

KWAME NKRUMAH UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

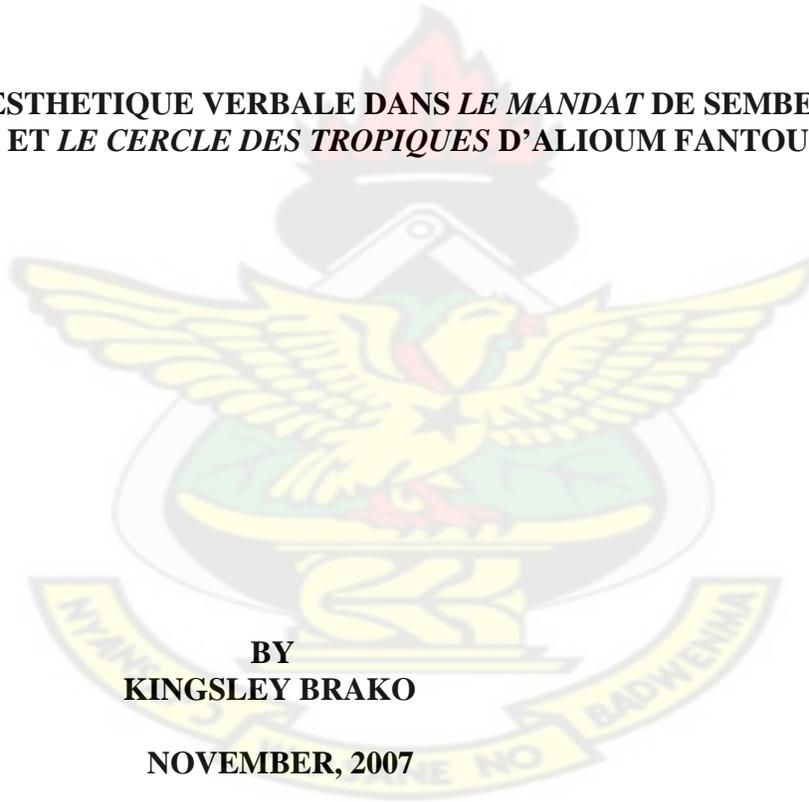
(KNUST) KUMASI

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF LANGUAGES

KNUST

FOND ET ESTHETIQUE VERBALE DANS *LE MANDAT DE SEMBENE OUSMANE* ET *LE CERCLE DES TROPIQUES* D'ALIOUM FANTOURE



**BY
KINGSLEY BRAKO**

NOVEMBER, 2007

KWAME NKRUMAH UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

(KNUST) KUMASI

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF LANGUAGES

M.A. DISSERTATION IN COMPARATIVE LITERATURE

TOPIC

**FOND ET ESTHETIQUE VERBALE DANS *LE MANDAT* DE SEMBENE
OUSMANE ET *LE CERCLE DES TROPIQUES* D'ALIOUM FANTOURE**

**A THESIS PRESENTED TO THE DEPARTMENT OF LANGUAGES,
FACULTY OF SOCIAL SCIENCES IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE AWARD OF AN M.A. DEGREE IN
COMPARATIVE LITERATURE (PG 4182 / 99)**

SUPERVISOR

SIGNATURE

DR. L. TUFUOR

HEAD OF DEPARTMENT

SIGNATURE

MR. DICKSON PIMPONG

DECLARATION

I declare that this dissertation was written under my supervision and that the candidate has been consistent in his interaction with me for guidance and directions.

KNUST

Signature

(Candidate)

KINGSLEY BRAKO

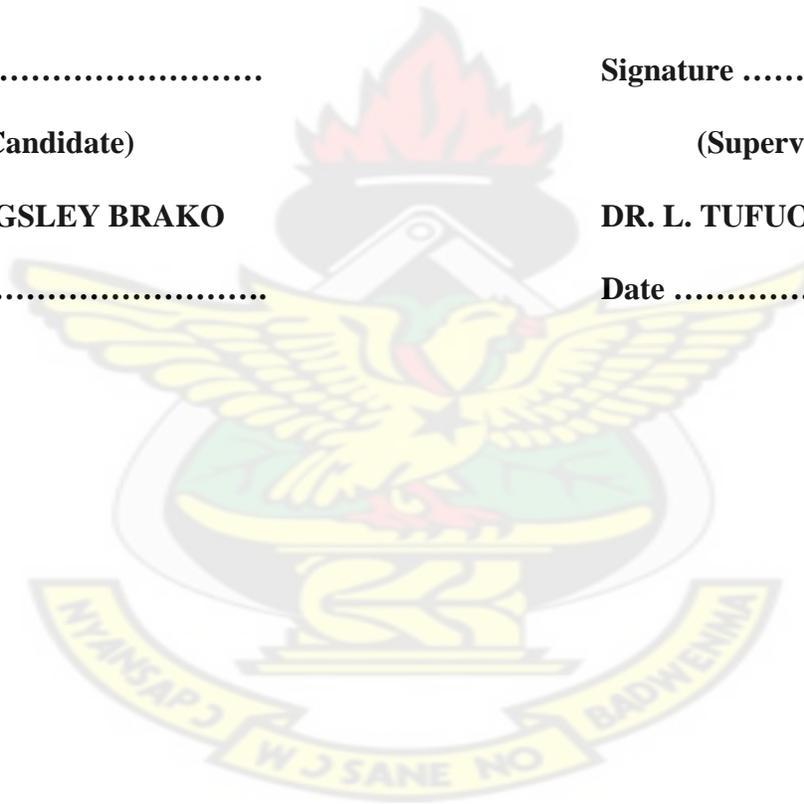
Date

Signature

(Supervisor)

DR. L. TUFUOR

Date



DEDICACE

Aux peuples noirs d'Afrique

A ma mère, Abena Amoakoah

A mon oncle, M.K. Afrifa, pour toutes ses bontés et tous ses sacrifices

A ma femme, Monica Afrifa Ntiamoah, pour son encouragement.



REMERCIEMENTS

Nous tenons à exprimer nos remerciements à tous ceux dont la collaboration, toujours bienveillante, nous a permis d'achever ce travail.

Nos sincères remerciements à vous, Dr. L. Tufuor, ancien doyen à la Faculté de Sciences Sociales et au Professeur Opoku Agyemang qui en dépit de vos nombreuses tâches, avez toujours su diriger nos pas et nous prodiguer des conseils. Nous tenons à remercier Mrs. Tettey qui nous a prêté des livres et tous nos collègues, surtout Ebenezer Oteng Preko, Kwame Acheampong, Obeng, Seidu, Owusu, J.W. Ahwireng et Ofosu Baadu pour leurs encouragements.

