l'au-delà pour assurer sa paix, atteste combien les croyances yorubas avaient part à *la banalité du mal*, pour emprunter l'expression d'Hannah Arendt. Le sacrifice de l'écuyer du roi et de son chien renverrait au conformisme rigide au pouvoir que l'auteur définit comme « *un masque qui s'exhibe dans les rues et dans les marchés*

---

<sup>808</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 118.

<sup>809</sup> *Ibid.*

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>811</sup> Achille Mbembe, *De la Postcolonie*, *op. cit.*, p. 43.

comme esprit ancestral ou divin mais qui n'abrite que la soif de tuer<sup>812</sup> » de la volonté commune. Cette hypothèse revient dans *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano parce que certaines pratiques culturelles et cultuelles africaines sont belles et bien associées à l'éthique de la mort. Dans *Le Sang fort*, l'auteur nigérian par le canal du héros montre le côté horrible du sacrifice annuel supposé attirer les bonnes grâces des Dieux sur le village. Perçues souvent comme inviolables chez les garants de la tradition, ces coutumes participeraient d'une réalité mimant le chaos. À ce sujet, l'auteur nigérian écrit :

*Les narcissiques du morbide contemplant leur image dans les abreuvoirs de sang quand ils tranchent la gorge des prisonniers. Y a-t-il un choix laissé à l'humanité dans cette affaire, la charge est claire, le défi évident au vu de tous, et il est formulé dans tous sauf dans le langage de la spiritualité. C'est humiliant, je sais, mais soyons assez humble pour accepter la vérité : voici un fléau qui nous rit à la figure, qui nargue la zone de confort de notre habitude de penser rationnelle, schématique, contextuelle, et même comparative qui défie les théories et les précédents historiques Et quels choix de réactions reconnaissons-nous qu'on nous impose à l'intérieur de la famille ? L'expression est, je pense 'quoi qu'on fasse c'est perdant perdant'. Ce phénomène ne comprend qu'un seul langage : On se mobilise ou on périt<sup>813</sup>.*

La tragédie africaine existe par conséquent bel et bien. Peur et terreur sont les éléments constitutifs des rites africains lesquels avant même la colonisation ont présidé à un dispositif visant à plonger les individus dans l'asservissement. Ici, c'est Nganang qui, une fois de plus, explique la démarche artistique de l'écrivain nigérian : il y aurait de l'ironie, pour Soyinka, à expliquer le chaos à partir de facteurs exogènes. Aussi récuse-t-il la logique de l'histoire de l'Afrique post-indépendante mise en place par les potentats dans le but de se dédouaner de leur implication dans la misère et le désarroi des peuples, en en rejetant la faute sur « *le sombre passé commun* » colonial.

Dans *La Danse du forêt*, les premières causes du chaos sont liées à Démoké. Celui-ci représente une figure sociale respectée pour tous les villageois : il est sculpteur. Afin de conserver sa notoriété, il tue son apprenti qui avait réussi à monter un totem plus haut que le sien. Et ce, parce Démoké avait acquis une notoriété dont il voulait préserver l'hégémonie. Cela

---

<sup>812</sup> Wole Soyinka, « Pouvoir, Liberté et Terreur », février 2009, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-91.htm> [consulté le 20 février 2021].

<sup>813</sup> *Ibid.*

fait penser à ce que Saïd dit à propos des conflits sociaux qui sont engendrés par les enjeux territoriaux. Pour le paraphraser, l'enjeu ici c'est le pouvoir individuel. C'est ce que dépeignent certains auteurs nigériens, tels que Ken Saro Wiwa et Uzodinma Iweala, à travers leurs romans *Sozaboy* et *Bête sans patrie* : la guerre survient parce que le peuple du Delta du Niger a perdu le contrôle de son territoire (c'est sous le commandement d'Odumegwu Emeka Ojukwu que cette région réclame son autonomie et la pleine gestion de ses terres, Ojukwu contestant le pouvoir établi à Lagos à qui il reproche d'exploiter despotiquement sa région dont les ressources pétrolières ne profitent pas aux populations). Dans le théâtre de Soyinka, le grand défi des dieux est d'imposer unité et solidarité aux villageois. Mais la diversité tribale et la filiation totémique agitent la forêt. Chaque dieu choisit de protéger un individu de la colère d'un autre dieu. Ce qui au préalable était des querelles d'homme se répercute chez les dieux. Dès lors, leur incapacité à gérer les vies des villageois démontre leur impuissance et le paradoxe de leur pouvoir. C'est ce que montre les habitants du Marécage dans la scène où Igouezou, de retour de Lagos où il était allé tenter une vie fortunée, revient désillusionné chez ses pauvres paysans de parents et constate la destruction de son champ de mil, détruit par l'inondation en dépit des coûteuses offrandes faites à Kadiye devant qui il exprime son écœurement :

*Pourquoi êtes-vous si gras, Kadiye ? Vous écrasez la terre sous votre poids. Vous l'étouffez dans les anneaux d'un serpent. Si j'égorgeais le veau gras, Kandiye, croyez-vous que la terre pourrait de nouveau respirer ? Si j'égorgeais tout le bétail de la région, je sacrifiais chaque mesure de nos récoltes, cela ferait-il un changement dans notre vie Kadiye ? Cela changerait-il quelque chose à notre destin<sup>814</sup> ?*

Selon Patrice Nganang, les indépendances africaines ont ouvert une autre sphère du chaos ; et il est impossible de se proclamer comme un écrivain apolitique quand on est né dans un continent ou pays affecté par le chaos. Les écrivains ne sont donc pas dispensés d'examiner leur part de responsabilité dans celui-ci.

Leur responsabilité est liée à leur complicité et/ou leur complaisance envers les dictatures. Dans *La Danse de la forêt*, l'écrivain nigérian campe l'Orateur du Conseil municipal, Adenebi, lequel représente la figure de l'écrivain africain, en personnage compromis (il reçoit des pots de vin). Des indépendances à nos jours, l'histoire du continent témoigne de l'équivoque des élites africaines. Le discours critique des intellectuels et écrivains africains servirait au

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 23.



dédouanement des dirigeants africains. Cette thèse rejoint celle de Yambo Ouologuem concernant la part des Africains dans le commerce triangulaire :

*Par ailleurs, il y a une part maudite constitutive de l'histoire des rapports entre l'Afrique et la marchandise. Cette histoire prend forme au moment de la traite atlantique. À la faveur de la traite des esclaves, le rapport des Africains à la marchandise se structure rapidement autour du triptyque désir de consommation/mort/génitalité. À plusieurs égards, l'économie politique de la traite des esclaves fut une économie foncièrement libidinale. Elle avait ceci de particulier que son centre de gravité, ou encore son moteur principal, était d'une part le désir de communication et de l'autre les procédures de la reproduction sexuelle. Il revêtit très tôt les aspects d'une corruption que même la perspective d'autodestruction (la vente des parents proches et dissolution du lien social) ne parvenait guère à limiter. On peut au demeurant dire de cette économie qu'elle fit de l'autodestruction et du gaspillage les indicateurs ultimes de la productivité. Durant la traite des esclaves, la consommation des marchandises européennes en échange de la dépense de leurs propres gens par les marchands africains d'esclaves devint le moyen par lequel ces derniers sublimaient le désir de mort propre à tout pouvoir<sup>815</sup>.*

Le désir de reconnaissance et de notoriété chez les écrivains aurait engendré la figure des intellectuels sous-tutelle. Wole Soyinka considère que la situation du continent tant décriée par eux dans leurs œuvres est provoquée par les écrivains eux-mêmes quand ils se convertissent en « mange tais-toi » au nom de la soumission politique et de la satisfaction des avantages obtenus. Sa poétique dissidente découle d'un examen historique réaliste et prône une éthique de la responsabilité :

*On sourit, alors qu'on aurait dû pleurer, vraiment, car chez nous, la démission intellectuelle des forces est devenue plus que cardinale : vitale. On aurait dû pleurer, car cette démission devient dangereuse même, elle qui en assoyant le potentat, abandonne son rôle de porteur de volonté de changement aux aventuriers de tous acabits, qui ici et là ne reculent même plus devant les génocides dans leurs macabres chevauchées, aux chefs de guerre les plus sanguinaires qui ne troublent même plus devant l'innocence des enfants, et aux diamantaires les plus véreux pour qui même les mains des vieillards n'ont plus de valeur ; on aurait dû pleurer, tant il est vrai que la sclérose de la voix de l'opposition rend presque inévitable l'irruption de cette violence-là et même ô la couvre du masque de la différence. Faire la différence ? Il est clair qu'il n'y a rien de plus difficile dans nos pays en lesquels chaque habitant est d'une manière ou d'une autre un clone du président ; en lesquels les gestes quotidiens, les gens signent le pouvoir au point de ne même plus s'en rendre compte (demandez donc aux jeunes Camerounais pourquoi ils aiment tant les vestes, et surtout les bleus marines !) ; en lesquels les rêves intellectuels*

---

<sup>815</sup> Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, [2013]2015, p. 172.

*de ceux qui du creux de leurs bibliothèques, du vocal de leurs amphithéâtres, ou même des productions artistique qu'ils ont réalisés, ont fait miroiter un instant l'illusion de la différence, très vite se laissent coaguler dans la confortable climatisation des bureaux ministériels du dictateur ! Faire la différence ? Quand donc y penser, quand il est évident que le chemin de Damas laissé à l'intelligence critique est la coopération par les structures du diktat et non la reconnaissance de son invention têtue, dans le quotidien, d'une autre forme d'être et de vie. Et à quel prix faire donc cette différence, quand la francophonie africaine, par exemple, ne manque pas de cas édifiants, elle qui a toujours encensé les poètes-présidents, écrivains-ministres, cinéastes-ministres, poètes-pétroliers de toutes les dictatures, et en ne donnant en quatre ans aucun prix littéraire à Mongo Béti, a montré ce qu'elle réserve en reste à ceux-là qui chaque jour, chez nous, osent vivre différemment et ainsi, fonder une alternative à cela qui est encore notre réalité : le statut quo. Et puis d'ailleurs, comment vraiment faire la différence quand on profite soi-même déjà, tout jeune qu'on est, de l'indifférence du potentat qui laisse tout le pays s'installer dans le faux<sup>816</sup> ?*

Patrice Nganang abonde dans le même sens que Soyinka, y compris quand il fustige la duplicité de confrères soucieux de leur posture, celle de l'écrivain africain comme « *dépositaire des valeurs de ses compatriotes, et [...] miroir où ceux-ci se révèlent à eux-mêmes*<sup>817</sup> ».

La critique de l'intellectuel africain se poursuit dans l'œuvre de l'écrivain nigérian à travers le personnage du devin Aghboreko. Dans ses fonctions, Aghboreko interprète les présages selon les désirs du maître, en totale contradiction avec les exigences des dieux qui n'autorisent leur déchiffrement qu'à la demande de l'ensemble de la communauté et non à celle d'un individu. Cette transgression ressemble aux ambiguïtés et accommodements qu'on observe de nos jours chez certains écrivains. Pour Nganang, prolongeant le jugement sévère de Soyinka, ces arrangements conduisent à la transformation des intéressés en fantoches :

*On ne peut vouloir à un compatriote son succès professionnel, même si ses mots ont donné des ailes à bien de bras et libéré bien de têtes à ceux de mon, âge. Le boulot de Célestin Monga à la banque mondiale, quelque soit sa hauteur symbolique, m'est cependant toujours apparu comme assis sur un profond échec intellectuel, bien différent de celui qui lui aurait valu le sort de macabre d'Osende Afana. Certes, me dirait-il, et il l'a fait, personne ne peut être responsable des crimes de son employeur. Pourtant le problème ici est autant la Banque, que ce que celle-ci représente. Car dans le fond, l'échec intellectuel de Monga n'est de forme, mais de fond, lié qu'il est selon moi à son incapacité à répondre de cet impératif qui dès l'acte de fondation des sciences économiques camerounaises, a situé celles-ci en symbiose avec la formulation d'une vision alternative. Et ici je ne parle*

---

<sup>816</sup> Patrice Nganang, *Contre Biya. Procès d'un tyran*, op. cit., p. 50-51.

<sup>817</sup> Nocky Djedamoun, « L'Étonnante résistance de la littérature africaine » in *L'Engagement de l'écrivain africain*, op. cit., p. 20.

*pas non plus de cette frivolité qui est son style, plus ou moins, et dont il trace lui-même les racines chez l'essayiste cynique Cioran. Je parle de ceci qui est une évidence : qu'il est impossible de formuler une vision alternative crédible pour les économistes de nos pays à partir de la banque mondiale. Il est facile de s'imaginer les hommes au pouvoir dans notre pays s'alignant devant ces institutions de Washington DC, pour asseoir leur pouvoir dans des formules qui sont devenues parties-prenantes de notre vocabulaire quotidien initiative PPTE, point d'achèvement, etc. et y rencontrant, qui d'autre que Monga ? À part la revanche personnelle de notre économiste, l'inscription même de cette Banque au cœur de la formulation de notre futur retire à notre pays ce qui fonde l'autonomie : le pouvoir de sa population. Après tout, cette institution est l'une des trois moins démocratiques de la terre ! La déroute de ses formules est très connue pour être débattue en ces lignes<sup>818</sup>.*

Selon Nganang, ne fait aucun doute l'incompatibilité pour un intellectuel africain d'être à la fois haut placé dans l'État et écrivain engagé. Si on le suit, le poste occupé par Célestin Monga à la Banque Mondiale est sans rapport avec celui de Castor Ossendé Afana (brillant économiste militant et nationaliste camerounais, premier docteur en économie d'Afrique subsaharienne, né en 1930 dans la région du centre Ouest du Cameroun à Ngoksa, assassiné dans le maquis de la Boumba Ngoko, décapité près de la frontière du Congo-Brazzaville le 15 mars 1966 pendant le règne Ahmadou d'Ahidjo) ; il traduirait même un « échec intellectuel » car Monga ne consentirait jamais à un discours acerbe contre l'administration de la Banque Mondiale en faveur de l'indépendance économique de l'Afrique ou du Cameroun : en effet, être conseiller-directeur de cette instance impose le respect d'une certaine réserve et d'éléments de langage comme conditions d'une carrière sans accroc. Dans sa pièce *La Danse de la forêt*, Soyinka condamne la complicité des élites africaines à travers le personnage d'Adenehi, l'historiographe royal, percevant des gratifications pour sa complaisance envers le marchand d'esclaves. Pour Wole Soyinka tout comme pour Patrice Nganang, l'écrivain et l'intellectuel africains n'ont pas à nier leur part de responsabilité dans le chaos dans lequel est plongé le continent. Au demeurant, l'éthique de la responsabilité à laquelle a recours Soyinka est fondamentale pour légitimer et crédibiliser un contre-discours sur l'Afrique, notamment par rapport aux génocides.

« *Le mythe personnel* » renvoie, selon la terminologie de Charles Mauron, à « *l'expression de la personnalité inconsciente de [l'écrivain] et de son évolution* » dans son œuvre. Autrement dit, il est la représentation inconsciente d'un mot, élément, thème, etc. que l'écrivain transpose de manière récurrente dans son ou ses textes, et qui permet d'appréhender sa personnalité. Pour l'appréhender chez un auteur, il faut par conséquent s'intéresser aux

---

<sup>818</sup> Patrice Nganang, *Contre Biya. Procès d'un tyran*, op. cit., p. 58-59.

occurrences de termes et/ou de syntagmes a priori « significatifs », à leur retour et à leur caractère répétitif. « *Le mythe personnel* » est ainsi une construction de « *métaphores obsédantes*<sup>819</sup> ». Cette conception correspond parfaitement à la manière dont Soyinka traite la thématique de la guerre dans ses œuvres. La volonté de témoigner pour une Afrique enlisée dans le drame et qui se déresponsabilise de ses crimes façonne et modèle sa conscience dramaturgique : il est en effet arrivé au stade de la désillusion, celui où l'ennemi n'est plus à regarder de l'extérieur mais de l'intérieur. Aussi, en pleine guerre du Biafra, se lève-t-il pour dénoncer l'instauration d'un pouvoir militaire au Nigéria. La guerre semble inévitable à Ibadan et à Onitsha car la course aux ambitions égoïstes des hommes et des dieux prime au détriment des valeurs d'unité, de paix et de fraternité. Et dans *Habitants du Marécage*, Soyinka convoque l'argument de l'insurrection contre l'autorité : Igouezou incarne une figure opposante, laquelle s'insurge contre le système oppresseur qui mène la guerre aux villageois, à cause de leur production agricole. La guerre devient le levier permettant d'arracher l'autonomie et de s'affranchir de la tyrannie dans le même temps où le refus de la résignation et de la léthargie éveille le citoyen africain quant à sa responsabilité vis-à-vis de l'Afrique. Soyinka oppose ainsi la « tigritude », une africanité offensive, à une négritude conciliante, à la fois mystifiée et mystificatrice. Il s'interdit d'isoler la situation chaotique de l'Afrique de sa pensée, et de la vivre sans s'engager en vue de sa libération. Loin d'être un écrivain et intellectuel lâche, Wole Soyinka a choisi d'être, un écrivain et un opposant politique. C'est pourquoi, alors qu'il est censé prendre part à la première édition du Hay Festival à Abou Dhabi, il décide de rentrer au Nigéria pour prendre part au procès d'Omoyele Sowore, ancien candidat à la Présidence et militant des droits humains, accusé d'avoir fomenté une sédition contre le gouvernement fédéral :

*Ce jeune est accusé de trahison alors qu'il a simplement dit que le Nigeria avait besoin d'une transformation radicale, à tous les niveaux. Il n'a pas appelé à prendre les armes. Seul un fou complaisant ne serait pas d'accord avec lui et tout le monde réclame d'ailleurs ce changement à grands cris. Le pays ne va pas bien et a besoin d'une profonde restructuration. Pour l'instant, la gouvernance au Nigeria n'est rien d'autre qu'un pouvoir militaire hyper-centralisé sous le masque d'une démocratie. Nous avons besoin d'un nouveau système, qui permette davantage de décentralisation et une plus grande proximité avec le peuple et ses besoins*<sup>820</sup>.