Nous remercions également Brako Afrifa Richmond, notre fils, pour avoir dactylographié ce travail.

Kingsley Brako



TABLE DES MATIERES

Déclaration	ii
Dédicace	iii
Remerciements	iv
Résumé en anglais	v
0.0 INTRODUCTION	1
0.1 Présentation de la problématique	1
0.2 Objectif de l'étude	1
0.3 Justification du choix du sujet	2
0.4 Méthodologie	2
0.5 Organisation du travail	3
0.6 Hypothèses de départ	3
0.7 Travaux antérieurs et cadre théorique	4
0.7.1 Travaux antérieurs	4
0.7.2 Cadre théorique	7
CHAPTER 1	
1.0 Points de convergences thématiques dans <i>Le Mandat</i> et <i>Le Cercle Des Tropiques</i>	14
1.1 Décadence socio-économique	14
1.1.1 Corruption	16
1.1.2 Escroquerie	20
1.2 Inégalités sociales	22
1.3 Mode de vie	24
1.4 Ascension sociale	25
1.5 Exploitation des Noirs par des dirigeants noirs	26

CHAPTER 2

2.0	Points de divergences thématiques dans <i>Le Cercle des Tropiques</i> et <i>Le Mandat</i>	32
2.1	Littérature et société	32
2.2	Thèmes traités dans <i>Le Cercle des Tropiques</i>	38
2.3	Torture et meurtre des opposants	38
2.4	Arrestations arbitraires et emprisonnement	42
2.5	Injustice sociale et suppression	43

CHAPITRE 3

3.0	Techniques langagières	48
3.1	L'analyse stylistique	48
3.1.1	Le symbolisme	49
3.1.2	Les figures de rhétorique dans <i>Le Mandat</i> et <i>Le Cercle des Tropiques</i>	55
3.1.3	La fonction poétique dans <i>Le Cercle des Tropiques</i> et <i>Le Mandat</i>	65
3.1.4	Les registres de langage dans <i>Le Mandat</i> et <i>Le Cercle des Tropiques</i>	68
3.1.5	L'étude sémiostylistique dans <i>Le Cercle des Tropiques</i>	76
3.1.6	Analyse textuelle (discursive)	78
3.1.6.1	Séquence narrative	80
3.1.6.2	Séquence descriptive	81
3.1.6.3	Séquence argumentative	83
3.1.6.4	Séquence explicative	83
3.1.6.5	Séquence dialogale	84
3.1.7	La structure textuelle dans <i>Le Mandat</i>	86
3.1.6.6	Le jeu des perspectives dans <i>Le Mandat</i>	93

3.1.8	La structure textuelle dans <i>Le Cercle des Tropiques</i>	95
3.1.9	Le jeu des perspectives dans <i>Le Cercle des Tropiques</i> et <i>Le Mandat</i>	105
3.2.0	La temporalité et l'aspectualité dans les deux ouvrages.....	106
3.2.1	Validation des hypothèses	107
	CONCLUSION	109
	BIBLIOGRAPHIE	112

KNUST



RESUME EN ANGLAIS

The aim of this study is twofold: (a) to highlight the main themes treated by the two authors (S. Ousmane and A. Fantouré) in the two works studied and (b) to examine the different language techniques that the authors of the two works under study use in presenting their messages to the readership.

We chose as the research topic “FORME ET FOND” because (the themes) are topical in nature and constitute a major obstacle to development.

Concerning the language used by the two authors, we adopted a combination of literary, stylistic and textual approaches. Our analysis of data revealed that the two authors use simile, metaphor, humour, irony, repetition and personification. Simile and metaphor are dominant in both works.

Our investigation of the various text types led us to conclude that the combination of descriptive, narrative, argumentative and dialogue is meant to avoid monotony and arouse interest. On the question of thematic consent, we found that S. Ousmane denounces corruption, fraud, social inequality, bureaucracy and parasitism to mention a few while Fantouré A, criticizes torture, murder, arbitrary arrests, imprisonment, social injustices, oppression and exploitation of Blacks by Black leaders.

To help solve some of these problems raised in the two works under study, we recommend that the concept of democracy, good governance and eradication of poverty are made to take centre stage in planning by our respective governments.

0.0 INTRODUCTION

0.1 Présentation de la Problématique

Tout étudiant qui s'engage dans la recherche au niveau supérieur a besoin d'autant d'informations appropriées que possible sur le sujet de la recherche et aussi nourrit l'espoir de choisir un sujet à la fois passionnant et pratique ayant un rapport défini avec le développement économique, social ou culturel de la société dont il fait partie. Or, très souvent on constate que bien que les sujets de recherche soient orientés vers le développement, les approches utilisées sont souvent unidimensionnelles (littéraires, linguistiques, stylistiques ou sémiotiques) plutôt que pluridimensionnelles pour permettre d'avoir une vue plus riche sur le problème étudié. Le résultat en est qu'il faut lire plusieurs ouvrages pour pouvoir disposer de connaissances globales sur un texte particulier (thématique, séquentialité textuelle, style etc). Malheureusement, la rareté des ouvrages qui font autorité sur le marché local et dans nos bibliothèques universitaires ne fait qu'aggraver la situation où se trouve le jeune chercheur désireux de poursuivre des études plus poussées. Les études menées sur les œuvres littéraires sont le plus souvent la thématique ou sur le style. Il est rare qu'on combine les deux. Les études sur *Le Mandat* et *Le Cercle des Tropiques* ont invariablement porté sur les thèmes ou sur le langage.

C'est pour contribuer à combler le vide décrit ci-dessus que nous avons décidé de conduire la présente étude mais aussi pour soulever des problèmes de fond sur le continent noir en général, et en Afrique au Sud du Sahara en particulier.

0.2 Objectif de l'étude

Nous nous proposons dans le présent travail d'étudier le fond et l'esthétique verbale dans *Le Mandat* de Sembène Ousmane et *Le Cercle des Tropiques* d'Alioume Fanturé.