---

<sup>819</sup> Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964, p. 141.

<sup>820</sup> « Wole Soyinka : « S'en prendre à la culture, c'est s'en prendre à l'humanité », 21 avril 2020, [en ligne], URL : Nigeria – Wole Soyinka : « S'en prendre à la culture, c'est s'en prendre à l'humanité » – *Jeune Afrique* [consulté le 22 février 2022].

D'après Soyinka, les jeunes Africains devraient se lever et résister contre les dominations politiques. De l'esclavage aux indépendances, en passant par la colonisation, et jusqu'à nos jours, le « bilan » de l'Afrique reste le même : faim, misère, souffrance, etc. Aussi, pour l'auteur nigérian, une nouvelle Afrique dépend-elle de la jeune génération :

*Tôt ou tard, la jeune génération se réveille et revendique ses droits sur le monde, face à une ancienne génération qui n'a pas fait attention à elle et qui a réprimé son potentiel. C'est inévitable. Cela ne concerne pas que l'Afrique, d'ailleurs. On le voit en Europe, avec les manifestations contre la dégradation écologique, les inégalités sociales. Sur le continent africain, des jeunes prennent d'énormes risques pour traverser le Sahara et la Méditerranée, simplement parce que leur environnement est devenu physiquement impossible à supporter. Leurs pères les voient mourir, tout en observant le cycle de l'appauvrissement se poursuivre. Ils veulent faire quelque chose. C'est un sentiment très naturel. La phrase nous 'avons besoin d'un nouveau système', relève le désir de changement auquel aspirent les Africains depuis toujours<sup>821</sup>.*

Cette apostrophe de la nouvelle génération en tant qu'espoir et ferment est certainement liée à la nostalgie de Soyinka envers sa jeunesse et son engagement d'alors. Ce chemin qu'il préconise croise celui tracé par l'œuvre d'Amos Tutuola.

À contre-courant d'une esthétique romanesque promouvant d'une part une poétique classique et d'autre part un engagement de pacotille, Patrice Nganang en appelle à un cheminement narratif à partir du modèle d'Amos Tutuola tenant compte de la langue du « *planton*<sup>822</sup> ». Sa conception de la prose rejette la continuité d'un anglais académique. Aussi, pour Nganang, la prose africaine nouvelle sera-t-elle le lieu tragique d'une parole où s'invente une langue. Elle n'est possible qu'à travers une rupture, non pas au niveau du genre mais à celui du langage. Ce ne sera pas simplement une rupture de forme mais de direction. Comme Tutuola et son « *anglais maché* », Nganang rêve d'une langue ouverte aux errements et à la tragédie du quotidien :

*En redéfinissant les termes du réalisme pour la littérature africaine, Tutuola aura pour celle-ci étalé le tapis des conditions de possibilité du roman dans le temps de la tragédie.*

---

<sup>821</sup> *Ibid.*

<sup>822</sup> « Le renversement qui passe de Fagunwa à Tutuola est aussi de classe, car si Fagunwa, nous avons le conteur dans toute sa grandeur qui parle, sous ses multiples formes de chasseur, etc. Installé qu'il est dans une société de classes, avec Fagunwa, 'le planton', c'est le subalterne qui prend la parole : celui-ci prend la parole du plus bas de la structure du pouvoir colonial pour rendre notre présent possible aujourd'hui. » Note tirée du *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. op. cit.*, p. 195.

*C'est lui qui en Afrique, réellement, aura libéré celui-ci des chaînes affreuses héritées du roman réaliste du dix-neuvième. Nous connaissons l'histoire de la littérature africaine : au mot 'roman' nous voyons défiler des noms, des œuvres ; nous disons sans hésitation Force bonté, comme nous dirions Le monde s'effondre, pourtant dans les voies autant anglophones que francophone, nous avons dans ces deux moments historiques de la naissance du roman, l'inscription dans la littérature d'une vision bien particulière du roman réaliste : mimétique. C'est cette vision que justement Tutuola aura plus quiconque subvertie pour nous : c'est lui qui aura rendu possible le roman africain qui s'écrit aujourd'hui, et peut-être s'écrira encore demain : c'est-à-dire par une redéfinition d'abord des termes du réalisme, selon la respiration du quotidien africain ; par l'inscription du roman africain dans la modernité de son histoire et dans l'aventure douloureuse de l'idée qui lui tient au corps : dans la tragédie. C'est qu'il aura le plus profondément dans ses textes entendu la question, l'impératif de réalisme que dicte, moins la tradition romanesque, que les rues : 'il faut être réaliste' ; il l'aura entendue dans son ironie qui en fait un impératif artistique : 'il faut absolument être global', comme réalisation du fond de l'irréalité du monde, ou alors de l'inverse : de la réalité des rêves ; de la mort<sup>823</sup>.*

L'ambition d'une nouvelle esthétique romanesque africaine est pour chaque écrivain conditionnée à l'invention de la langue. C'est même un impératif sauf à accepter que la grammaire du roman africain se nourrisse d'une grammaire identique à celle du roman occidental. Pour ce faire, Nganang recommande de se référer au modèle d'Amos Tutuola développé dans ses contes.

L'idée de la récréation de la langue chez Amos Tutuola ne saurait s'appréhender sans le recours à l'image du « *planton* » car prôner une pensée formaliste est inopérant pour l'avenir littéraire africain. Les critiques occidentaux sont généralement enthousiastes et élogieux envers les écrivains africains cultivés : ces derniers sont, pour eux, en réalité de parfaits histrions, des charmeurs primitifs, d'exotiques et pittoresques et bons sauvages, etc. Cela peut sonner comme une humiliation, pour ceux-là qui ont pris plusieurs années universitaires pour apprendre à parler et à écrire correctement le français ou l'anglais, mieux même qu'un Français ou un Anglais. Cependant Tutuola s'écarte de cette conception car l'anglais qu'il écrit apparaît pour la critique comme étant « *estropié, enflé, tordu, en un mot, monstrueux*<sup>824</sup> ». Cette singularité, de nos jours les premières fictions de Patrice Nganang la prolongent, si l'on en croit ces propos de l'auteur :

---

<sup>823</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 179-180.

<sup>824</sup> Michèle Dussutour-Hammer, Amos Tutuola. *Tradition orale et écriture du conte*, Paris, Présence Africaine, 1976, p. 15.

*Le roman est fondé par l'impératif de réalisme, parce que le romancier, même dans son autonomie la plus radicale, se soumet à son ordre : pourtant la convention romanesque, dès le moment ironique de la constitution romanesque du genre avec le Don Quichotte, veut que chaque auteur en sa manière remette le roman en cause. C'est cette nécessaire rébellion de l'auteur de romans, fondatrice du roman, cette nécessaire volonté d'indépendance du romancier, qui pose la question des rues camerounaises en un impératif<sup>825</sup>.*

Le point de vue ici exprimé n'avalise aucunement les formes de récits nées à partir de la conception d'une « *africanité inclusive qui tient en compte l'évolution historique de l'Afrique et des transferts culturels avec le monde*<sup>826</sup> ». La posture littéraire de la plupart « *des enfants de la postcolonie* », particulièrement Leonora Miano, Fatou Diome, Alain Mabanckou, Célestin Monga, etc., est en accord avec la théorie du métissage culturel voir de l'hybridité, ces écrivains concevant la littérature à travers des référents multiples et hétérogènes. Pour eux, la nécessité de produire une littérature africaine écrites en langues africaines, semble être un enfermement et une essentialisation de celle-ci, ne prenant pas en compte du contexte linguistique, éditorial, littéraire actuel. Or la diffusion du français ou de l'anglais en Afrique, « *sous le signe de la contrainte* », avait pour but de former des interprètes et des agents de l'administration coloniale. Le phénomène s'est étendu en touchant les masses au point où l'interdiction de parler les dialectes a été instaurée. Cette mesure qui a eu des conséquences psychologiques a privé les Africains de leurs repères locaux :

*Alors que le français se voit souvent désigné comme 'la langue' ('est-ce que tu parles la langue ?') signifiant 'est-ce que tu parles le français ?', la langue vernaculaire est objet de mépris. Il y aurait de quoi remplir une anthologie avec les jugements raciste stupides portés par les descendants de Rivarol sur les langues africaines. Parallèlement, l'apprentissage de l'écriture du français malgré (ou à cause de) ses difficultés induit des réactions qui témoignent du pouvoir de fascination du signe<sup>827</sup>.*

L'Afrique qui trouve normale de délaissier les langues locales au profit des langues étrangères remonte à l'époque de la colonisation. Aussi la thèse de la récréation de la langue soutenue par

---

<sup>825</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007), suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 178.

<sup>826</sup> Rolph Roderick Koumba, « L'Afrique dans le monde, le monde depuis l'Afrique : études croisées des œuvres d'Alain Mabanckou, d'Achille Mbembe, de Léonora Miano, de Célestin Monga et de Fatou Diome », *op. cit.*, p. 320.

<sup>827</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, *op. cit.*, p. 22.

Nganang à propos de Amos Tutuola trouve-t-elle son sens dans *L'Ivrogne de la Brousse* dont l'anglais particulier dans lequel il est rédigé a été étudié par Michèle Dussutour :

*Tutuola écrit en anglais mais ce n'est pas l'anglais qui se sert de lui, c'est lui qui se sert de l'anglais. Il écrit mal, mais il s'en sert bien. Il prend cette langue comme on prend un outil et en bon forgeron (qu'il fut), la chauffe, la ploie, la façonne, la force à ses raisons. Artisans et artiste à la fois, il crée sa forme de création. À l'anglais tel qu'on le parle dans les villes du Nigéria, il imprime la courbe du Yorouba natal et lui donne sa marque. Avec une vigueur, une assurance sans pareille. Que les puristes qui comptent les fautes d'orthographe ou de grammaire sur les doigts ne s'y trompent pas. Qu'ils soient rassurés : les langues n'ont pas toujours eu une orthographe fixée, et il n'y a pas si longtemps, de grands auteurs anglais écrivaient le même mot de façon différente dans une même page. Tutuola n'écrit pas, Dieu merci, pour une anthologie de morceaux choisis à dictées pour les écoliers. Il dépasse cela. Ce n'est pas grâce à ses fautes ou à ses maladresses qu'il intéresse, ni en dépit d'elles. Dans cet anglais torrentiel qui brise le carcan de la grammaire et de la syntaxe, elles ne comptent pas<sup>828</sup>.*

Force est de constater que Tutuola use d'expressions, de noms composés et d'adjectifs comme « *superlady*<sup>829</sup> », « *flash-eyed Mother*<sup>830</sup> », « *Invisible Missive*<sup>831</sup> », « *Magnetic Juju*<sup>832</sup> », « *Television-handed Ghostess*<sup>833</sup> », etc. Son anglais est indocile, il échappe aux pruderies académiques. Tutuola donne l'exemple d'une littérature africaine s'écrivant à partir de la conscience et de la vie de chaque jour ; et pose la délicate question de l'appropriation des formes littéraires. Un certain paternalisme toujours en action, héritier du colonialisme, tend à ignorer ou à mépriser des œuvres africaines considérées avec « l'indulgence que l'on a pour les premières tentatives d'un enfant » ; c'est le revers conservateur, rétrograde et raciste de la candeur avec laquelle en d'autres circonstances est exprimée une trouble admiration envers moins l'écrivain africain qu'en destination de l'« l'Africain écrivain », ce qui finalement est une forme de mépris, puisqu'à côté des « bons » écrivains (ceux qui écrivent bien et qui font donc partie de l'élite) il y en aurait de « moins bons » (lesquels « feraient mieux de composer leurs œuvres dans les langues vernaculaires » de leur pays d'origine). Ces différents préjugés sont subvertis par la langue et l'œuvre de Tutuola.

Le rapport de Tutuola avec la langue anglaise met en relief une forme de dépassement de la langue étrangère comme source d'humiliation. Amos Tutuola ne fait pas partie des nantis du

---

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>830</sup> *Ibid.*

<sup>831</sup> *Ibid.*

<sup>832</sup> *Ibid.*

<sup>833</sup> *Ibid.*



savoir ni des diplômés d'Abeokuta. Il est allé à l'école de l'Armée du salut, puis au collège de Lagos. Pour survivre et réussir à payer ses études, il lui a fallu travailler, accepter d'être « boy », endurer la méchanceté de sa patronne qui s'ingéniait à trouver des motifs pour l'empêcher d'être à l'heure aux cours. Tutuola reconnaît appartenir à cette classe des oubliés, des anonymes, des veilleurs de nuits, des chauffeurs, de ces hommes qui attendent la chance qui s'offrira à eux. Il sait que la vie passe et qu'il ne peut pas se contenter de cette position de subalterne. Il sait aussi qu'il peut faire autre chose qui n'a rien avoir avec ce que font les autres : c'est à ce moment qu'il commence à écrire. Écrire en langue anglaise a impliqué pour l'auteur de ne pas oublier ses origines sociales ni de méconnaître sa place d'ancien colonisé afin de suivre le chemin de ses ancêtres : rien de plus anormal dans le contexte social dans lequel il évolue car comment expliquer que lui le planton du ministre de Lagos, n'appartenant à aucun cercle universitaire, écrive dans la langue des anciens maîtres ? Très souvent, on l'a accusé d'être ambitieux, opportuniste, se servant de la langue anglaise pour prétendre à la renommée. Contrairement à tous ceux qui ont écrit sous « *surveillance linguistique*<sup>834</sup> » et ont consenti à une correction drastique (parce remise aux normes) pour plaire aux institutions éditoriales, Tutuola écrit sans aucun souci du « modèle », ne cherchant pas à respecter les règles mais à porter des mots, composer ses propres phrases et à le faire à sa façon, justement, parce qu'il n'appartient pas à l'élite. L'usage de l'anglais par Tutuola tend à montrer que l'auteur n'a pas été utilisé par la langue dans laquelle il a écrit mais que c'est lui qui l'a utilisée pour se forger une identité et un devenir : il est une sorte de rescapé de l'univers social misérable d'Abeokuta. Avec Tutuola, et aussi avec Chinua Achebe (dans une autre proportion), l'idée novatrice (parce qu'émancipatrice) n'est plus que l'écrivain africain cesse d'employer pour produire ses textes des langues étrangères afin de prétendre à l'indépendance linguistique mais qu'il élabore une langue autre dans la langue étrangère utilisée :

*La langue anglaise sera capable de porter le poids de mon expérience africaine. Mais il faudra que ce soit un Anglais nouveau, certes en relation encore étroite avec la patrie de ses ancêtres, cependant transformé de telle sorte qu'il puisse s'adapter à son nouveau milieu africain*<sup>835</sup>.

Dès lors, sa conception de la langue transcende toute vision politique reposant sur une certaine approche assujétissante des langues coloniales. Dans *Les Voleurs de langue*<sup>836</sup> Jean-Louis

---

<sup>834</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française, op. cit.*, p. 53.

<sup>835</sup> Jean Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française, op.cit.*, p. 127.

<sup>836</sup> Jean-Louis Joubert, *Les Voleurs de langue*, Paris, Philippe Rey, 2006.

Joubert montre que les auteurs haïtiens, mauriciens, malgaches, algériens, québécois, etc., sont héritiers de la colonisation française et que le français écrit et parlé dans ces pays « *a pris quelque distance avec la langue-mère par l'invention de mots, des emprunts aux langues indiennes et anglaise et le sens accordé à certains de ces termes diffère du français hexagonal*<sup>837</sup> ». On sait très bien que réussir à écrire des textes dans une langue qui n'est pas la sienne et réussir à les éditer malgré leur particularité relève d'un acte de courage et de bravoure, d'où la place remarquable de Tutuola dans la sphère littéraire anglophone et africaine. Il n'est d'ailleurs pas insensé de rapprocher son œuvre de celles d'auteurs africains francophones qui, comme lui, n'appartiennent ni à la classe des grands lettrés mais qui ont su et pu inscrire leurs noms aux côtés de ceux qui ont fréquenté et intégré les milieux du savoir. On pourrait ici citer Ousmane Sembène (*Le Docker noir*<sup>838</sup>, *Les Bouts de bois de Dieu*<sup>839</sup>, *Ô Pays mon peuple*<sup>840</sup>).

Les récits de Tutuola, notamment ses nouvelles, s'inspirent de la tradition orale et des contes populaires yoruba. La narration et son réalisme se déploient chez lui à la manière du griot, en ce sens qu'il ne se considère pas comme un créateur mais un transmetteur. Ce rôle était autrefois assigné aux initiés dont la mission était de raconter ; de nos jours, il a beaucoup évolué, les profanes ayant pris le relais. La poétique de l'auteur reste fidèle aux histoires qu'il puise dans le fond culturel des siens. Il y ajoute des notes personnelles pour susciter l'intérêt de son public. Dans le conte oral, le conteur n'est pas seul, il a une assistance qui joue un rôle actif. Dans *L'Ivrogne de la brousse*, Tutuola feint de recourir aux intonations, gestes, mimiques, danses, chants d'un potentiel conteur pour agir sur ses lecteurs dont les réactions sont à leur tour supposées se répercuter sur lui. Dans ses jongleries de langage, il met en place des épisodes, des scènes et des moments qui donnent l'impression que le conte transcrit est identique à ce qu'il pourrait être dans la tradition orale. On peut dégager ce même constat à propos de *A jaiyi and his Inherited Poverty*<sup>841</sup> : les personnages, monstres, rois et dieux avant d'entrer en conflit les uns avec les autres tiennent des discours de présentation en donnant leur titre de noblesse ou d'infamie. Ils suggèrent ainsi l'ampleur de la lutte à venir, une lutte sans merci. Tutuola est semblable à cet initié qui entend les voix, les intonations des dieux et qui essaye de les transcrire à ceux qui sont venus l'écouter. Puisque l'écrit ne transmet pas le son ni la danse ni la musique ni les mimiques, c'est par des moyens scripturaux que Tutuola essaye de les rendre : lettres

---

<sup>837</sup> Ching Sela « D'une francophonie utopique aux archipels littéraires / Demain la francophonie », in Jean-Louis Joubert, *Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 43.

<sup>838</sup> Sembène Ousmane, *Le Docker noir*, Paris, Présence Africaine, 1956.

<sup>839</sup> Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Présence Africaine, 1960.

<sup>840</sup> Sembène Ousmane, *Ô pays mon beau peuple*, Paris, Présence Africaine, 1957.

<sup>841</sup> Amos Tutuola, *A jaiyi and his Inherited Poverty*, London, édition Octavo, 1967.

capitales, guillemets, parenthèses, tirets, chiffres, abréviations et toute une typographie. Le réalisme chez lui mobilise des procédés qui permettent de brouiller la distance entre l'oral et l'écrit en rapprochant les lecteurs des histoires via une écriture de la parole, l'auteur reconnaît de surcroît avec beaucoup de simplicité qu'il n'est pas le créateur des contes qu'il a écrits : il les doit aux patriarches et anciens de son village.

Toutefois faut-il noter que les propos élogieux à l'endroit des textes d'Amos Tutuola tenus par Patrice Nagnang sur le modèle poétique à promouvoir en vue d'une écriture africaine préemptive contredit l'économie de ses trois derniers romans.



## Chapitre 2. Pour une poétique de la contradiction

Avec *Mont Plaisant*, *La Saison des Prunes* et *Empreintes de crabe*, Patrice Nganang s'applique à l'écriture des faits coloniaux, de l'histoire de Njoya sultan Bamum, de l'arrivée du général Leclerc à Douala le 27 août 1940 en pleine saison des prunes et de l'histoire du Cameroun. Ce constat interroge. On peut en effet se demander si, avec ces derniers romans, Nganang ne s'écarte pas de son projet initial et donc d'une nouvelle littérature basée sur l'écriture des sous-quartiers ; et si la poétique mise en œuvre dans ces ouvrages est ou non en contradiction avec ce qu'il a auparavant énoncé. Émettre une telle interrogation ne signifie pas que les thématiques abordées dans ces livres soient trop éloignées de l'actualité africaine. Il s'agit plutôt de déterminer la saisie de la situation catastrophique de l'Afrique ne résonnait pas autrement dans ses trois premiers romans. Dans son *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Nganang soutient qu'il n'est plus possible de pratiquer la littérature africaine en dehors de son « *inscription mimétique dans les réalités du continent* » et de ses géographies nationales. Autrement dit, les auteurs devraient écouter la rue parler car celle-ci pense et son insolence et ses impertinences se révèlent être fondamentales pour définir une subjectivité propre :

*C'est qu'écrire aujourd'hui à partir de la conscience citadine tumultueuse veut dire plus que jamais, faire sien une poétique du mapan. N'est-ce pas elle que par exemple Efovi recherche dans La Polka, même si l'échec de sa tentative est marqué par le trop grand balancement de sa parole entre les dires de Tansi et ceux de Mârquez ? N'est-ce pas elle également que Mabankou recherche en laissant le verbe de son héros dans Verre cassé divaguer à l'infini de l'alcool qui mange ses ponctuations, et dont la vision de finitude puise ici, heureusement, autant chez Mârquez que dans les racines du texte fondateur de Tutuola ? Mais pourtant, dire les détritiques n'est-ce qu'affaire de point et de virgule ? De l'infini zigzagant du chemin qui est piste entre maisons croulantes, de l'inattendu de l'avenir qui est chemin tordu des routes, du rythme de l'appel du muezzin qui est logorrhée verbale, du malaise de la vie même qui est quartiers éléphantiques, de l'agora du verbe qui est entrechoc de la parole des commentaires, oui, de l'ambiance tourbillonnante de la ville qui vit en de pulsations incontrôlables et violentes, voilà de quoi il s'agit ! De cet infini, le roman des détritiques naît, certes mais sur le même coup, il se transforme en roman de la cité perdue<sup>842</sup>.*

---

<sup>842</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 264.

Pour Nganang, des villes comme Yaoundé et Douala ont des allures de « bibliothèques » suffisamment riches pour stimuler et orienter la créativité des auteurs :

*Nous n'avons pas besoin de plonger dans la pensée mythique pour en tirer une vision du chaos. Ni la cosmologie grecque, ni la vision chrétienne, oui même la bibliothèque universelle est inutile ici ; Ovide et Milton sont des références insuffisantes. Pourtant, pour avoir une idée du chaos, il suffit de se promener tout simplement dans une ville africaine. Le plombé des rues, le non systématique de la géographie, le manque de conception au moment de la naissance des quartiers, l'exigu des maisons et des vies, le tordu des chemins, le serpentant des mapans, l'égaré de la vision, l'inconnu de la direction, y sont un lot commun<sup>843</sup>.*

Dans cette perspective, une poétique s'inspirant des sous-quartiers apparaît comme indispensable à la nouvelle écriture africaine que Nganang attend et espère. Soumi, le protagoniste principal de *La Promesse des fleurs*, ne réussit à écrire un bon roman qu'à travers sa relation mystérieuse avec Jacqueline laquelle semble incarner la condition de la femme du quartier au bord du marigot. Il en est de même pour l'homme en noir-noir qui vient spécialement dans le bar de Massa Yo pour observer le quotidien des gens de ce quartier et s'en inspirer pour produire un roman. La vision que projette les premiers romans de l'auteur sur la responsabilité de l'écrivain africain constitue un point crucial d'un essai qu'il revendique comme étant une « réinscription de la littérature africaine contemporaine dans le champ de l'histoire des idées<sup>844</sup> » et « une volonté de découverte de l'espace convulsif qui est habitat de la vérité, dans le contrapunctique de ses manifestations : ouverture à la République de l'imagination<sup>845</sup> ». Dès lors le retour à l'histoire coloniale comme motif suscite une interrogation d'autant qu'elle s'accompagne d'un changement de style sinon de registre d'écriture.

## 2.1. Le Retour à l'histoire coloniale

Au regard de la position formelle et strict que Nganang exprime tout au long de son manifeste, leur poétique exprime-t-elle le paradoxe qui fonde sa pensée depuis le commencement de sa carrière littéraire ?

*Mont plaisant* repose sur la narration d'une petite fille de neuf ans nommée Sara, arrachée à sa mère pour être offerte en cadeau à Njoya, chassé de son royaume par le

---

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 263-264.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 12.

colonisateur français. Sara qui est censée rejoindre les rangs des 300 femmes du sultan est préparée par Nebu une matrone. Plus d'un demi-siècle plus tard, survient Bertha, une jeune étudiante camerounaise vivant aux États-Unis, qui a décidé de rentrer au pays pour mener une recherche sur l'histoire du sultan. Dans cette perspective, elle doit rencontrer Sara qui est l'un des témoins vivant de ce passé, bien que maintenant âgée. L'échange entre les deux femmes débouche sur l'histoire du Cameroun de l'entre-deux guerres et l'évocation d'éminents personnages, comme celui du sultan Njoya qui fut un homme d'un grand charisme intellectuel et scientifique, concepteur d'un alphabet, et dont l'entourage s'est évertué à faire prospérer l'art de son peuple. Dans le roman, on rencontre également Joseph Ngono, un professeur de langues à l'université de Berlin en 1913, qui éprouve des difficultés à vivre dans l'Allemagne en guerre et décide de revenir au Cameroun où malheureusement les conditions de vie le déçoivent. Le triste destin de Nebu est également retracé. Ce roman amalgamant plusieurs histoires finit par constituer le « lieu » imaginaire à partir duquel il est aisé de comprendre les différents conflits ayant secoué le Cameroun à l'époque coloniale, entre Français, Anglais et Allemands, des conflits qui ont eu des conséquences néfastes pour le pays. Amour, pouvoir, colonialisme, civilisation bamoun, sont les thématiques autour desquels Nganang construit ce roman, lui le fervent partisan de la littérature préemptive au XXI<sup>e</sup> siècle :

*Il est de mode un peu aujourd'hui, de se demander comment écrire après le Rwanda, et cette question est légitime, et même si jusqu'à présent, les réponses me semblent peu satisfaisantes, les réactions des écrivains africains s'alignant souvent trop rapidement, par précipitation intellectuelle, je dirais, sur les attitudes génériques qui sont nées dans l'ombre de l'Holocauste, ou alors sur les gestes idéologiques communes de la littérature africaine par exemple quand un Boubacar Boris Diop retrouve les racines du nationalisme dans son retour public à sa langue maternelle. C'est que pour moi, je ne peux pas réfléchir à ce sommet du pire sans y additionner une réflexion sur les coups d'État, car la tuerie avait, je n'ose jamais l'oublier, commencé avec un coup d'État : le 6 avril 1994, ce jour où l'avion du président rwandais avait été abattu. J'ajoute ici que le 6 avril, c'est le jour d'un coup d'État manqué au Cameroun, et qui est ancré dans le subconscient des Camerounais de ma génération comme le moment d'un doute, d'un chavirement, mais aussi d'une dégringolade dont nous ne sommes pas encore sortis. Je ne peux donc pas penser au génocide de 1994 au Rwanda, sans me rappeler qu'autant les coups d'États sont entrés dans la logique des choses sur le continent africain, dans la logique même de notre histoire, et n'étonnent donc plus, même après ce fatidique 6 avril 1994 et c'est-à-dire même après les tueries du Rwanda, autant dans le même temps, ils étonneraient tout le monde, y compris les Africains, s'ils avaient lieu, par exemple en France, ou alors, disons, aux États-Unis, alors que le dernier coup d'État dans la péninsule européenne avait eu lieu seulement en 1974, avec la 'révolution des œillets' et j'étais déjà né ; je parlais même déjà, pour être plus précis. Le travail de l'écrivain étant*

*aussi de s'étonner devant les évidences, devant les banalités, mon étonnement devant la banalité des coups d'État en Afrique ne peut m'amener, dans les profondeurs de l'histoire du continent, au 13 janvier 1963, avec le coup d'État au Togo, le premier en Afrique, le 13 janvier donc, date qui devrait être mentionné dans la conscience africaine comme celle de notre véritable entrée en enfer, mais qui pourtant est pratiquement fêtée dans ce petit pays. Mentionné par soi-disant 'devoir de mémoire' donc ? Que non : 'Le seul devoir que nous avons par rapport à l'histoire est celui de la ré-écriture', écrit Oscar Wild<sup>846</sup>.*

Bien avant cet argumentaire, on se souvient que dans les premières pages du *Manifeste*, l'auteur soulignait l'importance pour l'écrivain africain d'être le témoin des histoires qu'il raconte. Ce qu'il n'a pas fait dans et pour ses trois derniers romans. Soumi, Mboudjack et la Kemi, les trois narrateurs de *La Promesse des fleurs*, de *Temps de chien* et de *La Joie de vivre* sont des observateurs, des témoins de chacune des histoires qu'ils racontent contrairement à Bertha qui, dans *Mont Plaisant*, narre l'histoire à travers les informations fournies par Sara :

*Les yeux de Sara s'illuminèrent et me transpercèrent 'Ah !' En même temps elle éclata d'un rire que je ne pourrais jamais oublier, un rire qui fit silence sur l'univers. La voix de la vieille dame résonna dans la cour, éparpillant les piles. Son rire se transforma en toux folle qui lui faisait répéter 'elle' dans un galop de mots, comme pour freiner l'élan abrupt d'un souvenir tapi au fond de sa mémoire.  
-Comme qui ? demandai-je ?  
Arouna restait perplexe.*

*C'est ainsi que Sara commença à me raconter son histoire. Bertha était la matrone à qui elle avait été remise, enfant, par les hommes du chef. Une esclave, elle avait été, cette Bertha, chargée de l'éducation des futures femmes de Njoya, tâche qu'elle avait assurée durant toute son existence. Même mangée par la vie, marquée d'une large cicatrice au cou, résultat d'une violence passée, Bertha n'était pas, non, elle n'était pas la répétition de cette Sara que j'avais devant moi<sup>847</sup>.*

Le personnage de Bertha ne s'inscrit donc pas dans la logique de la narration des histoires quotidiennes des sous-quartiers. Elle ne peut pas répondre au dicton des rues de Yaoundé, « *Tu as déjà vu quoi ?* », qui n'est en vérité qu'une réflexion aidant à questionner le rapport de l'écrivain africain au réel :

*Ainsi, dans les rues de Yaoundé, par exemple, on entend ici et là les enfants qui demandent à leurs amis : « vous avez déjà vu quoi ? » Singulière question à laquelle il*

---

<sup>846</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 288-289.

<sup>847</sup> Patrice Nganang, *Le Mont Plaisant*, *op. cit.*, p. 32.



*faudra bien se pencher, car elle est posée à des interlocuteurs qui pourtant ont leurs yeux grandement ouverts sur la réalité, comme si elle voulait leur révéler que le ciel qu'ils voient si bien, échappe tout de même à leur regard ; que les oiseaux qui chantent dans leurs oreilles, sont tout aussi inaccessibles à leur perception ; ou alors pour leur dire que quelque chose du réel échappe toujours à la vue ; que la réalité n'est pas, et ne saurait être une évidence : qu'elle n'est jamais simplement là, sinon sous forme ironique<sup>848</sup>.*

À la suite de *Mont plaisant*, *La Saison des prunes* évoque dans ses débuts l'histoire de deux amis : Ruben Um Nyobè, le futur indépendantiste, et Louis-Marie Pouka, le poète. Tous deux se retrouvent dans le village d'Edéa. Pouka est rentré au pays parce qu'il désire créer un cénacle pour former les futurs poètes camerounais. Mais les retrouvailles de ces amis sont perturbées par l'arrivée du lieutenant Leclerc venu recruter des tirailleurs pour la France libre. De nombreux jeunes y voient l'opportunité de fuir le quotidien et de découvrir un ailleurs qui pourrait peut-être se révéler un eldorado, aussi s'engagent-ils. Mais la France libre n'offre pas les moyens nécessaires à ces soldats, qui semblent-être sous-équipés. C'est dans un esprit de chant épique, bien que voués au massacre, qu'ils vont à la guerre. La vie continue son cours au village, les femmes font preuve de courage face aux violences qu'elles subissent. La perspective thématique et stylistique employée par l'auteur dans ce roman paraît éloignée de l'écriture prévisionnaire esquissée dans ces lignes :

*Voilà qui circonscrit la place du génocide des Tutsi dans la conscience africaine, et cela, plus simplement comme métonymie : il devient le syndrome de quelque chose de fondamentalement nouveau. Dans son si faussement simple, et pourtant si meurtrier complexe Hutu-Tutsi, ce pays ne se disperse pas seulement en référence à l'insignifiance de la vie et de la mort dans le quotidien de toute l'Afrique ; il ne dessine pas seulement les limites de la politique et du devoir sur le continent ; il fonde aussi la nécessité d'un renouvellement de la grammaire, de l'organisation et du vécu de ceux-ci, tout comme il appelle un nouveau langage de l'intelligence pour exprimer cette nouveauté. Il s'impose donc comme le marqueur d'une époque, le particulier d'une génération, la nôtre, obligée ainsi de s'imaginer à partir de son sommet de cadavres, et de se définir comme nécessairement post-génocide. S'il nous est possible de dire en effet, qu'après le Rwanda, ne peut plus être comme avant, c'est bien une manière d'affirmer que nous ne pouvons plus qu'être différents de nos aînés<sup>849</sup>.*

---

<sup>848</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 58.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 27.

Dans son *Manifeste*, Patrice Nganang a élaboré une théorie qu'il a proposée comme chemin convaincant à la nouvelle génération d'écrivains : « *le manifeste d'une nouvelle littérature africaine, le prologue donc à une écriture africaine du futur*<sup>850</sup> ». Après l'avoir énoncée, le lectorat s'attendait à ce qu'il fût le premier à l'appliquer. Une partie des critiques et du public estime que sa théorie n'est effective que dans ses trois premiers romans.