Par fond, nous entendons « signifié » ou « contenu » le dictionnaire anglais, Encarta World English Dictionary, définit « contenu » comme « the various issues, topics or questions dealt with in speech, discussion, or a piece of writing » (1999 :410) Selon Saussure, le signe linguistique « est une entité

psychique à deux faces. Il appelle « signifiant » l'image acoustique et « signifié » le concept » (*Lire aujourd'hui Cours de Linguistique Générale de Saussure* (1979 :38))

0.3 Justification du choix du sujet

Le choix du sujet de la présente dissertation a été dicté premièrement par le fait que *Le Cercle des Tropiques* et *Le Mandat* se situent dans la même période historique. Tous les deux romans appartiennent au même genre : Ce sont surtout des textes narratifs. Dans beaucoup de sens, alors, les deux romans sont comparables.

. La plupart des critiques des romans négro-africains s'intéressent aux thèmes présentés dans leurs romans. Or, nous nous intéressons aussi à l'esthétique verbale, ce qui permet de voir comment nos deux écrivains utilisent le langage et de faire ressortir les jeux cachés qui le soutend. Les deux romans traitent aussi de sujets d'actualité qui constituent un obstacle considérable au développement.

Il y a beaucoup dans les descriptions, narrations et séquences argumentatives qui frappent le lecteur des deux romans. Nous voudrions suivre de près les effets d'un tel emploi du langage. Ceci constitue un départ important de la façon générale dont on a considéré le roman jusqu'ici. En plus, nous tentons de voir l'impact du langage sur le lecteur. Comme le dit Roland Barthes, la lecture, doit procurer une certaine jouissance à son lecteur. C'est, en partie, ce que nous essayons de faire dans cette analyse.

0.4 Méthodologie

La méthodologie employée est celle dite la méthode qualitative où l'on analyse un phénomène particulier en vue d'arriver à une conclusion. Dans notre traitement du sujet, nous ne nous asservissons pas bêtement au *Cercle des Tropiques* et au *Mandat*. Nous nous inspirons également des œuvres critiques appropriées ainsi que d'autres romans de différents auteurs qui sont utiles à notre analyse. Ce souci explique que nous avons consulté certains ouvrages disponibles à KNUST et dans les autres universités sœurs pour plus amples informations. Puisque le présent ouvrage est notre propre contribution au sujet, nous sommes obligé de rechercher en soumettant toutes ces observations à une analyse critique pour bien définir notre propre position sur le sujet.

0.5 Organisation du travail

Le présent travail est divisé en trois chapitres. Dans le premier et deuxième chapitres nous faisons l'étude du *Mandat* et du *Cercle des Tropiques* de Sembène Ousmane et Alioum Fautouré respectivement en la divisant en deux catégories : points de convergences et points de divergences respectivement. Sur le point de convergences, nous focalisons notre attention sur la décadence socio-économique, la corruption aux plans administratif et social, l'escroquerie, les inégalités sociales, le mode de vie, l'ascension sociale, et l'exploitation des Noirs par des dirigeants noirs. Sur le point des divergences, nous traitons littérature et société, la torture et le meurtre des opposants, les arrestations arbitraires et l'emprisonnement, l'injustice sociale.

Dans le troisième chapitre, nous traitons les techniques langagières utilisées par les deux auteurs. A cette fin, nous avons adopté une triple approche : littéraire, stylistique, et textuelle. Nous avons fait une analyse littéraire, une analyse stylistique en termes de figures de rhétorique et enfin une analyse textuelle des deux œuvres. Les différences constatées dans le langage utilisé dans les deux œuvres font que nous avons été amené aussi à étudier les registres de langage dans *Le Mandat* à entamer une étude sémiostylistique de *Cercle des Tropiques* pour compléter le volet stylistique.

0.6 Hypothèses de départ

Le présent travail est basé sur trois hypothèses de départ :

1. Que chacun des deux ouvrages à l'étude véhicule un contenu informationnel défini.
2. Que chacun des deux ouvrages est rédigé dans un langage bien défini du simple fait que bien que la langue en tant que système, soit la même pour tous ses usagers, son investissement dans des actes de communication particuliers, varie d'un individu à l'autre.
3. Que les deux œuvres ont le même contenu et utilisent les mêmes artifices langagiers.

0.7 Travaux antérieurs et Cadre Théorique

0.7.1 Travaux antérieurs

L'Afrique, aujourd'hui, vit dans un cercle infernal de corruption de népotisme, d'escroquerie, et d'exploitation économique. Les deux auteurs soulèvent, certes, des problèmes socio-politiques après les indépendances mais encore faudra-t-il savoir sous quel mode et dans quels termes ces problèmes sont posés par chacun. Chez bon nombre de critiques littéraires africains, il y a tendance à s'attarder sur le fond au détriment de la forme. Nous croyons néanmoins que les deux se complémentent. Et voilà pourquoi nous avons décidé d'étudier la forme dans *Le Mandat* et *Le Cercle des Tropiques*. Dans la plupart des oeuvres africaines, l'époque post-indépendance semble être d'intérêt majeur. Ainsi, Ayi Kwei Armah dans son roman, *The Beautiful Ones are not yet Born*, traite le thème de la corruption et des coups d'état. Le thème de la corruption est aussi abordé par Chinua Achebé dans son roman *No Longer At Ease* publié en 1960, dans lequel l'écrivain nigérian met en scène Obi Okonkwo jeune et brillant intellectuel qui, une fois ses études achevées en Angleterre, revient à Lagos pour occuper un poste important dans l'administration. Soucieux et mal à l'aise pour rendre service à son pays et animé d'un vif idéalisme, Obi ne tarde pas à tomber dans le même piège tendu par la société. Il devient donc un ôtage du clan d'Umuofia, dont l'aide matérielle n'est pas dénué d'arrière-pensée et qui est la victime des pratiques corruptrices en vigueur au sein de la caste dirigeante.

Il est impossible d'aborder les travaux antérieurs sans faire allusion également à certains ouvrages classiques dont l'ouvrage d'Anani Joppa, *L'Engagement des écrivains africains Noirs de langue française* est important. Il consacre sept chapitres de son ouvrage réparti en trois parties aux mêmes thèmes qu'abordent les écrivains africains depuis l'époque coloniale jusqu'aux années soixante-dix, à savoir la prise de conscience des intellectuels noirs africains dans les années trente à l'amorce des mouvements nationalistes en Afrique. La deuxième correspond à la période de la lutte concertée des pays africains pour l'indépendance et la troisième correspond à la période des indépendances.

Madior Diouf, un autre critique, répartit (1990/91, chapitre 4) la littérature africaine en trois périodes : 1^{ère} période (1920 – 1954), 2^{ème} période (1954 – 1960) et 3^{ème} période (1960 – 1968). Sans toutefois oublier de parler du style, sa préoccupation majeure reste sans conteste le fond, c'est-à-dire les sentiers battus que sont les vieux thèmes de la littérature africaine reproduite ci-dessus.

Jacques Chevrier, (1984 :99-120) autre critique littéraire, identifie cinq moments romanesques, à savoir les romans de contestation, les romans historiques, les romans de formation, les romans de l'angoisse et les romans de désenchantement.

Les romans de la contestation reflètent la colère d'hommes soumis à une culture occidentale qu'ils rejettent et dont les conséquences apparaissent aussi bien au niveau du groupe que de l'individu. Selon Jacques Chevrier, *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane est considéré comme une oeuvre de combat qui illustre une des tendances fondamentales du roman africain contemporain. L'auteur parle d'une situation vécue pour dénoncer un certain nombre de maux liés à l'administration coloniale: le racisme, la corruption des chefs traditionnels, le recours à la force brutale contre les meneurs syndicalistes. Un autre roman de la contestation est celui de Bertène Juminer ; *Les Bâtards*, paru en 1961 à Paris. Bertène Juminer décrit et analyse les maux dont souffrent encore la plupart des départements français d'outre-mer, pour lesquels il revendique d'ailleurs le statut de territoires indépendants.

Dans les romans historiques, Soundjata parle d'exploits qui deviennent l'inspiration pour les nouveaux leaders africains. Les romans de formation portent assez bien sur l'état d'esprit de toute une génération d'Africains formés aux disciplines et méthodes occidentales, fascinés par le mythe de Paris et de la France, et trop souvent perturbés par le difficile retour au pays natal. C'est cette expérience parfois douloureuse qui fournit le sujet des romans d'éducation, éducation à la fois intellectuelle et sentimentale située à la charnière de deux mondes. *L'Enfant noir* de Camara Laye (1965) est un exemple des romans de formation. L'auteur parle du déracinement d'un enfant qui est arraché à sa vie naturelle africaine à Conakry, et puis à Paris. Pour Cheikh Hamidou Kane dans son roman *L'Aventure ambiguë* (1961) l'école française est l'ennemie. C'est-à-dire qu'elle oppose tenants et partisans des valeurs occidentales. Il explique qu'on ne peut pas avoir une synthèse des deux cultures.

Les romans d'angoisse nous donnent une vision pathétique de la condition humaine. Deux oeuvres sont particulièrement représentatives de ce courant. *Un piège sans fin* d'Olympe Bhêly-Quenum (1960) et *Le Regard du roi* de Camara Laye (1954). *Un piège sans fin* est l'histoire tragique d'un jeune Dahoméen, Ahouna qui est assassiné à son tour par les neveux d'Anatou. Dans *Le Regard du roi*, Clarence, le héros du roman qui est perdu dans la forêt, est flanqué d'un vieux mendiant cynique et philosophe et de deux jumeaux turbulents, Nagoa et Noaga. Clarence est vendu par le

mendiant au chef du village chez qui il retrouve son bonheur. C'est un roman de la destinée humaine.

Les romans de désenchantement regroupent des romans comme *Les Soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma, (1970) *Tribaliques* Henri Lopes, (1971) *Le Mandat* de Sembène Ousmane (1965) et *Le Cercle des Tropiques* d'Alioum Fantouré (1972). Ces romans dénoncent le néocolonialisme, la corruption, le despotisme, l'escroquerie, les arrestations arbitraires etc. Dans les deux oeuvres à l'étude, les critiques soulignent que ce sont les pauvres Africains qui souffrent sous les 'soleils' des indépendances. Comme dans les cas précédents, le domaine du style est complètement relégué au second plan comme si forme et fond sont dissociables et existent indépendamment l'un de l'autre.

Il y a néanmoins un intérêt grandissant dans la question de la langue dans la littérature africaine. Dans son article « *The Radical Perspective in the Early African Novels*, » Elerius John a ceci à dire:

“The form and structure of a novel often reflect the attention which the literary Artiste gives to such considerations as appropriateness of characters of the subject, and the underlying themes verbal structure, ideological thrust and the reading public”

Traduction française :

La forme et la structure d'un roman reflètent souvent l'attention que l'artiste littéraire donne à de telles considérations que l'aptitude des personnages et les thèmes sous-jacents la structure verbale et l'idéologie qui informe l'œuvre ainsi que le lectorat.
(Olusola Oke and Sam Ade Ojo *Introduction to Francophone African literature*, 2000 : 206)

On peut donc dire que la forme donnée au message doit être étudiée mais beaucoup de critiques n'accordent pas assez d'importance à la forme. Les diverses formes littéraires sont liées surtout à la manière de dire propre à la compréhension du message de l'écrivain. On se voit obligé d'accepter ce que dit Césaire à propos du français comme outil de l'écrivain, à savoir que la langue exprime une vision du monde.

« Le français est pour moi un instrument mais il est tout à fait évident que mon souci a été de ne pas me laisser dominer

par cet instrument, C'est-à-dire qu'il s'agissait moins de servir le français que de me servir du français pour exprimer nos problèmes antillais et exprimer notre 'moi' africain » (Ngal, 1994 :37)

Notre approche sera donc de voir la langue comme instrument de communication dans son contexte actionnel. Nous cherchons à travers notre analyse à souligner non seulement que le contenu est véhiculé à travers des thèmes précis mais également que la langue moule la pensée d'où la primauté du langage comme source d'informations vitales à la compréhension de tout texte.

Flaubert a énoncé l'idée du mot juste. Pour lui, pour décrire quoi que ce soit, il y a un seul mot qui est juste ou correct, celui qui donne l'idée exacte de l'artiste. Voilà, en gros, pourquoi nous nous intéressons à la manière de dire de nos deux écrivains, Sembène Ousmane et Alioum Fantouré, dans *Le Mandat* et *Le Cercle des Tropiques*. Nous croyons que cela servira à mieux décrire l'art de nos deux écrivains et par là, à donner à la forme la même importance qui a été donnée au fond.

Cet approfondissement de l'étude de la forme aura aussi l'avantage de compléter l'étude thématique et donnera une nouvelle orientation à l'état de nos connaissances par rapport aux deux romans. Ce faisant, nous croyons que cette étude ouvrira de nouvelles perspectives dans l'analyse des œuvres littéraires africaines.