Cette impression est renforcée par l'examen d'*Empreinte de crabe*.

Ce livre va dans le même sens que les deux précédents romans. Il narre l'histoire d'un homme nommé Nitchap, originaire de Bangwa, contrée située à l'ouest du Cameroun, lequel accepte de rendre visite à son fils installé depuis quelques années aux États-Unis. Pendant son séjour il tombe malade. C'est une « opportunité » pour le fils qui y voit une occasion d'essayer de mieux connaître l'homme auprès duquel s'est déroulée son enfance. Nitchap, d'une voix emplie de douleurs, remonte le temps et raconte l'histoire des siens : celle de l'alphabet bamoun, du nationalisme camerounais et de la guerre civile. Il reconstitue les mémoires, exhume les bouleversements apportés par la guerre, le passé et le présent où chacun est en quête de liberté. Ce roman, tout comme les deux autres, fait figure de mémorial mettant l'accent sur les questions d'hier plutôt que sur celles qui aujourd'hui minent le quotidien des Camerounais.

La nécessité de l'engagement s'adosse chez Patrice Nganang à trois grandes thèses au sujet de la nouvelle écriture : la première fait référence à la relation sincère de l'écrivain au politique ; la seconde met l'accent sur la déresponsabilité de l'écrivain sous prétexte de son exil ; la troisième, enfin, touche à l'inscription de la littérature dans le corps de l'écrivain.

Lorsqu'on scrute la poétique de ses trois derniers romans dans lesquels il entreprend de réécrire l'Histoire, sa pensée semble connaître une évolution sensiblement dialectique.

Ne serait-il pas judicieux d'admettre que les histoires autour desquelles sont structurés les romans de l'auteur fonctionnent comme des intertextes d'ouvrages d'histoire sur le sultan Bamoun et le nationalisme camerounais. Cette démarche serait devenue un trait dominant d'une poétique dont la dynamique conduirait à la réécriture : l'histoire du sultan Njoya et d'Um Nyobe que Nganang essaie de mettre sous forme nouvelle ne sont pas des sujets « inédits » car de nombreux auteurs tels qu'Anna Rein-Wuhrmann, Idelette Dugas, Mervyn David, Alfred Schmitt, Achille Mbembé, Mongo Beti, etc., ont écrit des ouvrages retraçant l'engagement de ces deux hommes. Il se pourrait que la création littéraire de l'auteur et son univers diégétique aient été influencés par les livres d'histoire et les travaux de ceux-ci, les allusions et références auxquelles il se livre incitent à le penser. Ces romans de Patrice Nganang répètent une logique

---

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 20.

qui n'est pas très éloignée de celle des premiers écrivains africains qui ont été d'excellents élèves de l'école indigène, les instituteurs qui jugeaient leur imagination très pauvre leur fournissant un modèle à imiter ou à partir duquel ils avaient à composer leurs rédactions. Cette pratique pédagogique a favorisé sans conteste plusieurs thèmes de la littérature africaine. C'est ce que Blachère appelle le recours au français « *artificiel* », une langue écrite sous influence scolaire. Bernard Mouralis fait le même constat concernant la productivité de la littérature négro-africaine des premiers écrivains dont il estime qu'elle a été influencée non seulement par les manuels scolaires mais aussi par les « *journaux, magazines, textes administratifs, discours officiels, ouvrages technique*<sup>851</sup> ». Concernant Nganang, ce n'est pas l'économie de la langue qui est en jeu mais une création nourrie d'essais, de textes historiques, de documents et de la mémoire des anciens des villages. Ses romans qui en portent les marques s'apparentent quelque peu aux textes à propos desquels Jean Derive use de la notion de « style instituteur » : par analogie nous dirons qu'ils participent d'un « style historique ». À ce sujet, on a l'exemple frappant de Djibril Tamsir Niane, l'auteur de *Soundjata ou l'épopée mandingue*, qui déclare honnêtement n'avoir été qu'un traducteur et que son livre était plutôt « *l'œuvre d'un obscur griot du village de Djeliba Koro dans la circonscription de Sigiri en Guinée*<sup>852</sup> ». Mais alors Patrice Nganang n'a-t-il pas cédé au travers qu'observe Sara, son personnage, chez certains écrivains de ce siècle : « *Elle pensait certainement, me disais-je, que pour lui j'étais une 'cliente' de plus, comme ces gens de l'Université qui viennent souvent avec un magnétophone enregistrer les vérités des vieillards, qu'ils appellent ensuite littérature*<sup>853</sup>. » Si l'on s'en tient à la définition que Konaté Dahouda et Selom K. Gbanou donnent de la mémoire (l'effet de présence d'une absence ; le souvenir et la réminiscence de ce qui fut, de ce que l'on a été ; un « avoir été » qui tient, dans bien des cas, à un sentiment d'appartenance et d'identification à un registre social, culturel, idéologique précis, perçu comme une marque singulière<sup>854</sup>), on peut dire que l'écriture des derniers romans de Patrice Nganang représente des personnages qui ne vivent pas l'histoire, ils n'en sont que les auditeurs, comme nous le renseignent Bertha et Sara dans *Mont plaisant*. C'est en effet au travers des souvenirs de celle que tout Nsimeyong appelle « *doyenne* » que Bertha et tous les jeunes du quartier vont « vivre » l'histoire du Sultan bamoun :

<sup>851</sup> Jean- Claude Blachère in *Négritures. Les écrivains africains et la langue française, op. cit.*, p. 69.

<sup>852</sup> Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris Présence Africaine, 1960, p. 5.

<sup>853</sup> Patrice Nganang, *Mont Plaisant, op. cit.*, p. 32.

<sup>854</sup> Konaté (Dahouda), Gbanou (Sélom Komlan), (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*. Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, p. 9.

*Ce n'est pas la réapparition époustouflante de sa voix, mais le visage de Sara qui me fit délaissier mes recherches sur les origines du nationalisme camerounais pour écouter ses histoires de doyen. Qui m'aurait dit que dans mes premiers mots, elle me capturerait dans le filet de son témoignage et qu'il me faudrait des semaines, des mois pour l'éclairer ? Qui m'aurait dit qu'au fond, c'est elle qui me donnerait la clef d'une époque que justement j'étais revenue chercher au Cameroun ? Surtout pas Arouna, oh, surtout pas lui, qui me voyant haletante comme un silure pris au piège se marrait plutôt ! Or voilà, faire reprendre à Sara son récit là où elle l'avait suspendu n'était pas une mince affaire<sup>855</sup>.*

L'écriture de la mémoire vers laquelle converge l'écrivain des sous-quartiers dans ses trois derniers romans se différencie de l'écriture du réel saluée pour laquelle il faut être témoin et non écrire à partir du témoignage.

Le personnage de Sara s'adresse à l'universitaire venue l'écouter pour lui demander : « Où étais-tu Bertha lorsque j'avais été arraché à mes parents à l'âge de 9 ans et donné à Njoya comme femme pour femme ? » Si Bertha ne saurait peut-être pas répondre, Nganang, lui, le peut : pour le romancier et essayiste, la production littéraire produite au cours de ces dernières années ne prévient pas les catastrophes mais vient après les catastrophes. Avec ce personnage de Bertha, Nganang s'est détaché de la spontanéité et de l'immédiateté, et a vu sa poétique évoluer vers la médiation : toutes les histoires relatées dans ses derniers romans font référence à la mémoire des narrateurs. Dans *La Saison des prunes* le récit est rapporté par un personnage externe qui semble connaître l'histoire avant même les autres protagonistes :

*En écrivant cette histoire, je pense aux hommes, qui aux carrefours, pressent une prune dans leur bouche, en balançant le noyau sur le trottoir, et je sais que tout y est : le festin des sens offert au moindre prix ; l'insouciance d'une ville qui mange ses prunes dans du papier de ciment, comme pour se construire dans l'estomac les bâtiments qu'elle refuse à ses rues ; la violence d'un geste si inutile en fin de compte, pour l'emballer dans des journaux déchirés qui ouvrent à Tonga, à Edéa, autant de villes-prunes sur le chemin infini mais avant tout je pense à Yaoundé<sup>856</sup>.*

C'est donc la mémoire de ce narrateur externe qui construit l'histoire du roman en donnant de temps en temps la parole aux personnages de Pouka, d'Um Nyobè, de Hebga, etc. Le paradoxe de cette écriture, c'est qu'elle n'inscrit pas les personnages dans la narration spontanée, mais

---

<sup>855</sup> Patrice Nganang, *Mont Plaisant*, op. cit., p. 28.

<sup>856</sup> Patrice Nganang, *La Saison des prunes*, op. cit., p. 14-15.

dans une narration programmée. Cette écriture de la mémoire sert à une réhabilitation de l'histoire travestie de l'Afrique.

L'imaginaire colonial met à mal l'éthique de la responsabilité : « *L'Afrique est dite ne pas être responsable des catastrophes qui s'abattent sur elle*<sup>857</sup>. » Le continent se pense comme une victime de l'histoire de ses malheurs. Ce discours relevant dans une certaine mesure du nationalisme africain va à l'encontre de l'afro-pessimisme<sup>858</sup> qui est une pensée négative. Le retour sur la période coloniale effectuée par les derniers romans de Nganang permet à l'écrivain de mieux saisir pourquoi et comment la colonisation a participé à l'enlèvement de l'Africain dans une sorte de perpétuelle enfance :

*La vision ici est claire, car dans la longueur de cette tradition de lecture de l'histoire se trouve une acceptation sans faille de la position du sujet africain comme autre, même si d'un sujet en perpétuelle irruption, en perpétuelle quête d'une autonomie qui toujours lui échappe dans le leurre d'une indépendance reçue, et qui, dans le sombre de son abîme, trouve cependant les mots de l'accusation pour désigner autrui au début de ses déboires. C'est que ce sujet éruptif ne peut ici qu'être vu comme innocent, et donc ne peut être pensé que comme une victime d'une longue et injuste histoire de malheurs*<sup>859</sup>.

On comprend dès lors les mécanismes de pensée autorisant les défenseurs du nationalisme de s'enfermer dans leurs arguments de la « *victimisation*<sup>860</sup> ». Nganang, dans *Mont Plaisant*, perpétue la tradition instaurée aux débuts de la littérature africaine avec des titres célèbres comme *L'Enfant noir* et *Sous l'orage* faisant du fonctionnement de la société traditionnelle un registre essentiel. Ici, c'est la société bamoun des années 1930 qui est exaltée. Les différents récits du roman convergent de façon à composer l'histoire de Sara. Il y a la biographie de Bertha et de Sara dont la narration est assumée par Bertha, laquelle restitue l'enfance et le séjour de Sara au Mont Plaisant. Elle dépeint aussi la souffrance de Sara et le poids du monde traditionnel bamoun. Ce récit rapporte également la défaite de la gérontocratie, par le truchement de Bertha, la matrone des femmes du Sultan. Selon les dires de l'auteur, il est indispensable de prendre en considération ces éléments :

---

<sup>857</sup> Achille Mbembe, « Africa Modes of Self Writing ». Cité par Patrice Nganang in *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 44.

<sup>858</sup> Voir Jean-François Bayart, « L'Afropessimisme par le bas : réponse à Achille Mbembe, Jean Copans et quelques autres » [en ligne] , URL : <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/040103.pdf>. [consulté le 3 mars 2022]

<sup>859</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), op. cit. p. 44.

<sup>860</sup> Achille Mbembe, « Africa Modes of Self Writing ». Cité par Patrice Nganang in *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 45.

*Des époques qui sont en retard sur une idée dont elles auront pourtant été témoin de la naissance brutale ; tout comme il y en a qui sont de parfaites régressions sur ce qui est déjà pensé dans la cour de leur quotidien : sommeilleuses, elles sont de cent ans sur l'évolution des mots des choses. De même dans le domaine de la suite des idées, il arrive qu'une pensée qui, historiquement, est arrivée après une autre, ne soit logiquement localisable qu'avant celle-ci : elle est originaire. Tout comme il arrive que là où la philosophie atteint le bout de son rouleau, ce soit l'art qui lui révèle la suite de son chemin ; de même que là où l'art arrive dans une impasse, ce soit la vie qui lui montre la route<sup>861</sup>.*

Pour ce qui le concerne, Nganang continue d'écrire des romans sur le continent, et d'abord sur le Cameroun, en réaction existentielle à la situation chaotique dans laquelle la mondialisation plonge le pays : paupérisation, dictature, conflits ethniques et civils, flux migratoires, désespoir des jeunes, etc. Mais, à la différence de sa première « manière », celle de ses premiers pas dans le roman, il roule sa protestation, non plus dans une passionnée dénonciation de l'horreur quotidienne des sous-quartiers, mais dans l'analyse sensible des figures de l'histoire telles que Njoya, U'm Nyobè et Louis Marie Pouka,

L'inflexion de la poétique de Nganang en direction d'un examen critique de la mémoire de la pénétration coloniale au Cameroun le conduit à s'atteler à la promotion de grandes figures comme Njoya le Sultan bamoun, U'm Nyobè, Marie Louis Pouka, etc.

Njoya n'est pas un cas isolé dans l'histoire du Cameroun : l'un des chefs des Dualas, le roi Rudolf Duala Manga Bell a été destitué par les Allemands parce qu'il a protesté contre la ségrégation impliquée par la colonisation et la spoliation des terres. Nganang qui se pose comme l'écrivain dissident de la francographie aurait matière à inspiration en se penchant sur l'œuvre de cet homme resté intègre devant l'oppression. Des voix s'élèvent, ici et là, pour suggérer que le poids des origines, renforcé par tout un contexte socio-politique qui favorise l'ethnicité au Cameroun, a peut-être influencé Nganang le Bamiléké à s'emparer de la seule trajectoire du sultan Njoya. C'est ce qui se dégage des réflexions d'Hilaire Mbakop :

*Nganang considère le sultan Ibrahim Njoya comme 'un grand personnage historique du Cameroun'. Il déplore le fait que beaucoup de Camerounais ignorent l'histoire de ce roi Bamoun qui régna de 1887 à 1933. L'écrivain et enseignant résidant à New York dit sans ambages : 'Ibrahim Njoya est mon maître à penser.' Selon lui, l'œuvre de ce souverain*

---

<sup>861</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 116.

*qu'il tient par ailleurs pour un génie 'devrait servir d'orientation, bref, de point d'ancrage à la conscience collective camerounaise'<sup>862</sup>.*

La poésie de Nganang cèderait-elle à un certain « narcissisme culturel » ? La valorisation de sa part de l'action du sultan Njoya se justifie par la stature culturelle de ce dernier, inventeur de la langue shumum :

*C'est que Njoya n'aura pas seulement fondé si loin de la cité coloniale une littérature écrite en langue shumum ; il aura tout aussi mis les batteries de son intelligence en marche pour former un alphabet, que dis-je un ? pour, orfèvre de l'écriture, dans un effort constant, dans l'effort patient de toute une vie, inventer des alphabets qui soient suffisamment performants la dernière étape de l'alphabet shumum utilisé aujourd'hui encore est phonétique pour dire l'immense complexité du monde. Au sommet il aura, en utilisant à fond le jeu de l'esprit, la permutation de sens, fabriqué une langue comparable à l'espéranto, le shupamum, donné des racines bien profondes à cette écume des mots de nos rues aujourd'hui émerveille encore tant les critiques français quand ils lisent nos textes que, trop pressés ou simplement ignorants, ils disent êtres francophones. Bref, Njoya aura fondé la tradition de nos lettres<sup>863</sup>.*

Les détracteurs de Nganang mettent en relation sa démarche avec la condescendance qu'ils reprochent aux Bamun vis-à-vis des autres peuples du Cameroun. Cette rivalité à caractère ethnique ne date pas d'aujourd'hui. Elle s'enracine dans les années 1930 quand les Bamiléké occupaient le devant de la scène camerounaise :

*Au lendemain du conflit mondial, les Bamiléké représentaient la seconde force économique après les entrepreneurs européens. Ils contrôlaient les secteurs du transport et du commerce délaissés par ceux-ci. Sur le plan démographique, avec une population évaluée à près de 25.000 personnes au début des années 1950, ils dépassaient déjà les autochtones à la fin des années 1940. La situation coloniale spécifique dans cette région riche et fertile du Mungo allait mettre en exergue la diversité des parties en présence et surtout les nouveaux comportements coloniaux. L'émergence de cette population bamiléké dite allogène avait permis la redéfinition des rapports entre les différentes composantes de cette société mi-rurale et mi-urbaine. Minorité sociologique, les*

---

<sup>862</sup> « CAMEROUN : COMMENT PATRICE NGANANG VEUT FAIRE DE IBRAHIM NJOYA UNE GRANDE FIGURE DE L'HISTOIRE : CAMEROON, [EN LIGNE], URL : [HTTPS://WWW.CAMER.BE/MOBILE/43557/30:27/CAMEROON-CAMEROUNCOMMENT-PATRICE-NGANANG-VEUT-FAIRE-DE-IBRAHIM-NJOYA-UNE-GRANDE-FIGURE-DE-LHISTOIRE.HTML](https://www.camer.be/mobile/43557/30:27/CAMEROON-CAMEROUNCOMMENT-PATRICE-NGANANG-VEUT-FAIRE-DE-IBRAHIM-NJOYA-UNE-GRANDE-FIGURE-DE-LHISTOIRE.HTML) [CONSULTE LE 22 MARS 2022].