0.7.2 Cadre théorique

Nous avons dit plus haut que notre objectif global est de traiter le fond et l'esthétique verbale dans *Le Mandat* de Sembène Ousmane et *Le Cercle des Tropiques* d'Alioum Fantouré. A propos du fond, C.L. Innes, critique littéraire, dans l'un de ses articles sous le titre *Through the looking Glass, African and Irish Nationalist Writing* aurait écrit selon Fanon : (1987 :20)

« The artist should be concerned with demystification whether it be of the world imposed by the coloniser or of the rhetoric and image propagated by those who took over when the coloniser appeared to leave »

Traduction française:

«L'artiste devrait s'intéresser à la démystification soit dans le monde imposé par le colonisateur soit de rhétorique et de l'image propagée par ceux qui ont assuré la relève lorsque les colonisateurs semblaient être partis»

C.L. Innes aurait enchaîné pour dire:

« For Soyinka and Achebe, the role of the artist is a continuing one in the struggle to liberate and build, the new nation not merely restricted to restoration of the past .»

Traduction française :

Pour Soyinka et Achebe, le rôle de l'artiste est d'assurer le suivi dans la lutte pour libérer et reconstruire une nouvelle nation ; il ne se limite pas à la seule restauration du passé »

En ce qui concerne le fond, nous allons suivre les délimitations proposées par Jacques Chevrier dans son ouvrage *littérature nègre* (1984 :97-120) et celle de la critique d'interprétation esthétique. Cette approche, c'est-à-dire celle de la critique d'interprétation esthétique se base sur la logique et la cohérence de texte. Barthes (1979 : 255-256) la définit comme suit :

« La critique n'a pas à dire si Proust a dit « vrai », si le baron de Charlus était bien le comte de Montesquieu, si Françoise était Céleste, ou même, d'une façon plus générale, si la société qu'il a décrite reproduisait avec exactitude les conditions historiques d'élimination de la noblesse à la fin du XIX siècle; son rôle est uniquement d'élaborer elle-même un langage dont la cohérence, la logique, et pour tout dire la systématique, puisse recueillir, ou mieux encore 'intégrer' (au sens mathématique du terme) la plus grande quantité possible de langage proustien, exactement comme une équation logique éprouve la validité d'un raisonnement sans prendre parti sur la 'vérité' des arguments qu'il mobilise. On peut dire que la tâche critique [...] n'est pas de 'découvrir', dans l'œuvre ou l'auteur observe, quelque chose de 'caché', de 'profond', de 'secret', qui aurait passé inaperçu jusque – là (par quel miracle ? Sommes – nous plus perspicaces que nos prédécesseurs ?), mais seulement d'ajuster, comme un bon menuisier qui rapproche en tâtonnant 'intelligemment' deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui fournit son époque (existentialisme, marxisme, psychanalyse) au langage, c'est – à – dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l'auteur selon sa propre époque. La 'preuve' d'une critique n'est pas d'ordre 'aléthique' (elle ne relève pas de la vérité), car le discours critique – comme d'ailleurs le discours logique – n'est jamais que tautologique, il consiste finalement à dire[... :]

Racine, c'est Racine, Proust, c'est Proust ; la 'preuve' critique, si elle existe, dépend d'une aptitude, non à découvrir l'œuvre

interrogée, mais au contraire à la couvrir le plus complètement possible par son propre langage. » (1979 : 255 – 256)

Rappelons que Jacques Chevrier : (1984) dans son ouvrage, *Littérature Nègre* répartit les contenus du chapitre 3 dudit livre en cinq groupes.

Les deux romans, qui font l'objet de la présente recherche, font partie des romans de désenchantement. Le peuple dans ces deux pays (La Guinée et Le Sénégal) sont déçus par leurs leaders. Après les indépendances, l'Afrique est tombée sous le règne des Africains eux-mêmes. La quête de liberté et d'autonomie nationale qui était une préoccupation majeure pendant l'époque coloniale s'est révélée être chose dépassée. Il s'agit de résoudre maintenant les problèmes actuels de construction nationale. La conduite de nouveaux leaders et de l'élite africaine de l'époque post indépendante devient dès lors sujet d'actualité. Il devient crucial en ce moment-ci d'essayer de veiller sur la façon dont les leaders africains essaient de s'occuper du problème du développement national, l'émancipation de la masse populaire, l'octroi des emplois, bref de mener des actions en vue de promouvoir le progrès humain que le colonisateur avait négligé.

Les écrits de Sembène Ousmane et d'Alioum Fantouré s'engagent à construire un pays libre et heureux dans lequel les cancons qui entravent la marche de l'Afrique indépendante feront place à la liberté et au développement humain dans une atmosphère de paix. C'est – à – dire, à travers l'éveil des consciences et la reconstruction nationale au moyen de l'art à l'image d'œuvres telles que celles de Fantouré et Sembène Ousmane. Alors, les œuvres de ces deux écrivains deviennent plus nationalistes. Comme l'affirme Aristote, (1948 :14) les œuvres de Fantouré et Sembène Ousmane font une représentation de la réalité – une littérature qui est miroir de la réalité quotidienne en Afrique post – indépendante. Césaire affirme l'importance du verbe comme un outil de changement :

« Ma parole puissante de feu, ma parole brisant la joue, des toutes des cendres des lanternes, ma parole qu'aucune chimie ne saurait apprivoiser ni cendre. (Aimé Césaire, 1978 :22)

Ce que Fantouré et Sembène Ousmane ont fait était d'éveiller la conscience de tout le monde afin de changer le statu quo et de travailler pour un avenir meilleur. Dans cet effort, le langage devait s'affirmer sans ambiguïté.

Toujours en rapport avec l'esthétique verbale de ces deux romans, nous nous servons également de l'approche de deux stylisticiens, Claire Stolz et Molinié Georges. On peut dire sans grand risque de se tromper que tout auteur, comme toute autre personne, cherche à se faire comprendre quand il prend la parole. C'est ainsi qu'il fait une sélection de formants (mots) qu'il estime aptes à persuader, à convaincre son auditoire /auditeur. Le fait qu'il fait une sélection de mots et de structures explique que, qu'il le veuille ou pas, son langage ne peut être neutre. Ainsi, Césaire dit ce qu'il dit pour créer un effet particulier et que le mot choisi est le meilleur pour exprimer correctement l'idée qu'il veut véhiculer. Le phénomène que nous venons de décrire trouve confirmation sous la plume des philosophes du langage dont Weinreich qui fait valoir les notions de modalisation et de distanciation. C'est essentiellement la même idée qui informe les démarches et analyses de Claire Stolz et Molinié Georges. Ils regroupent les figures de rhétorique en deux catégories : Les figures microstructurales et les figures macrostructurales dans leurs œuvres : *Initiation à la stylistique* (1984) et *La Stylistique* (1997) respectivement. En ce qui concerne les figures macrostructurales, les deux auteurs les répartissent comme suit : personnification, allocution, caractérisation, quantitative, opposition, amplification et hypotypose. Les figures microstructurales, elles, sont centrées surtout sur la répétition : on a les figures de diction, les figures de construction et les figures de comparaison.

Kester Echemin dit aussi à propos de la forme et du fond dans *The Language of Modern African Literature*. (2000:131)

« The use of language is indispensable in the execution of any work of literature. The traditional approach has always been to define the literary text on the basis of the interaction between the message and its expression (le. fond et la forme) ...It is practically impossible to think of literature without language. Indeed, the literary message revealed in the presentation of theme, the psychological make up of character etc is essentially expressed through language. In other words, expressions and stylistic features are freely expressed and of necessity used so as to enhance the "literariness" and the message of the literary text. »

Traduction en français :

“L’emploi de la langue est indispensable à la mise en oeuvre de toute oeuvre littéraire. L’approche traditionnelle a toujours été de définir le texte littéraire d’après des interaction entre fond ou contenu (message) et expression (forme). C’est pratiquement impossible de concevoir la littérature sans

la langue. A vrai dire, le message littéraire qui se révèle dans la présentation du thème et la composition psychologique des personnages etc. n'est décelable qu'à travers la langue. En d'autres termes, les expressions et les caractéristiques stylistiques sont librement choisies, sont destinées à promouvoir la littérarité et le message du texte littéraire » (Kester Enchemin, 2000 :131)

Notre tâche, dans les pages sur l'esthétique verbale est d'établir la nature et le rôle que joue le langage (l'expression) dans la mise en oeuvre de ces deux oeuvres d'art. Alors, notre attention est focalisée sur l'emploi de mots et expressions qui présentent une certaine prééminence dans les textes en question et sur l'effet que la langue est destinée à avoir sur le lecteur / interlocuteur, bref sur la manière dont la langue est investie par les deux écrivains. L'expression et le contenu vont ainsi révéler l'intention de ces deux artistes.

L'oeuvre de Fantouré est inondée d'intrigues et de la mort, la torture et des arrestations arbitraires tandis que l'univers romanesque du *Mandat* est rempli d'images de la souffrance, la pauvreté, la saleté et tout ce qui décourage. L'image est donc essentielle. Les symboles jouent un rôle primordial dans l'expression de la pensée des auteurs.

Clement Green Berry, critique littéraire, dit dans son article « *Complaints of an Art critique* »

« Quality is 'content'. You know that a work of art has "content" because of its effect. The more direct denotation of effect is "quality". Effect like quality is content » (Harrison Orten, 1984:7)

Qualité égale "contenu" vous savez qu'une oeuvre d'art a « un contenu » à cause de son effet. Une dénotation plus directe de son effet détermine la « qualité ». L'effet, tout comme la qualité, est le contenu.

Alors, la qualité d'une oeuvre tient aussi à l'emploi du langage. Le message, faut-il reconnaître, n'existe pas hors de l'investissement de la langue en question.

Il faut noter que beaucoup de linguistes tels que Chomsky, Jakobson, Bally, Halliday, Ducrot ont étudié le fonctionnement du langage. Par exemple Jakobson : (1963) focalise son attention sur la théorie de la communication. Pour lui, le langage n'a pas donc pour seule fonction de transmettre des informations. En effet, il estime que nombre de ces fonctions lesquelles sont liées aux facteurs constitutifs de tout procès linguistique :

Pour Roman Jakobson, tout procès linguistique suppose un locuteur et un récepteur, un message, un contact. C'est-à-dire, un canal physique et psychologique entre locuteur ou destinataire et récepteur

ou destinataire et en plus, un code commun aux deux protagonistes ainsi qu'un contexte saisissable par le destinataire indépendamment duquel toute communication reste impensable. Cette théorie est des fois appliquée à la littérature écrite.

Contexte

Destinateur → message → Destinataire

Contact

Code

Les deux romanciers à l'étude, Alioum Fantouré et Sembène Ousmane ont des messages pour le peuple guinéen et le peuple sénégalais en particulier et le reste du continent africain en général. Or pour que l'auteur d'un texte atteigne son objectif le lecteur doit pouvoir accéder à son intention d'origine à travers ses mots.

Maingueneau dans son ouvrage : *Initiation aux Méthodes de l'Analyse du Discours, Problèmes et perspectives* : 1976, lui aussi dit :

« La langue est une réalité sociale et la parole une réalité individuelle. En séparant la langue de la parole, on sépare du même coup, ce qui est social de ce qui est individuel de ce qui est accessoire et plus ou moins accidentel » (Maingueneau, 1976 : 5)

Nous entendons faire dans les deux romans à l'étude une analyse du discours dans son contexte actionnel qui seule permette de gérer les deux textes aux deux plans contenu et utilisation de la langue. Maingueneau déclare à la page 15 dudit oeuvre que « la théorie du discours se fonde comme analyse non subjective des effets de sens » car, justement, dans l'usage du langage, celui qui parle choisit les mots en fonction du message qu'il veut transmettre mais que c'est au lecteur de découvrir le sens caché et profond de ce message qui traduit fortement la position de celui qui parle. Maingueneau croit que c'est essentiel de creuser la frange connotative des phrases. Il explique qu'il

faudrait préciser le statut lexical des unités du discours et repenser les relations entre langue et discours. Il dit à ce propos (1976 :54).

« Les mots ne sont pas innocents et leur présence dans tel discours ne provient pas d'un choix libre réalisé dans une masse de possibles indifférents »

Chaque mot dit quelque chose. Alors nous essayons de voir l'effet de l'usage des mots dans le texte. Nous ne pouvons pas traiter le fond et la forme dans ces deux romans sans aucune allusion aux points de vue techniques narratives utilisées par ces deux écrivains. Le point de vue ou la vision, c'est la perspective narrative adoptée pour présenter les faits rapportés dans le récit. Echemin observe à ce propos

« It is therefore obvious that the relationship between the message and its expression is not based on terms of equality but on the superiority of the latter over the former. In other words, without language, there is no text. » (Kester Echemin, 2000:140)

(Traduction en français)

“C'est donc évident que les rapports entre les message et son expression ne sont pas égalitaires mais bien plutôt marqués par la supériorité de celle-ci sur celui-là. En d'autres mots, sans la langue, il n'y a pas de texte »

A Jean-Michel Adam (1997) nous empruntons les schémas prototypiques des séquences narrative, descriptive, argumentative, explicative et dialogale, cadre conceptuel qui montre l'importance de la forme relativement au texte et que, à notre avis, certains écrivains ne prennent pas en considération lorsqu'ils commencent leurs romans.