<sup>863</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, op. cit., p. 43.

*Bamiléké pensaient leurs avec les autres en termes d'antagonisme, quand ceux-ci la présence bamiléké comme un problème<sup>864</sup>.*

Cette position sociale en surplomb aurait favorisé un sentiment de supériorité chez cette communauté qui est qualifiée par ceux qui la dénigrent comme étant composée de « *fauteurs de troubles et [d'] assoiffés de pouvoir<sup>865</sup>* ». L'hypothèse selon laquelle Njoya serait l'« *epocal* », le fondateur de la vision du monde des Africains, est développée par Nganang dans plusieurs de ses ouvrages : *La République de l'imagination, Manifeste d'une nouvelle littérature africaine, Mont Plaisant, L'Art de l'alphabet*. De fait, Njoya obsède l'écriture de Nganang, lui-même le reconnaît :

*Au moins retiens ceci : dans chacun de mes mots, dans chacune de mes phrases raisonne le spectre de la bibliothèque de Njoya. Dans chacune de mes lettres sonnent les échos de cette chambre aux livres suspendus, ainsi que la vérité de ses bouquins à l'odeur de cuir<sup>866</sup>.*

Mais Njoya n'est pas le seul spectre à hanter la poétique de Nganang et à habiter la part la plus récente de son œuvre. L'écrivain en effet y convoque volontiers Ruben Um Nyobé, Ernest Ouandié, Félix-Roland Moumié, Abel Kingué, Castor Osende Afana, Louis Marie Pouka, etc., qui tous ont été des hommes engagés pour la liberté du peuple camerounais. La trajectoire de ces politiques a conféré à l'ethnie bamiléké un capital symbolique spécifique. Voilà pourquoi le discours de Nganang sur les nationalistes camerounais est presque toujours rattaché à l'ethnicité par une partie des intellectuels et du personnel politique de son pays qui l'accusent de verser dans l'apologie.

Si on a le souci de se garder des réactions émotionnelles et si on préfère discerner par l'analyse les ressorts des prises de position idéologiques et critiques de Patrice Nganang, on en vient à repriser dans ses propos sur la colonisation deux traits saillants : l'idée que l'Afrique est entrée dans l'histoire de la France et le caractère structurant que l'écrivain assigne aux langues africaines dans l'élaboration de sa vision du monde :

*À la différence de nos parents qui ont en leurs mains vu naître des continents à l'indépendance, nous sommes, des nécrologues des nations. Témoins de l'implosion d'un*

---

<sup>864</sup> « La onstruction de l'imaginaire socio-politique bamiléké et les prémices de la rébellion nationaliste dans l'ouest du Cameroun » [en ligne], URL : [https://www.persee.fr/doc/outre\\_1631-0438\\_2007\\_num\\_94\\_354\\_4262](https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2007_num_94_354_4262) [Consulté le 25 mars 2022].

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>866</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination, op. cit.*, p. 42.



*monde d'utopies, nous nous croyons plus vieux que le tiers-mondisme de papa. Or, en réalité, dans le cynisme désenchanté de notre rire, se cache le fait que nous avons arrêté de croire en nous-même. Notre rire creuse dans le même geste qui a également rétréci le champ de nos rêves. Incrire notre futur dans la seule dimension occidentale est une abdication*<sup>867</sup>.

Si l'écriture des et sur les sous-quartiers représentée dans *La Promesse des fleurs*, *Temps de chien*, *L'Invention du beaugard* et *La Joie de vivre* est dépeinte par la réception critique comme décisive dans la carrière littéraire de Patrice Nganang, son actuelle réévaluation de l'histoire coloniale est parfois perçue comme un moment ambigu de sa littérature, voire en contradiction avec son attitude première de mettre en avant un français camerounais sans complexe vis-à-vis de la correction du style et du respect de la grammaire. Le français cassé du premier Nganang est en résonance avec celui de ceux qui, parmi ses prédécesseurs, ont su se défaire de ces contraintes :

*On a souvent pensé que le missionnaire Gohring avait eu une grande influence sur le roi à Njoya pour l'amener à simplifier son alphabet. Que Non ! Dugast et Jeffreys continuent : 'Pour notre part, la vue de la quantité de textes existants avant l'arrivée de la mission de Bâle à Fumban ne nous permet pas de croire à cette influence. Il est sûrement plus équitable de laisser à Njoya et à ses collaborateurs le mérite de l'évolution', qui, elle je dis, se trouve dans l'infini du jeu. Ce jeu, le fondateur de l'évolution perpétuelle du système du sultan, lui fera également inventer une langue bien particulière à son palais, le shupamum, une 'langue secrète' dans laquelle il communiquera avec ses collaborateurs immédiats, et qui consistait en fait, dans la permutation de mots empruntés aux diverses langues de son sultanat, une permutation donc du shumum, mais aussi du shupambe, avec l'haoussa, le mfemfe, le français, l'anglais, l'anglais et l'allemand, les trois langues européennes en usages alors au Cameroun. Quelques l'ethnologue Maurice Delaffosse, dans son article sur Njoya. C'est ce vocabulaire qui nous fait voir que le sultan procédait par des différenciations linguistiques de sens, usait donc d'une déconstruction lente mais des mots qui circulent autour de lui. Il donnait ainsi par exemple au mot français 'garçon' la signification de 'bon', et au mot 'gain' le sens de 'homme', prenant une avance singulière sur le 'camfranglais' que tu parles souvent avec tes amis, cher frangin, qui est pratiqué dans les rues de nos villes, et de plus en plus utilisé par nos écrivains*<sup>868</sup>.

La volonté de s'affranchir de la domination linguistique ne commence pas avec les écrivains africains contemporains. Bien avant eux, des écrivains ont inventé une langue d'expression

---

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

pour communiquer avec leur communauté, à l'instar d'Ibrahim Njoya et de son « shupamum ». On peut ici se reporter aux arguments de Nganang réunis dans *L'Art de l'alphabet, pour une écriture préemptive* <sup>869</sup>, son essai incitatif à une « ré-écriture » de l'histoire de l'Afrique :

*La lettre est la condition de possibilité de la littérature car celle-ci est un art de l'alphabet et que celle-là est un instrument d'écriture. Ce qui le conduit à poser qu'aujourd'hui l'utopie 'qui avance à grands pas avec internet' est celle d'un alphabet commun à toutes les langues' et non pas celle 'd'une langue commune à tout le monde' comparable à celle pratiquée avant la confusion des langues et la destruction de la Tour de Babel. Se félicitant de ne pas céder à la prétention universaliste de l'alphabet latin, Nganang appuie sa réflexion sur le travail de 'perfectionnement' apporté par le sultan de Njoya à son alphabet dont nous avons six versions (entre 1895 et 1918). À la différence de la plupart des commentateurs qui s'intéressent au signifiant du texte, en assignant à l'écrit le statut d'enveloppe graphique d'un énoncé toujours envisagé comme un proféré, ou assimilable à lui, Nganang se penche sur la lettre du signifiant perçue comme condition et cause de son existence, c'est-à-dire en définitive comme concept de la littérature*<sup>870</sup>.

Nganang se sert du travail d'Ibrahim Njoya pour déconstruire « le caractère universaliste de l'alphabet latin ». Ainsi, dans la perspective de promouvoir une écriture propre à l'Afrique Nganang exalte la capacité créatrice du sultan. Et, dans ses premiers textes romanesques, énoncés à partir de « l'endroit où l'Afrique contemporaine se fait une idée d'elle-même » et démarqués de ceux de ces « enfants chéris<sup>871</sup> » dont « l'autonomie n'est qu'une illusion, puisqu'il n'est qu'un dispositif de sélection à l'accès à la visibilité 'tout court', celle donnée par l'édition et la presse françaises, ainsi que les institutions de la Francophonie (institutionnelle) » et qui assure « la légitimité académique dans laquelle ceux-ci espèrent se draper pour conforter leur célébration et accéder à la conservation<sup>872</sup> », il s'efforce de pratiquer une « rupture inaugurale<sup>873</sup> ». Un peu comme Mongo Beti interpellant Camara Laye à qui il reprochait de produire une « littérature rose » alors que le Continent croupissait sous la

---

<sup>869</sup> Patrice Nganang, *L'Art de l'Alphabet, pour écriture préemptive 2*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2018.

<sup>870</sup> Jean-Michel Devésa, « L'Afrique et son écriture : une affaire de préposition ? Éléments de réflexion endossée aux travaux de Patrice Nganang et de Paul Gilroy » in *Les Rébellions Francophones, Comparaison*. Collection dirigée par Florence Fix (Université de Rouen-Normandie), Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de HauteAlsace), Paris, Orizons, 2019, p. 11.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>873</sup> Cette expression est reprise par Jean-Michel Devésa dans sa réflexion sur l'Afrique et son écriture concernant l'assignation « illusoire » qu'on octroie aux auteurs et aux œuvres de la nouvelle génération en raison de leur propos « parfois tonitruant au regard des bluettes devant lesquelles on s'extasie ». Cf l'Afrique et son écriture : une affaire de propositions ? op.cit., p.3.

domination coloniale. C'est dans le cadre et en fonction de ce souci d'écrire des histoires du quotidien qu'il convient de jauger l'itinéraire de Patrice Nganang.

## 2.2. Vers une amnésie poétique

Dans son *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine*, Nganang part du constat selon lequel on ne peut « sérieusement penser en Afrique de nos jours, en excluant l'idée de l'autodestruction<sup>874</sup> ». Pour lui, elle serait au fondement du canon esthétique de « l'écriture post-génocide » construite à partir de « l'idée génocidaire » « de plus en plus investie dans la pratique de la politique » :

*Voilà qui circonscrit la place du génocide des Tutsi Rwandais dans la conscience africaine, et cela, plus simplement comme métonymie : il devient le syndrome de quelque chose de fondamentalement nouveau. Dans son si faussement simple, et pourtant si meurtrier complexe Hutu-Tutsi, ce pays ne se disperse pas seulement en référence à l'insignifiance de la vie et de la mort dans le quotidien de toute l'Afrique ; il ne dessine pas seulement les limites de la politique et du devoir sur le continent ; il fonde aussi la nécessité d'un renouvellement de la grammaire, de l'organisation du vécu de ceux-ci, tout comme il appelle un nouveau langage de l'intelligence pour exprimer cette nouveauté. Il s'impose donc comme le marqueur d'une époque, le particulier d'une génération, la nôtre, obligée ainsi de s'imaginer à partir de son sommet de cadavres, et de se définir comme nécessairement post-génocide<sup>875</sup>.*

Il poursuit en soulignant que dans l'imagination de certains auteurs contemporains cette idée apparaît comme un obstacle, une barrière<sup>876</sup>, comme l'indique cette réaction de Mabanckou :

*Si nous n'y prenons garde, l'auteur africain n'a plus qu'à attendre la prochaine calamité sur le continent pour commencer un livre dans lequel il blâmera plus qu'il n'écrira<sup>877</sup>.*

Selon Nganang, pareille position équivaut à une démission intellectuelle, de celles ayant favorisé l'insignifiance des tragédies en Afrique :

---

<sup>874</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 24.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>876</sup> L'auteur explique à la page 54 de son *Manifeste* que l'idée de du génocide dicte aujourd'hui la pratique de la politique dans certains pays comme la Côte d'Ivoire, comme pour légitimer l'intervention des puissances occidentales, à l'instar de la France, et de l'Organisation des Nations Unies (ONU). Dans le cas du Darfour, c'était pour susciter l'intervention des États-Unis et de la communauté internationale.

<sup>877</sup> Alain Mabanckou, *Lettre à Jimmy*, Paris, Fayard, 2007, p. 77.

*Les catastrophes chez nous ne surprennent plus personne, me dis-tu, et tu as raison : elles sont logiques. Oui les coups d'États ont une rationalité qui n'est pas seulement historique, mais logique. Les guerres civiles aussi. Combien tu as raison ! J'ajouterai, moi, que nos pays arrivent au bout de deux mille ans de théories de l'État, et au bout d'autant d'années sinon plus, de pratique de la violence. Même le génocide des Tutsi rwandais n'est pas le premier de l'histoire. Oui rien ne surprend plus<sup>878</sup>.*

Il ressort de ce constat que les Africains se sont résignés à accepter la catastrophe comme une logique attachée à leur existence et pour se taire devant l'infame politique de leurs pays. Aussi le retour sur l'histoire coloniale doit-il être perçu, au sein de la trajectoire littéraire de Nganang, comme une incursion dans la « préhistoire » de la nouvelle écriture africaine :

*Il a remis aux archives du passé mille et un concept qui ont défini de manière insidieuse le philosophème de cela qu'on doit appeler dorénavant notre 'préhistoire', comme pour dire le temps d'avant le génocide au Rwanda. S'il est possible de dire avec Ricard, aujourd'hui que le 'Rwanda a de l'avenir', c'est parce que ce pays a également auguré d'un réveil brutal de la pensée. Il est l'aube de notre présent<sup>879</sup>.*

La poétique de Patrice Nganang encourageant les écrivains à se mettre à l'écoute des sous-quartiers a eu un certain écho à l'époque où elle a été énoncée. On a alors désigné son promoteur comme « l'écrivain à l'école de la rue », « l'écrivain infrahumain », « le crieur des rues », etc. Cette « gloire » (on peut la mesurer à l'aune de l'obtention du prix Marguerite Yourcenar et du grand prix de l'Afrique noire) lui a permis de franchir le seuil de « la lisibilité et de la visibilité<sup>880</sup> ». Cet engouement est partiellement retombé. L'intérêt pour les sous-quartiers s'est étioilé. Si bien que la réminiscence ou plutôt l'affleurement, dans l'écriture de Nganang, du « vieux style » semble constituer sa parade et sa réplique au triomphe du monde passablement désenchanté sur lequel règnent ceux qui fabriquent et tordent la vérité.

Le roman historique renvoie à une forme de « roman où [l]es personnages et [l]es événements historiques non seulement sont mêlés à la fiction mais jouent un rôle essentiel dans le déroulement du récit<sup>881</sup> ». Cette forme est consubstantielle aux premiers romans négro-africains. Les trois écrits par Patrice Nganang opèrent une rupture subtile, discrète, avec son art des « poubelles du quotidien ». Les trames narratives de *La Saison des prunes*, *Mont Plaisant*, *Empreinte de crabe* témoignent de cette « rectification » :

---

<sup>878</sup> Patrice Nganang, *La République de l'imagination*, op. cit., p. 83-84.

<sup>879</sup> *Ibid.*

<sup>880</sup> Jean-Michel Devésa, « L'Afrique et son écriture : une affaire de proposition ? », op. cit., p. 4.

<sup>881</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 685.

*Pour sortir de cet autre cercle vicieux de l'histoire africaine, de l'histoire tout court, la préemption a ainsi l'obligation d'être fille de notre temps car nous savons aujourd'hui que les révolutions, elles aussi, ont ouvert sur des catastrophes et même sur des génocides : bref, nous savons qu'elles aussi ont servi à opprimer des milliers de personnes, que l'utopie des lendemains meilleurs que chante le révolutionnaire, a elle aussi fabriqué des enfants soldats et des dictatures ; que la fameuse 'dictature du prolétariat' a fabriqué des monstres politiques, et livré des générations entières, des pays et des civilisations si riches, comme celle de l'Éthiopie, par exemple, à la misère, à la famine ; que le livre rouge ou vert a amené des milliers de braves gens au poteau d'exécution, et que même un Thomas Sankara dont la mort brutale jadis avait réveillé notre conscience gamine aux drames de la politique africaine et à sa fratricide violence, avait, lui aussi, tout de même décapité de nombreuses têtes pensantes de son pays parce qu'il ne pouvait pas accepter le principe dissident qui est au fondement de la préemption : que l'histoire, toute histoire, peut toujours être différente<sup>882</sup>.*

Ces propos ont une portée « révolutionnaire », « dissidente », « disruptive ». Car leur usage permet de croire en une littérature pouvant encore « faire » quelque chose en Afrique. L'approche romanesque de Nganang se rapportant, dans son *Manifeste*, au paradigme de la tragédie, l'écriture se réapproprie la civilisation africaine d'aujourd'hui, c'est-à-dire la « barbarie », pour la transformer en un cri, celui d'une conscience adulte. Dans ses derniers romans, le discours des personnages de Nganang est proféré dans un français extrêmement maîtrisé, lequel est contesté et ignoré dans ses premiers textes (même si on y lit, comme dans un palimpseste, les traces d'un français bien parlé et bien écrit). Dans *Le Mont Plaisant* et *La Saison de prunes* (dont les intrigues se déroulent dans les années 1930-1940), les protagonistes s'expriment dans un français académique évoque un souci d'impasse narratif. Il n'est plus question, en apparence, d'adapter le français à la vision du monde camerounaise, d'habiller les phrases avec des expressions propres au parler des sous-quartiers. Lorsque l'auteur donne la parole au Sultan Njoya et à son ami Charles Atagana, il ne leur forge pas une langue analogue à celle qu'il a attribuée à Nzui Manto alias la Panthère (dans *Temps de chien*) qui au milieu des jeunes roule son medumba. L'histoire coloniale, sous la plume de Patrice Nganang, semble exiger une « écriture mélancolique » et des histoires aux refrains périmés. Son idéal littéraire est écartelé entre les prescriptions esthétiques des institutions littéraires, le désir légitime d'une reconnaissance et la dynamique de sa propre création.