CHAPITRE 1

1.0 POINTS DE CONVERGENCE THEMATIQUE DANS *LE MANDAT ET*

LE CERCLE DES TROPIQUES

1.1 Décadence socio-économique

Concernant le thème de la décadence socio-politique, notre attention porte sur la pollution qui affecte la santé du peuple, les conditions misérables des gens qui se trouvent dans la rue et la pauvreté entre autres malheurs décrits par Alioum Fantouré et Sembène Ousmane.

Tout d'abord, le problème qu'on ne saurait passer sous silence et sur lequel Sembène Ousmane veut attirer l'attention est celui de la pollution atmosphérique provenant des tuyaux d'échappement des véhicules. Cette pollution affecte la santé du peuple provoquant des maladies telle que la tuberculose. Il est aussi important de dire un mot sur le physique des gens vivant dans les deux quartiers diamétralement opposés. La population dans le quartier indigène est très dense et la plupart des gens sont malades. L'on y trouve mendiants, aveugles, boiteux pour ne citer que quelques exemples. Tous se trouvent au bord des rues à la Grande Mairie, au commissariat de police, dans les banques, dans les marchés, au bureau de poste en train de mendier. Apparemment, ces gens se trouvent en quartier pauvre. Sembène Ousmane fait une description nette de ceux qui mendient au carrefour :

*« Le carrefour fourmillait de gens dépenaillés, loqueteux, éclopés, lépreux, de gosses en haillons .. un vieux mendiant, finaud, tendait son bras et cinq doigts rongés par le lèpre aux occupants des voitures immobilisées par le feu rouge, à même l'asphalte, une aveugle, mère d'une fillette s'époumonait d'une voix de fausset, filtrant à peine »
(Sembène Ousmane, 1965: 125)*

A travers des expressions à forte évocation telles, « fourmillait », « dépenaillées » « loqueteux », « éclopés » « lépreux » « gosses en haillons » « vieux mendiant » « finaud », « fillette » « aveugle mère » qui évoquent la dégénérescence sociale et économique, l'auteur nous décrit la misère qui caractérise la vie du peuple. Ce tableau donne déjà une indication de la séparation entre les parvenus et les communs des mortels à Dakar. La situation déplorable décrite par Sembène Ousmane dans *Le Mandat* s'apparente à celle que Fantouré aborde dans son oeuvre *Le Cercle des Tropiques* où le peuple travaille dans des conditions difficiles dans les champs. Les gens emploient des instruments rudimentaires. A la longue, le niveau de vie ne s'améliore pas.

Comme l'a remarqué un homme, la vie est difficile :

« *Notre vie n'a pas changé, nos récoltes sont toujours mauvaises nous travaillons toujours durement comme avant. Les impôts ont augmenté, ce qui est pis qu'avant* » (Fantouré, 1972: 168)

Notons les expressions, « notre vie n'a pas changé » « mauvaises » : « augmenter » l'auteur par ces mots met en lumière la dégradation de la vie des habitants de Porte Océane sous les indépendances. La décadence socio-économique est caractéristique du chômage. Ibrahima Dieng, le héros du *Mandat* a chômé pendant un an parce qu'il avait fait grève. Mais comment parvenir à s'occuper de ses deux femmes et ses neuf gosses qui lui posent un gros problème ? Dieng estime que l'encaissement du mandat va résoudre tous ses problèmes pécuniaires. Il est donc ivre de joie à l'arrivée du mandat et la lettre qui l'accompagne. Mais la suite c'est la déception. Il découvre à sa grande surprise que ses problèmes financiers se multiplient. Par conséquent, il met les boucles d'oreille en or de sa femme en gage pour avoir deux mille francs pour sa soeur qui vient chercher sa part du mandat. En fin de compte, Dieng est déçu par son arrière- petit- cousin qui encaisse et vole le mandat.

Un autre exemple de décadence économique dans *Le Mandat* est fourni par une femme avec un bébé sur le dos qui vient chez Dieng pour solliciter son concours. Selon cette femme, elle ne mange qu'un seul repas par jour et son mari ne travaille pas pendant cinq ans. Et ce n'est pas tout. Il y a aussi le fait que les leaders politiques africains lorsqu'ils ont accédé au pouvoir ne font pas grand-chose pour endiguer le chômage qui s'accroît d'année en année. La situation dans *Le Mandat* est semblable à celle du *Cercle des Tropiques*. La condition des chômeurs devient désastreuse étant donné qu'ils trouvent peu à manger. L'absence de travail pousse beaucoup de gens, surtout les plus âgés, à la mendicité et le héros du *Mandat* attire l'attention sur ce fait lorsqu'il voit beaucoup de mendiants alignés au bord de la rue du commissariat de police.

Pour récapituler, disons que Sembène tout comme Fantouré, déplore la dégradation des conditions de vie du peuple africain aujourd'hui. Ils font une critique acerbe des leaders politiques tenus responsables de la décadence socio-économique.

1.1.1. Corruption

La corruption est l'emploi de moyens condamnables pour faire agir quelqu'un contre son devoir, sa conscience etc. Dans *La Mandat*, l'auteur distingue entre deux sociétés dont la première est composée de gens de la vieille génération. La vieille société est toujours en conflit avec la nouvelle génération qui est gangrenée par la corruption. Pour Ibrahima Dieng, le protagoniste du *Mandat* et représentant de la vieille génération est supposé être guidé par les préceptes traditionnels d'honnêteté, d'altruisme et de respect pour autrui. Il nourrit l'espoir que l'encaissement de son mandat sera facile. Mais le système administratif bureaucratique se révèle être un obstacle. Ces lourdeurs administratives sont délibérément destinées à faire des illettrés des victimes d'une exploitation sans merci.

Nous allons examiner plus bas la corruption à deux niveaux. Premièrement, sur le plan administratif et en deuxième lieu, sur le plan social.