Dans sa critique de la relation entre l'écrivain africain et « l'État de chez lui », Patrice Nganang part du postulat selon lequel : « [i]l est inutile de dire qu'une branche bien importante

---

<sup>882</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.*, p. 294.

de la littérature africaine, et aussi, de la production des textes sera toujours unimaginable sans son inscription dans ce corps de la violence d'État<sup>883</sup> ». Pour lui, les réponses les plus urgentes qui concernent l'Afrique d'aujourd'hui sont celles qui sont relatives à la violence, et qui donc ont pour filigrane « la figure du dictateur » :

*Ainsi Brahim n'est pas seulement un liseur de trois dictionnaires ; il est surtout un liseur de livres ! Sa parole demeure pourtant ouverte aux pulsations de la rue morbide qui respire le drame : la tragédie africaine. Du bout de son 'kalash', dans la longée de Mene, il pose une question simple à la littérature africaine : peut-on écrire une histoire tragique en de phrases classiques ? La réponse à cette question, il se révèle, avait déjà été trouvée par Tutuola, dont le héros de L'Ivrogne dans la Brousse, dont le héros de tous les romans d'ailleurs, ne tremble jamais devant la grammaire pour dire l'horreur et les révélations de ses errances. Il pose aussi une question plus profonde que celle de la langue : l'histoire de la tragédie, entendue comme histoire littéraire, peut-elle être rectiligne ? La découverte des horreurs de la guerre du Biafra par des auteurs Nigériens tous enfant pendant, ou nés des années après le génocide, comme par exemple Faith Adiele, ou Chimamanda Aichie dans son remarquable Half of Yellow Sun, est là pour nous rappeler la résurrection du désastre comme parole revenue du réprimé, comme dicton du traumatique. Mais aussi : peut-on dire la tragédie est une histoire rectiligne ? Voilà une autre question qui sourd de la violence chaotique qui s'essaime devant les pieds de l'enfant-soldat : et ici non plus, cette question résonne dans la force qui déjà, dans le roman de Tutuola, avait construit le récit comme une succession de risques : avait fait du roman un récit à risque<sup>884</sup>.*

Patrice Nganang postule de surcroît inscrire la souffrance de la rue dans le cœur de chacun de ses mots :

*C'est la découverte de cette horreur muette qui a été la naissance de mon roman La Joie de vivre, dont l'histoire s'est imposée à moi quand, à la fin de mon autre roman, Temps de chien, je me suis rendu compte que je ne pouvais pas raconter uniquement de manière spatiale, même si du point de vue d'un chien, la vérité d'un quartier de Yaoundé et la plupart des quartiers de Yaoundé, les anciens du moins, ont une structure purement tribale. Nul besoin d'insister ici sur le fait que la spatialité de Temps de chien, elle aussi, s'était imposée à moi après que j'aie constaté, au milieu de mon premier roman, La Promesse des fleurs, que le futur de mon pays était clos : c'est-à-dire qu'il était ouvert sur un désastre évident, marqué dans mon texte par le déguerpissement violent, abrupt, oui des populations de mon récit du lieu de leur installation, et de plantation d'arbres à la place de leur vie. J'avais cru, artifice de la narration, pouvoir suspendre cette clôture de l'avenir en donnant à mon personnage principal la folie de prendre le vieux fusil de*

---

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 274.

*chasse de son père, et de marquer un tir qui du reste n'aurai servi à rien, sa volonté de refaire son destin ou alors, de le différer*<sup>885</sup>.

La situation misérable du Cameroun a été à l'origine de la poétique des premiers romans de l'auteur. Par ces premiers textes, Patrice Nganang a tenté de susciter une écriture contemporaine de l'Afrique, sur l'Afrique et pour l'Afrique, traitant de ses problèmes. Toutefois, à en juger par ses derniers romans, revisiter le passé colonial du continent suppose une écriture n'assimilant pas la « minorisation » de la langue au seul et « simple » recours à celle des sous-quartiers.

Le rayonnement des thèses et de la pratique romanesque de Patrice Nganang, du point de vue de l'écriture des sous-quartiers, n'est pas allé sans diffuser dans la production de certains autres écrivains africains. On sait que Nganang a en son temps brocardé Alain Mabanckou estimant que son *Verre cassé* pouvait être interprété comme une version parodiée de son *Temps de chien* :

*Le malheur de Mabanckou est qu'il soit tombé sur un auteur qui n'est pas petit comme ceux qu'on recopie-là et qui se mettent à pleurnicher par-ci, par-là mais au contraire qui est patient, car je suis très patient. Parce que je ne me suis pas plaint de son copier-coller de 'Temps de chien' - je le lui ai dit au téléphone jadis, après avoir quitté Ann Arbor, en décembre 2005, car je suis bien le tout premier lecteur de 'Verre cassé', eh bien, parce que je le lui ai dit jadis au téléphone, il y a des choses trop terribles qui ne peuvent pas être dites de face, parce que je lui ai dit au téléphone, il s'est permis de refaire ça avec un autre livre, 'Mémoire de, etc.', avec un autre livre, 'Black bazaar', et même, le chien ne pouvant pas lâcher l'os trop succulent, de prendre mon second livre, 'Manifeste d'une nouvelle littérature africaine' pour refaire son plagiat*<sup>886</sup>.

Sept ans plus tard, correction d'orientation, Nganang devient en quelque sorte son propre autodidacte (ce que Jacques Derrida a perçu à propos de Jean-Paul Sartre) et met son écriture au service d'une exploration drastique de l'histoire coloniale : son admiration se porte sur l'œuvre de Njoya qu'il a découvert après la rédaction de son triptyque sur les histoires des sous-quartiers, et à propos duquel il a consacré plusieurs années de recherche dans les bibliothèques en Allemagne. C'est dans ce contexte qu'il faut situer le mouvement de balancier qui affecte la

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 292-293.

<sup>886</sup> « Patrice Nganang accuse l'écrivain Alain Mabanckou de plagiat » in *Le bled parle*, informations disponibles sur le site : <http://www.cameroon-info.net/article/cameroun-patrice-nganang-accuse-lecrivain-congolais-alain-mabanckou-de-plagiat-259365.html?> [consulté le 25 avril 2022].

poétique de Ngagang entre français et esthétique de la rue, et pensée de l'alphabet (ainsi que l'établit son second *Manifeste*).

En effet, le 5 octobre 2018, à l'Université de Limoges (lors), lors d'un débat « La Pensée africaine écrite : ce que Njoya nous enseigne », organisé par Jean-Michel Devésa, Nganang a expliqué que l'alphabet de Njoya était un modèle à partir duquel on pouvait apprendre à lire et écrire l'Afrique. Interrogé sur les raisons pour lesquelles la langue des sous-quartiers semblait désormais absente de ses romans, Nganang a répondu qu'il n'était pas possible de donner la parole à Njoya et aux autres personnages de ses romans relevant de l'époque coloniale dans la parole des sous-quartiers, ce serait à la limite rabaissant, l'écrivain précisant que, dans la réalité, le sultan s'exprimait dans un allemand soutenu et qu'il était considéré comme appartenant à l'élite.



## Conclusion

---

En définitive, le concept de « poétique » chez Patrice Nganang, du point de vue idéologique, s'inscrit dans un paradigme culturel et géographique. Contrairement à ce que véhiculent souvent les théories en vogue, la poétique chez l'auteur camerounais n'est pas une donnée « francocentriste » ni une exigence stylistique et rhétorique prédéfinie. Elle s'apparente plutôt à la notion d'écriture à propos de laquelle Tchillelé Tchivella écrit :

*Un écrivain étranger, africain en l'occurrence, devrait faire craquer les genres, la grammaire, la syntaxe, et même le sens des mots, pour exprimer ce que j'appellerai 'l'expérience originale de l'Afrique', c'est-à-dire une manière authentique de vivre des Africains. À partir de là, il doit donc reconnaître la langue, voir ce qui lui est utile et élaguer ce qui n'est pas forcément nécessaire à son expression personnelle. J'ai donc été amené à faire la chasse aux adverbes de manière, aux expressions et locutions toutes faites, propres au génie culturel de la France on considère l'abondance des adverbes de manière comme des facteurs de lourdeur. Comme je vise surtout la simplicité, la légèreté de mes phrases doit contribuer à exprimer la légèreté de la vie, son côté fugitif, ondoyant, insaisissable, et je dois donc dans le français ce qui m'intéresse pour essayer de parvenir à mes fins<sup>887</sup>.*

Pour Tchillelé Tchivella, l'enfermement de l'écrivain africain dans le carcan de la « référence au français métropolitain » relève d'une aliénation qui remonte à l'époque coloniale et dont il a du mal à se débarrasser. Elle est en rapport avec l'incapacité de l'Afrique à s'écrire sans l'Occident :

*C'est ce grelottement de la pensée africaine qui fonde sa foi de locataire ; et sa situation de locataire transcendantal qui, justement, lui coupe les ailes à chaque sursaut de ses pattes, qui annule chacune de ses envolées : qui donc fonde son piétinement épistémologique, et réinscrit son installation dans le paradis moins cher du ménage sartrien, dans le confort paresseux du train historique. Jamais la liberté n'a été aussi emprisonnée<sup>888</sup>.*

---

<sup>887</sup> In *Conversations congolaises*, conduites et recueillis par Alain Brezault et Gerard Clavreuil, *op. cit.*, p. 130. Cité par Jean-Claude Blachère in *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, *op. cit.*, p. 196-197.

<sup>888</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.* p. 62.

De nos jours, cette « *mise sous-tutelle*<sup>889</sup> » de la pensée africaine concerne plusieurs écrivains de la nouvelle génération, en dépit des efforts menés par leurs prédécesseurs :

*Et voilà Okri aura ouvert une voie de la magie du commun qui inspirera de nombreux autres écrivains nigériens, Habila avec En attendant un ange, Abani avec Graceland, ou cet auteur-ci avec La Promesse des fleurs, qui chacun, dans le regard qui d'un poète, qui d'un danseur, voudront en leurs termes réinventer une cité qui autrement aurait été invivable : et en tamisant dans leur propre prose le sable sanglant, et la boue malodorante des rues, inscrivent celles-ci définitivement dans la littérature. C'est clair Okri est de cette peau qui libère des langues d'écriture et habille des disciples du manteau de la félicité<sup>890</sup>.*

Une telle perception de la littérature promouvant un resourcement de l'écrivain africain à travers l'univers de la mort semble être en désaccord avec une « littérature-monde » dont l'idéal affirme une écriture métisse, conçue sur la fusion des cultures voire « du tout-monde » :

*L'Afrique n'est plus seulement l'Afrique. En se dispersant à travers le monde, les Africains créent d'autres Afriques, tentent d'autres aventures peut être salutaires pour la valorisation des cultures du continent noir. Revendiquer une 'africanité' est une attitude fondamentaliste et intolérable. L'oiseau qui ne s'est jamais envolé de l'arbre sur lequel il est né comprend-il le chant de son compère migrateur ? Nous avons besoin d'une confrontation, d'un face-à-face des cultures. Peu importe le lieu<sup>891</sup>.*

Les thèses de Nganang postulent quant à elles que l'Afrique doit être ré-inventée. Ce discours « *accorde à l'écriture un rôle fondamental, voire décisif* », surtout dans l'optique que le continent contribue à sa « *ré-écriture*<sup>892</sup> » (telle que cela est développé dans *L'Art de l'alphabet, Pour une écriture préemptive 2*). L'enracinement des textes à partir de la « Rue » est une des facettes de ce discours critique, à l'œuvre pour et dans les premières fictions de l'écrivain (*La Promesse des fleurs, Temps de chien, La joie de vivre, L'Invention du beau regard*), car militant que la rue africaine parle. Parce que, l'histoire de l'Afrique contemporaine se présente comme « *un puzzle chaotique* » et que « *personne ne pourra jamais dire, devant la carte de l'Afrique,*

---

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>890</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>891</sup> Alain Mabankou, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012, p. 159-160.

<sup>892</sup> « ... l'Afrique peut bien être ré-inventée ; elle est basée aussi sur la conviction que l'écriture doit être partie prenante de cette ré-écriture... ». Cité par Jean-Michel Devésá in « L'Afrique et son écriture : une affaire de proposition ? », *op. cit.*, p. 4.

*dans quel pays la catastrophe explosera demain*<sup>893</sup> », il n'est pas question que « *le regard tout comme la plume de l'écrivain échappe à cette vision des pulsations qui secouent le continent*<sup>894</sup> ». Il est donc temps pour l'écrivain africain du XXI<sup>e</sup> siècle de rompre avec la « conscience » édictée par « *les citadelles occidentales* », de sortir du silence vis-à-vis de la politique de l'État de chez lui, de cette violence traçant la continuité de l'histoire africaine dans la tragédie. Dans cette optique, l'écriture que défend Nganang invite à un engagement radical.

La configuration du schéma des premières fictions de Patrice Nganang obéit à un modèle qui s'écarte du modèle français : les étapes du schéma narratif sont chiasmatisques la situation initiale par exemple se présente comme la situation finale, ainsi qu'au niveau de la narration du récit où on observe des ingrédients stylistiques que l'auteur utilise qui donnent à ces textes une coloration qui s'écarte de ce que Genette énonce à partir du texte de Proust dans *Discours du récit* ; les personnages s'expriment en outre dans un français étranger au français standard, perçu comme « *le reflet du français que parle et écrit ordinairement l'homme de la rue*<sup>895</sup> », lequel est parfois vu comme le français camerounisé.

Nganang invite par conséquent l'écrivain du XXI<sup>e</sup> siècle à recourir à toutes les ressources langagières qu'offrent les rues africaines, à les considérer comme des bibliothèques et un instrument pouvant permettre la naissance d'une nouvelle littérature et l'accès à l'autonomie du champ littéraire africain.

Avec ses derniers romans, Patrice Nganang promeut une poétique qui réveille la mémoire des Africains. Il opte pour une écriture apologiste des grandes figures de l'histoire, et laisse entendre qu'il n'est pas possible de conquérir le ciel, si la terre échappe. Pour lui, l'ouverture de l'Afrique au monde est certes une bonne chose, mais quelle place peut-elle avoir dans le concert des nations si elle n'arrive pas à s'autonomiser dans plusieurs domaines ? D'où la propension de Nganang à s'insurger contre la démission de l'intelligence africaine et la logique de l'abdication et de la soumission. Boris Boubacar Diop va dans le même sens que Patrice Nganang. Aussi s'empêche-t-il régulièrement contre la poétique de certains « *écrivains du dehors* » soumise au diktat des grandes maisons d'édition françaises car celles-ci soutiennent, selon lui, les auteurs qui acceptent « *de marcher à quatre pattes* » et produisent « *des mots qui respirent dans l'égarée prose de notre temps* ». Il en est de même pour Jean-Luc Rahimanana

---

<sup>893</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), *op. cit.* p. 286.

<sup>894</sup> *Ibid.*

<sup>895</sup> « *Il ne saurait en être autrement puisque le narrateur promène son lecteur dans ses rues et sous-quartiers de la capitale camerounaise, où l'on découvre avec fascination les particularités langagières et les manières très peu courantes.* » Informations tirées de l'article de Ladislav Nzessé, « *Temps de Chien* de Patrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaise, *op. cit.*, p. 71.

qui juge honteux comment l’Afrique continue d’écrire une « *littérature rose* ». Traitant de la dissidence de l’écrivain africain, Patrice Nganang regrette, dans *La République de l’imagination*, que le courage ne soit pas le fort de l’écrivain d’aujourd’hui. Dans ses romans *La Promesse des fleurs* et *Temps de chien*, il raille cette peur.

Le spectre tribal est souvent opposé à la littérature et aux vues critiques de Patrice Nganang. Il aurait pris forme et se serait affirmé à travers la promotion de figures de l’histoire camerounaise, et notamment avec celles du sultan Ibrahim Njoya, l’inventeur de l’alphabet bamoun, et d’U’m Nyobè, le nationaliste indépendantiste. S’agissant du premier, Nganang le définit comme son maître à penser. Cette filiation intellectuelle soulève la controverse. D’aucuns pensent qu’Ibrahim Njoya n’était pas celui peint par Nganang dans ses textes ; il serait ainsi discutable de l’élever au rang de héros national en lieu et place du roi Manga Bell lequel a défendu le peuple camerounais de la domination allemande, tandis que Njoya a refusé de s’allier avec lui pour ce combat, car il ne voulait pas s’affronter aux Allemands qu’il regardait comme des pères. Il est probable que ce genre de critiques et d’objections ne soit pas dénué d’esprit régionaliste tant l’ethnicisme surdétermine la vie des idées en Afrique et au sein de la diaspora. Ce faisant, il y a quelque chance pour que les trois derniers romans de Patrice Nganang renvoie à une saisie de l’écriture actualisant ce que l’auteur s’est toujours refusé d’être : un spectateur impuissant devant la plongée du continent dans la nuit :

*En dictature, les mots de l’écrivain ne sont pas seulement description ‘objective’ d’un état de fait alentour : ils sont clair partis pris. Ils ne sont pas seulement relation froide de la catastrophe : ils sont préemption de celle-ci. Ils ne plongent pas seulement dans les archives millénaires de la terre : ils les réarrangent*<sup>896</sup>.

Cette démarche est celle d’un écrivain opposant au pouvoir qui ne brigue pas à tout prix les acclamations aux alentours :

*Ce que Nganang soutient, avec talent et parfois véhémence, une véhémence qu’on lui reproche car on évite de disputer avec lui, on préfère le dénigrer en soulignant ses outrances (en décembre 2017, ce discours de la décence a servi de justification pour ne pas protester contre son arrestation arbitraire au Cameroun, voire pour excuser les autorités ayant ordonné son incarcération)*<sup>897</sup>.

---

<sup>896</sup> Patrice Nganang, *La République de l’imagination*, op. cit., p. 94.

<sup>897</sup> Jean-Michel Devésá, « L’Afrique et son écriture : une affaire de proposition ? », op. cit., p. 10.

La posture idéologique de patrice Nganang serait donc à l'origine du dénigrement de sa pensée et du manque de soutien de la part de ses homologues écrivains. Le projet de l'auteur, qui au niveau théorique accordait une place de choix à l'engagement militant et à la « décastration » linguistique de l'écrivain africain du XXI<sup>e</sup> siècle, n'a pas continué de s'accomplir dans les romans *La Saison des prunes*, *Le Mont plaisant* et *Empreintes de crabe*.

Toutefois, à cette heure, Patrice Nganang réajuste sa pensée et revient à des positions très en pointe, analogues à celles du « premier Nganang », avec la publication de deux nouveaux romans : *Mboudjak : Les Aventures du Chien-Philosophe*<sup>898</sup> et *Conciergerie de la république, premier président noir de France*<sup>899</sup>. Dans le premier ouvrage, l'auteur passe en revue le quotidien des Camerounais comme ce fut le cas dans *Temps de chien* et tire plus fort que jamais sur le pouvoir de Paul Biya en évoquant la révolte anglophone, les conflits qui minent la partie Nors-Ouest et Sud-Ouest du Cameroun. Et dans le deuxième, il propose une représentation de la France cent ans après la Seconde Guerre Mondiale : une France heureuse, ayant un premier président noir et offrant une vie provinciale agréable.

---

<sup>898</sup> Patrice Nganang, *Mboudjak : Les Aventures du Chien-Philosophe*, Paris, Teham, 2021.

<sup>899</sup> Patrice Nganang, *Conciergerie de la république, premier président noir de France*, Paris, Teham, 2021.



# Bibliographie

---

## CORPUS DE BASE

### FICTIONS DE PATRICE NGANANG

- NGANANG Patrice, *La Promesse des fleurs*, Paris, L'Harmattan, 1997.  
\_\_\_\_\_, *Temps de Chien*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2001.  
\_\_\_\_\_, *L'Invention du beau regard*, Paris, Gallimard, 2005.  
\_\_\_\_\_, *La Joie de vivre*, Paris-Monaco, Le Serpent à plumes - Éditions du Rocher, 2003.  
\_\_\_\_\_, *La Saison des prunes*, Paris, Philippe Rey, 2013.  
\_\_\_\_\_, *Le Mont plaisant*, Paris, Philippe Rey, 2013.  
\_\_\_\_\_, *Empreintes de crabe*, Paris, J.-C. Lattès, 2018.

### AUTRES FICTIONS ASSOCIÉES AU CORPUS

- ADIAFFI Jean-Marie, *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA, 2000.
- BESSORA Sandrine, *53cm*, Paris, Le Serpent à plumes, 1999.
- BALZAC Honoré (de), *Le Colonel Chabert*, (1819), Mame-Delauney, Paris, Flammarion, 2018.
- BIYAOULA Daniel, *L'Impasse*, Paris, Présence Africaine, 1996.
- CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1939] 2000.  
\_\_\_\_\_, *Cadastre suivi de Moi Laminair...Paris*, Seuil, 2006.
- DIOME Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.
- FANTOURE Alioum, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Seuil, 1972.
- KELMAN Gaston, *Au-delà du Noir et du Blanc*, Paris, Max Milo, 2005.

KINGUE Marie-Angèle, *Pour que ton ombre murmure encore*, Paris, L'Harmattan, 1999.

KOUROUMA Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

LAYE Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953,

LY Ibrahima, *Toiles d'Araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982.

MABANCKOU Alain, *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence Afrique, 1998.

\_\_\_\_\_, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.

MIANO Leonora, *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008.

\_\_\_\_\_, *L'Intérieure de la nuit*, Paris, Pocket, 2006.

MONGA Célestin, *Un Bantou à Washington* suivi de *Un Bantou à Djibouti*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

NGANANG Patrice, *Élobi*, Paris, Saint-Germain-des prés, 1995.

TAMSIR NIANE Djibril, *Soudjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

OUSMANE Sembène, *Le Docker noir*, Paris, Présence Africaine, 1956.

\_\_\_\_\_, *Les Bouts de bois de Dieu*, Présence Africaine, 1960.

\_\_\_\_\_, *O pays mon beau peuple*, Présence Africaine, 1957.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu* (1913), Paris, Omnibus 2011.

SARO-WIWA Ken, *Si je suis encore en vie*, Paris, Stock, 1996.

SOCE Ousmane, *Karim*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1948.

SONY LABOU TANSI, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

SOYINKA Wole, *La Récolte de Kongi*, Paris, L'Harmattan, 2004.

\_\_\_\_\_, *La Danse de la forêt*, Paris, L'Harmattan, 2000.

TCHAK Sami, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.



VOLTAIRE, *Candide* (1759), Paris, Flammarion, 2017.

## ESSAIS LITTÉRAIRES

BETI Mongo, *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, Paris, La découverte, [1972] 2010.

ENAMA Patricia et FONTANE Nathalie, *Le secret de famille dans le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires blaise pascal, 2016.

FROBENIUS Leo, *Histoire des civilisations africaines*, Paris Gallimard, 1936.

GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau*, Fayard, Paris, 1975.

KABOU Axelle, *Et si l'Afrique refusait le développement ?* Paris, L'Harmattan, 1991.

LE BRIS Michel et ROUAUD Jean, *Pour une littérature-monde en français*, Paris, Gallimard, 2007.

MABANCKOU Alain, *Écrivain et Oiseau migrateur*, Bruxelles, André Versailles éditeur, coll. « Chemin faisant », 2011.  
\_\_\_\_\_, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.

MBEMBE Achille, *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.  
\_\_\_\_\_, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2015.

MEMMI Albert, *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004.

MIANO Léonora, *L'Impératif transgressif*, Paris, L'Arche, 2016.

NGANANG Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), Limoges, Presses universitaires de Limoges, Coll. « L'Un et l'autre en français », 2017.  
\_\_\_\_\_, *La République de l'imagination*, Paris, Vents d'Ailleurs, 2009.  
\_\_\_\_\_, *L'Art de l'Alphabet, pour écriture préemptive 2*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « L'Un et l'autre en français », 2018.

TUTUOLA Amos, *Un jayi et sa pauvreté héritée*, Londres, Faber et faber digital, 1967.

Révérant père TEMPELS, *La Philosophie bantoue*, Présence africaine, Paris, 1965.

## OUVRAGES GÉNÉRAUX ET CRITIQUES

ALMEIDA-TOPOR Hélène, *Naissance des Etats Africains*, Casteman, Giunti Gruppo Editorial, 1996.

ANTOINE Yves, *Sémiologie du personnage romanesque chez Jacques Stéphen Alexis*, Montréal, Balzac, 1993.

ASSOGBA Yao, *Sortir l'Afrique du gouffre de l'histoire. Le Défi du développement et de la renaissance de l'Afrique noire*, Canada, Presses de l'Université de Laval, 2004.

BARDET Jean, *Le Personnage de roman*, Paris, Gallimard, 2007.

BLACHERE Jean-Claude, *Négritures. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BUFFA Frédéric, *Le Schéma narratif et le schéma actantiel. Outils pour analyser ou construire une histoire*, Paris, Gustave Doré, 2018.

CHEVRIER Jacques, *Littérature francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006.

DABLA Sewanou, *Nouvelles écritures africaines, Romancier de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DEVESA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

GUEYE Abdoulaye, *Les Intellectuels africains en France*, Paris, L'Harmattan, 2001.

FRONTIER Alain, *La Poésie*, Paris, Belin, 1992.

HUTSI-LABOYE Carmen, *La Diaspora postcoloniale en France*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009.

JOUHAUD Christian, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

KADARI Louiza et alii, *Prophétismes ou discours de l'entre-deux voix*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

KELMAN Gaston, *Au-delà du Noir et du Blanc*, Paris, Max Milo, 2005.

KONATE (Dahouda), GBANOU (Séлом Komlan), (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2008,

LEIRIS Michel, *Frele bruit : la Règle du jeu IV*, Paris, Gallimard, 1976. Rééd. « L'imaginaire », 1991.

MABANCKOU Alain, *Lettre à Jimmy*, Paris, Fayard, 2007.

MBONDOBARI Sylvère, Goris Madebe, & Renombo, *Les Chemins de la critique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.

MONGO Beti, *La France contre l'Afrique*, Paris, La Découverte, 1991.

MOUDILENO Lydie, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Éditions Karthala, 1997.

MEMMI Albert, *Portrait du décolonisé : arabo-musulman*, Paris, Gallimard, 1957.

NOULLEZ, Lucien, *Bible et poésie, deux paroles aimantées par le sens*, Bruxelles, collectanea Cisterciensia 64, 2002.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

SARTRE Jean-Paul, *Présentation des 'Temps modernes'*, Paris, Gallimard, 1945.

SCHIFANO Elsa, *L'Édition africaine en France*, Paris, L'Harmattan, 2003.

TOUMSON Roger et HENRY-VALMORE Simonne, *Aimé Césaire, Le Nègre inconsolé*, Éditions Vents d'ailleurs, Paris, 2002.

PARE Joseph, *Écritures et Discours dans le roman africain francophone post colonial*, Paris, Kraal, 1997.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1979.

PARAVY Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SIMASOTCHI Françoise, *Le Roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004.

XAVIER François, *De la Françafrique à la Mafrafrique*, Paris, Tribord, 2004.

## OUVRAGES THÉORIQUES

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil, 1979.  
\_\_\_\_\_, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, p. 1982.

DEHON Claire, *Le Réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

FONTAINE David, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan/VUEF, 2002.

GENETTE Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Points, 1992.  
\_\_\_\_\_, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Presse universitaire de France, 2002.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

JACCARD Roland, *La Folie*, Paris, Presse Universitaire de France, 2004.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Paris, Librairie José Corti, 1963.

MBEMBE Achille, *De la Postcolonie*, Paris, Karthala, 2000.

MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980.

REVERDY Pierre, *Le Livre de mon bord*, Paris, Mercure de France, 1989.

## ARTICLES ET REVUES LITTÉRAIRES

AZARIAN Viviane, « Dissidence et préemption dans l’Afrique de Patrice Nganang », in *Études Littéraires Africaines/ Manifeste et Magistères*, n° 29, 2010, p.7-13.

ALPHONSE de Waelhens, « La folie » in *Encyclopédieae universalis*, corpus 09, Etymologie Fungi, Paris, Encyclopediae Universalis, 1996, p .14.

BLACHERE Jean-Claude, « ‘Un troupeau de métaphores’. Le Champ symbolique dans les romans de Patrice Nganang », in *Ajouter du monde au monde, symboles, symbolisations symbolismes culturels*, Actes du colloque « Ajouter du monde au monde », (dir.) Frédéric Mambenga-Ylagou, Université Paul-Valéry, Montpellier III 4-5 novembre 2005.

BHELY-QUENUM Olympe, « Écriture noire en question », in *Notre Librairie*, n° 65, 1982, p.16.

CHABAL Patrick, « Pouvoir et violence en Afrique postcoloniale », in *Politique Africaine* n° 42, « *Pouvoir et violence* », juin 1991, p. 17-22.

CHEUYAP Alexie « Docteurs, professeurs, « intellectuels » : imposture sémantique et débat politique au Cameroun », in *Africultures* 60-juillet-septembre 2004, p. 10-15.

DELAS Daniel, « Patrice Nganang le crieur des villes », in *Cultures Sud*, n° 166, Nouvelle génération : 25 auteurs à découvrir, 2007, p. 62-63.

DEVESA Jean-Michel, « L’Afrique et son écriture : une affaire de préposition ? Éléments de réflexion endossée aux travaux de Patrice Nganang et de Paul Gilroy » in *Les Rébellions Francophones*, Paris, Orizons, 2019.

EBONGUE Augustin Emmanuel, « Le Français en contact avec les langues véhiculaires au Cameroun », in *Français et langues nationales en Afrique à l’ère postcoloniale*, L’Harmattan, 2007, p.1-33.

ETOKE Nathalie, « Cameroun mon pays », *Cameroun : la culture sacrifiée*, in *Africultures*, n° 60, juillet-septembre,2004, p. 11.

EWANE ESSOH Christiane Félicité, « Subjectivité et créativité lexicale dans *Temps de Chien* de Patrice Nganang et *Bouillons de vie* de Bonono », in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l’ère du pluralisme sociopolitique*, Paris, L’Harmattan, p.97-107.

GARNIER Xavier, « Des dignités dévaluées à la honte sublime », in *Notre librairie*, n° 150, 2002, p. 100.

GEO-CHARLES, « Poésie, chants, incantations, prières des Noirs américains », in *Nouvelle revue des traditions populaires* T.1, n°5 (Novembre - Décembre 1949), p. 11-17.

LARIVAILLE Paul, « L’analyse (morpho)logique du récit », in *Poétique*, n° 19,1974, p. 368-388.

LIAGRO RABE Charles, « La Révolution lexicale : cas de l’écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi », in *Français et langues nationales en Afrique à l’ère postcoloniale, Bilan et perspectives*, Paris, L’Harmattan, 2017, p. 169.

LOUIS Édouard, « Savoir-Souffrir », in Stéphane Audeguy et Philippe Forest, *Que peut (encore) la littérature ? NRF*, Paris, Gallimard, 2014, p.121-134.

MONDOLONI Dominique, « Comprendre », in *Notre Librairie*, n° 148, *Penser la violence*, Juillet septembre 2002, p. 16.

MONGO MBOUSSA Boniface, « L'Inutilité de la littérature », in *L'Engagement de l'écrivain africain*, *Africultures* n° 59, avril-juin 2004, p. 5.

MOUFOUTAOU Ajeran, « Le français au Bénin : emprunts, niveaux d'appropriation et typologie fonctionnelle », in *Français et langues nationales en Afrique à l'ère postcoloniale. Bilan et perspectives*, Paris, l'Harmattan, 2017, p. 18.

MWATA NGALASSO Musanji, « De *Les Soleils des indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Quelles évolutions de la langue de Ahmadou Kourouma ? » in *Littératures Francophones : Langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 23-34.

NGAL Georges, « Écriture et « un devenir autre de la langue » dans le roman africain », in *Linguistique et poétique, l'énonciation littéraire francophone*, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 79-80.

NGANANG Patrice, « La Poétique du mapan », in *Les Chemins de la critiques africaine*, Actes du colloque international de Libreville : « La Critique africaine existe-t-elle ? », Paris, L'Harmattan, 2012, p. 251-259.

\_\_\_\_\_, « Écrire sans la France », in *Africultures*, n° 60, 2005 p. 1-9.

NZESSE Ladislas, « *Temps de chien* de Patrice Nganang ou la prise en charge des réalités camerounaises », in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l'ère du pluralisme sociopolitique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 61-79.

POYAU Aurélie, « Marchés au « nord », marchés au « sud ». Visages et situations des marchés dans les villes de Marseille et d'Abidjan », in *Rives méditerranéennes*, Paris, Open Edition 2005, p.2.

ROSELLO Mireille « L'exil chez Aimé Césaire et Maryse Condé. Encore une mer à traverser », in *Littérature et identités créoles aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992, p. 65.

SELAO Ching, « D'une francophonie utopique aux archipels littéraires / Demain la francophonie, de Dominique Wolton. Flammarion, / in Jean-Louis Joubert, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey », in *Spirale*, numéro 213, 2007, p. 16.

SONY LABOU TANSI, « Tchicaya, le père de notre rêve », in *Notre Librairie*, n° 92, 93 mars-mai 1988, p.18-20.

SURENA Guillaume, « Aimé Césaire » : poète subversif » in *Ethiopiennes*, numéro spécial, hommage à A. Césaire, 2eme semestre 2009.

SIMO David, « Littérature et réinvention de l'humain au niveau local », in *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l'ère du pluralisme sociopolitique*, Paris, L'Harmattan, p. 11.

SURENA Guillaume, « Aimé Césaire » : poète subversif », in *Éthiopiennes*, numéro spécial, hommage à A. Césaire, 2° semestre 2009.

SENGHOR Léopold Sédar, Contribution à la revue *Éthiopiennes*, La révolution de 1889 et Leo Frobenius, 1<sup>er</sup> trimestre 2006, p. 23-30.

TCHAK Sami, « Nous sommes orphelins des nations », *Africultures*, Paris, n° 60, juillet-septembre 2004, p. 60.

TSALA Didier « Le temps et le jeu des bonifications dans la construction des objets de valeur en marketing », in *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 461-473.

WABERI Abdourahman, « Les Enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, « Nouveaux paysages » n° , 135, septembre-décembre 1998. p. 65-68.

## ÉLÉMENTS WEBOGRAPHIQUES

ANQUETIL Gilles, Entretien du Nouvel Observateur publié le 17 avril 2008.<https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20080417.BIB1140/le-long-cri-d-aime-cesaire-n-a-pas-fini-de-resonner.html> , [consulté le 23 avril 2022]



VOICI LE MODELE :

ANQUETIL Gilles, Entretien du *Nouvel Observateur*, 17 avril 2008, [En ligne], <https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20080417.BIB1140/le-long-cri-d-aime-cesaire-n-a-pas-fini-de-resonner.html>, [consulté le 23 avril 2022].

BAYART Jean François, « l’afropessimisme par le bas : réponse à Achille Mbembe, Jean Copans et quelques autres », in <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/040103.pdf>, [consulté le 28 avril 2022]

BIRGIT Pape-Thoma, « Mystère, viol et dépossession : la colonisation de la France par l’Allemagne » article consulté sur le site <https://www.afrik.com/mystere-viol-et-depossession-la-colonisation-de-l-afrique-par-l-allemande>, [consulté le 28 avril 2022]

CARIBONI Carla, « *Éléments pour l’analyse du roman* ». Article provenant du site : [https://www.sol.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/FRAA01/20131/Elements\\_pour\\_l\\_analyse\\_d\\_u\\_roman\\_Prendre\\_vision\\_pour\\_le\\_24\\_janvier\\_.pdf](https://www.sol.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/FRAA01/20131/Elements_pour_l_analyse_d_u_roman_Prendre_vision_pour_le_24_janvier_.pdf), [consulté le 30 2020]

CÉSAIRE Aimé et Negura Tagore, « Emancipation contre l’oppression, dans la réciprocité et le droit », in [www.unesco.org](http://www.unesco.org).

-----, in Espace Césaire, consulté sur <https://espacecesaire.wordpress.com/pourquoi-espace-cesaire/> [le 23 avril 2021].

CHIRON Jeanne, Les créolistes et Aimé Césaire : une filiation complexe in [Malfini : Les Créolistes et Aimé Césaire : une filiation complexe \(ens-lyon.fr\)](#), [consulté le le 01 mars 2021].

COLOMBO Arrigo, « Don Quichotte entre rêve et réalité ». Article disponible en ligne sur le site : [Don Quichotte entre rêve et réalité | Cairn.info](#), [consulté le 25 septembre 2021].

« L’inflexion du discours de la Baule », 15 décembre 1998. Article tiré sur le site : <https://www.voltairenet.org/article8090.html>.

EDOUARD Glissant, Aimé Césaire, la passion du poète, in <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/170408/aime-cesaire-la-passion-du-poete-par-edouard-gl>. [Consulté le 27 avril 2021].

Discours d'Aimé Césaire à l'Assemblée nationale française le 11 juillet 1949 consulté [le 26 avril 2021] sur le site <https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/aime-cesaire/discours-11juillet1949.asp>.

GEFEN Alexandre, « Ecriture et chaos » appel à communication du 28 mars 2008, p.1. Consulté sur le site : [Ecriture et chaos \(fabula.org\)](https://www.fabula.org/revue/2008/03/28/2008-03-28-ecriture-et-chaos), [consulté le 07 mai 2021].

LASSI Etienne-Marie, « poétique de Césaire », analyse automne 2006, in LE MONDE « La Décolonisation et ses conséquences (1945-fin des années 1980)

[https://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/histoire-terminale/la-decolonisation-et-ses-consequences-1945-fin-des-annees-1980\\_t-hrde124.html](https://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/histoire-terminale/la-decolonisation-et-ses-consequences-1945-fin-des-annees-1980_t-hrde124.html).

LEFEBVRE Aurélie, « Une approche sociolinguistique de l'écriture du français dans la littérature : l'exemple de *Temps de chien* de Patrice Nganang », p. 1. Article provenant du site : [cedill.free.fr/upload\\_files/202%20-%20cam.pdf](https://cedill.free.fr/upload_files/202%20-%20cam.pdf). [Consulté le 18 mars 2019].

MANKOU Brice Arsène, « Le Tribalisme, source de violence politique et ethnique en Afrique », in le portique. Article tiré sur le site <https://journals.openedition.org>. Article consulté le 11 juin 2020.

MABANKOU Alain, « Écrire sans la France : l'écrivain d'Afrique noire francophone et la langue française », [http://www.congopage.com/article.php?id\\_article=2666](http://www.congopage.com/article.php?id_article=2666). [Consulté le 6 juillet 2020].

MBEMBE Achille, « À propos des écritures africaines de soi », in *Politique africaine*, 2000/1 (n° 77). Article tiré sur le site : <http://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>. Article consulté le 15 janvier 2017.

-----, « La Décolonisation et ses conséquences (1945-fin des années 1980) », in *Le Monde*. Article tiré sur le site : [https://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/histoire-terminale/la-decolonisation-et-ses-consequences-1945-fin-des-annees-1980\\_t-hrde124.html](https://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/histoire-terminale/la-decolonisation-et-ses-consequences-1945-fin-des-annees-1980_t-hrde124.html). [Consulté le 15 janvier 2017].

MEGEVAND Martin, Les violence et Dramaturgies postcoloniales, in <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-91.htm>, p.101, [consulté le 04 mai 2021].

NGAMASSU David, « Patrice Nganang, ou l'art d'écrire la jointure des espaces langagiers : le français langue africaine dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre* », département de Français université de Buea. Cameroun, p. 5. Article tiré sur le

site : <http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos2/logosphre-n2/david-n/>.  
Article consulté le 15 janvier 2017.

NOUMBISSIE Mâ Tchouake, « La construction de l’imaginaire socio-politique bamiléké et les prémices de la rébellion nationaliste dans l’ouest du Cameroun ». Article consulté sur le site [https://www.persee.fr/doc/outr\\_1631-0438\\_2007\\_num\\_94\\_354\\_4262](https://www.persee.fr/doc/outr_1631-0438_2007_num_94_354_4262). Consulté le 07/09/202

NSAFOU Gaspard, « *Congo. De la démocratie à la démocrature* ». Cité par Pierre Raudhel Minkala-Ntadi, « *Une phénoménologie du tribalisme dans les sociétés africaines* », 2011, p. 4. Article provenant du site : <http://pierre-raudhel.over-blog.com/article-une-phenomenologie-du-tribalisme-dans-les-societes-africaines-66572311.html> [consulté le 13 mars 2021].

RUYER Raymond, L’Utopie et les utopies, information tirée sur le <https://books.google.fr/books?>[article consulté 15 février 2021]

SCHOR Rolph, *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol.32-n°1|2016 mis en ligne le 01 mars 2016, [consulté le 16 mai 2017]. URL : <http://remi.revues.org/7560>.

SOYINKA Wole, « Pouvoir, Liberté et terreur » Edition Présence africaine 2014/2 N°190, p.16. Article consulté sur le site : <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2014-2-page-15.htm> [article consulté le 29 avril 2021].

TAINA Tervonen, « L’Écrivain à l’école de la rue ». Entretien avec Patrice Nganang, in *Africulture*, mars 2001, <http://www.africulture.com>. [Consulté le 3 juillet 2020].

## **DICTIONNAIRES**

DUCROT Oswald et Todorov TZVETAN, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Le Seuil, 1972

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, article « Poétique », Paris, 1995

VIALA Alain, ARON Paul, et SAINT-JACQUES Denis, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

## **MEMOIRES ET THÈSES DE DOCTORAT**

BOUKANDOU Annie-Paule, « Esthétique du roman gabonais : Réalisme et tradition orale », Université de Lorraine, thèse de doctorat soutenue le 10 juin 2005.

KOUMBA Rolph, « l’Afrique dans le monde, le monde depuis l’Afrique : études croisées des œuvres d’Alain Mabanckou, d’Achille Mbembe, de Léonora Miano, de Celestin Monga et de Fatou Diome », Université de Lille, thèse soutenue le 11 juin 2009.

MIEVILLY-RELMY Sabine, *Poésie et politique dans l’œuvre d’Aimé Césaire : contradictions, cohérence et dépassement*, Université des Antilles, thèse soutenue en 2017.

## **AUTRES DOCUMENTS**

« Exode 21 : 23-24 », in *La Sainte Bible*, traduction de Louis Segond, 1979

DUBOIS Jean, LAGANE René, *La Nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse, 1973

CAMUS Albert, *Discours de Suède du 10 décembre 1957*, Paris Gallimard, La pléiade

# Index des auteurs

---

## A

Adiaffi .....	178, 182, 183, 185, 191
Alphonse.....	47
Antoine .....	72, 198
Assogba .....	78
Azarian .....	25

## B

Balzac .....	72, 94, 138
Bardet .....	139
Barthes.....	33, 34, 127, 131, 182
Bayart .....	174, 237
Bessora .....	14
Beti .....	16, 17, 18, 22, 68, 165, 168, 170, 176, 234, 242
Biyaoula .....	14, 16
Boukandou .....	182
Buffa.....	93, 94, 96

## C

Camus.....	151
Cariboni.....	95
Chevrier.....	14, 15, 39

## D

Dabla .....	39
Delas.....	18, 20, 21, 22, 189
Devesa .....	177
Diome .....	14, 16, 32, 146, 173, 223
Dubois .....	182, 190, 191, 195, 197, 203
Ducrot.....	34

## E

Ebongue.....	194, 195
Edouard .....	208
Etoke.....	161
Enama.....	210

## F

Fanon .....	48, 168
Fontaine .....	30, 34, 35, 132

## G

Genette ....	34, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 138, 251
Greimas .....	28, 41, 42, 45, 47, 91, 93, 94
Gueye .....	15

## H

Hamon .....	41
Hutsi-Laboye .....	14, 15

## J

Jaccard .....	49, 51
---------------	--------

## K

Kabou .....	149, 150, 151
Kadari .....	23
Kelman .....	17
Koumba .....	146, 223
Kourouma .....	23, 30, 31, 151, 165, 168, 171, 176, 178, 191, 199, 203

## L

Labou .....	16, 18, 23, 24, 25, 31, 32, 151, 154, 155, 157, 159, 160, 168, 176, 177, 179
Larivaille .....	91, 93, 94
Lassi .....	209
Laye .....	112, 242
Le Bris .....	145
Liagro .....	182, 183, 185, 191
Louis .....	30, 31, 53, 185, 208, 225, 226, 233, 238, 240

## M

Mabankou .....	14, 145, 156, 166, 168, 223, 229, 243, 247, 250
Mambenga-Ylagou .....	42
Mankou .....	147
Mbembe .....	17, 26, 146, 175, 214, 217, 223, 237
Mbondobari .....	18, 27
Memmi .....	75, 76, 207

Miano .....	16, 86, 146, 148, 150, 173, 205, 215, 223
Mievilly- Relmy .....	207
Miterrand.....	13, 80
Monga.....	18, 146, 172, 218, 219, 223
Mongo Mboussa .....	156, 166
Moufoutaou .....	191

## N

Ngal .....	23, 178, 181
Ngamassu .....	24
Nganang ....	16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253
Nsafou .....	52

## O

Ousmane.....	30, 39, 180, 226
--------------	------------------

## P

Paravy.....	79, 81
Pavel .....	151
Poyau .....	89
Proust.....	116, 251

## R

Rosello.....	210
--------------	-----

## S

Saro-Wiwa.....	165, 166
Sartre .....	68, 94, 163, 164, 247
Schifano.....	19, 178
Schor.....	33
Selao .....	226
Senghor.....	18, 158, 168, 171, 210, 211

Simasotchi .....	80, 83, 85, 89
Simo .....	87
Soyinka..	18, 22, 25, 27, 144, 158, 176, 197, 205, 206, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221

## T

Taina.....	155, 171
Tamsir.....	235
Tchak.....	14, 16, 152, 167
Tutuola .....	25, 144, 205, 206, 221, 222, 224, 226, 227, 229, 246
Tsala.....	120

## V

Viala .....	34, 147, 244
-------------	--------------

## W

Waberi .....	15, 156, 166, 169
--------------	-------------------

## X

Xavier .....	20, 55, 161, 189
--------------	------------------



# Table des matières

---

Remerciements .....	7
Droits d’auteurs .....	9
Sommaire .....	11
Introduction : d’un contexte tumultueux à une naissance .....	13
Première partie : les caractéristiques de la création littéraire et les pratiques scripturales chez Patrice Nganang .....	37
Chapitre 1. La Poétique .....	41
1.1. Les Actants.....	42
1.2. Les Personnages.....	61
1.3. L’Espace .....	79
Chapitre 2. Lecture théorique des récits .....	93
2.1. Le Schéma narratif et actantiel .....	94
2.2. Analyse des récits .....	110
Deuxième partie : discours sur l’« écriture préemptive » .....	141
Chapitre 1. Le Fondement d’un nouvel imaginaire littéraire africain .....	145
1.1. La Tragédie ou le principe de la nouvelle poétique africaine .....	147
1.2. La Langue des sous-quarriers .....	177
1.3. Penser une nouvelle poétique originaire à travers Aimé Césaire, Wole Soyinka et Amos Tutuola.....	205
Chapitre 2. Pour une poétique de la contradiction.....	229
2.1. Le Retour à l’histoire coloniale.....	230
2.2. Vers une amnésie poétique .....	243
Conclusion .....	249
Bibliographie .....	255
Index des auteurs .....	269
Table des matières .....	273

## Écrire et dire l'Afrique au XXIe siècle : une étude des œuvres de fiction de Patrice Nganang

---

Comment écrire et dire l'Afrique au XXIe siècle, à une époque dite de « la littérature-monde » ? Cette interrogation renvoie à l'attention critique dont font l'objet les écrivains africains de la diaspora, notamment ceux de la période de la postindépendance, lesquels appartiennent à deux tendances opposées, à savoir pour les uns aux « enfants de la postcolonie » et pour les autres à celle dont relève Patrice Nganang. Ce questionnement met en évidence les difficultés d'une littérature africaine toujours perçue comme altérité de la littérature occidentale et peinant à se faire une place au sein de la « république mondiale des lettres ». Plusieurs spécialistes et universitaires croient en la possibilité d'un renouvellement des littératures africaines dans des domaines qu'elles avaient jusqu'ici ignorés ou très peu cartographiés. Patrice Nganang postule dans ses premières fictions pour une écriture de l'Afrique dans une langue ré-inventée et énoncée à partir de la rue. Ce procès de mise en narration des histoires du quotidien africain semble être en adéquation avec les besoins d'un continent dont l'histoire est étroitement liée à la tragédie. Une approche à la fois sociologique, poétique, sociocritique et linguistique des fictions de l'auteur camerounais souligne l'importance à ses yeux de l'engagement : par ses malheurs et ses désastres l'Afrique contemporaine invite les écrivains à ne plus écrire pour raconter des histoires mais à opter pour une écriture préemptive, ce qui suppose de penser contre la tragédie. Les récits, fables, contes et discours des sous-quartiers auxquels s'intéresse l'auteur s'appréhendent comme des marqueurs esthétiques à partir desquels il se trace un chemin, même si plus tard il délaisse apparemment ce projet pour une écriture à la fois plus soutenue et plus attendue. Or, tout récemment, il semble revenir à ces premières positions poétiques et esthétiques.

---

Mots-clés : écrivains africains de la diaspora, « enfants de la postcolonie », écriture de l'Afrique, rue, tragédie, engagement de l'écrivain africain, écriture préemptive

## Writing and Saying Africa in the 21st Century: A Study of the Fiction of Patrice Nganang

---

How to write and say Africa in the twenty-first century, in an era called "world literature"? This question refers to the critical attention given to African writers of the diaspora, particularly those of the post-independence period, who belong to two opposing trends, namely for some to the "children of the post-colony" and for others to that of which Patrice Nganang is a part. This questioning highlights the difficulties of an African literature still perceived as an otherness of Western literature and struggling to make a place for itself in the "world republic of letters". Several specialists and academics believe in the possibility of a renewal of African literatures in areas that they had so far ignored or very little mapped. Patrice Nganang postulates in his first fictions for a writing of Africa in a language reinvented and enunciated from the street. This process of putting into narrative the stories of everyday African life seems to be in line with the needs of a continent whose history is closely linked to tragedy. A sociological, poetic, sociocritical and linguistic approach to the Cameroonian author's fictions underlines the importance of commitment in his eyes: through its misfortunes and disasters, contemporary Africa invites writers to stop writing to tell stories but to opt for a pre-emptive writing, which implies thinking against tragedy. The narratives, fables, tales, and discourses of the sub-cities in which the author is interested are understood as aesthetic markers from which he makes his way, even if he later apparently abandons this project for a more sustained and expected writing. Recently, however, he seems to be returning to these early poetic and aesthetic positions.

---

Keywords : African writers of the diaspora, "children of the postcolony", writing of Africa, street, tragedy, commitment of the African writer, pre-emptive writing