- **Plan administratif**

Nous nous rendons compte que le système bureaucratique oblige les gens à payer avant de recevoir le moindre service. Ibrahim Dieng est embarrassé par le comportement des agents de police dont le devoir est d'assurer la paix. Le fait de « payer une noix » à quelqu'un constitue un phénomène complètement nouveau pour la vieille génération en général et pour le héros en particulier alors que pour l'homme d'aujourd'hui, c'est normal. Pour obtenir le moindre service, il faut passer par là. La meilleure solution c'est de connaître quelqu'un d'influent, quelqu'un aux bras longs. Il faut noter que la réponse que donne le maçon qui chôme depuis deux ans à Dieng qui veut savoir combien de temps il faut pour obtenir un extrait d'acte de naissance est significatif à ce propos :

*« Cela dépend si tu es connu ou si tu as des relations
sinon, il n'y a qu'à ne pas se décourager, mais si tu as
de l'argent, alors là, ça va vite »* (Sembène Ousmane,
1966 : 138)

La phrase « si tu as de l'argent là ça va vite » veut dire que si le demandeur peut payer, il réussira ce qu'il fait dans le monde comme disent beaucoup de gens : 'L'argent peut ouvrir toutes les portes '. La parole du maçon témoigne du niveau de la corruption dans la société sénégalaise en particulier et l'Afrique en général. Le peuple pensait qu'avec l'indépendance, les tendances négatives allaient changer pour le mieux mais le cancre persiste. Il faut préciser que l'intervention de l'arrière- petit –

cousin de Dieng, Mbaye, à la Mairie, lui facilite la tâche. Mais nul n'ignore que lorsque Dieng entreprend tout seul les démarches pour obtenir sa pièce d'état civil du mandat, il n'a aucune chance de l'obtenir, d'où la probabilité qu'il réussisse à encaisser le mandat est nulle. Or la relation cordiale qui existe entre, Mbaye et le chef de bureau permet de réussir l'impossible. Le fait que Mbaye est un homme influent permet à Ibrahima Dieng de toucher le mandat et à Ibrahima de dire :

« Dans ce pays, si tu ne connais personne pour te soutenir, tu n'arriveras à rien » (Sembène Ousmane, 1965 :141)

La phrase « si tu ne connais personne pour te soutenir » dit par inférence logique que les riches peuvent faire tout ce qu'ils veulent parce qu'ils ont les moyens de « graisser » la patte aux gens. Ce que Dieng dit est une vérité qui s'applique non seulement au Sénégal et en Guinée mais aussi dans la majorité des pays noirs. Ceux qui sont riches continuent à s'enrichir aux dépens des masses alors que les pauvres sont toujours pauvres parce qu'ils ne connaissent personne. Mais une femme dont l'Administration exige qu'elle « graisse la patte » aux employés au moment où elle sollicite l'aide d'un des employés au bureau fait une critique acerbe de la mentalité administrative depuis l'indépendance. Elle parle à haute voix :

« voilà plus d'une semaine que je venais matin et soir si quelqu'un croyait que j'allais graisser ou écarter les cuisses, celui-là se trompait » (Sembène Ousmane, 1965 :140)

La phrase « voilà plus d'une semaine que je venais matin et soir » montre combien les demandeurs des services au bureau souffrent avant de recevoir ce qu'ils veulent et le cas de la femme en question est pathétique car pour être servie elle doit coucher avec quelqu'un. Mais elle refuse de jouer le jeu. Cette réponse choque tout le monde. L'expression brutale de cette femme traduit la corruption dans la société. Le langage de la femme résume bien la crise dans la société. On ne s'attend pas à ces mots choquants d'une femme. Il faut préciser que le moyen le plus naturel pour la nouvelle génération de recevoir un service très vite est de graisser la patte aux gens ou, si on est une femme, d'écarter les cuisses. Cette philosophie, selon Ibrahima est indigne et choquante et pour la vieille génération une abomination. Ce comportement répandu dans la société actuelle n'a rien de commun avec les valeurs du vieux monde du héros. Et d'Ibrahima Dieng de dire :

« Les sentiments collectifs communs qui soutiennent les membres d'une même communauté dans certaine

moments difficiles n'existent plus. Ces sentiments sont remplacés par l'individualisme, l'esprit de lucre et l'exploitation. » (Atta Biritwum, 1977 :38)

- **Plan Social**

Au plan social, nous constatons que ce fléau est présent partout dans la société. Cette corruption caractérisée dans nos états trouve écho dans *Understaing Contemporary Africa* où l'auteur, Lynne Rienner, déclare que dans plusieurs pays africains la corruption chez les hommes politiques qui occupaient des postes importants et des bureaucrates devenait si habituelle que l'on la considérait comme normale. Dans ces circonstances l'on attendait que les citoyens donnent des pots- de- vin et les gens considéraient que le pillage du trésor de l'Etat par le gouvernement simplement « comme la façon dont on fait des choses » L'auteur continue de dire que le terme « Kleptocrate » a été appliqué aux pays comme le Zaïre où la corruption se pratique de manière systématique à tous les échelons. Or, même dans les pays dotés d'une administration civile traditionnellement professionnelle, les crises économiques ont contribué à créer des conditions favorisant la corruption.

Dans *Le Mandat*, l'incident entre Ibrahima Dieng et Ambroise, le photographe, est encore plus significatif. Bien que l'appareil photographique d'Ambroise ne fonctionne pas, il trompe Dieng en lui disant qu'il est en bon état de fonctionnement. Ambroise prend l'argent à Dieng en lui promettant qu'il pouvait passer pour chercher ses photos. Par cet acte, Ambroise arrive à lui extorquer trois cents francs, ce qui nous permet de qualifier Ambroise d'escroc, raison pour laquelle les gens ne fréquentent pas son atelier. Dans *Le Cercle des Tropiques*, Alioum Fantouré fournit également à ses lecteurs un bel exemple de la corruption. Bohi Di est arrêté par l'agent de la plantation qui lui demande de payer. Il dit :

Tes camarades ont plaidé en ta faveur, mais pour ne pas aller en prison, il faut payer »(Fantouré,1972 :73)

L'expression teintée de coercition « il faut payer » révèle le niveau de corruption dans Les Marigots du sud surtout parmi les fonctionnaires et, pour Bohi Di, « il fallait payer » sinon, il serait emprisonné. Heureusement pour lui, il avait payé parce qu'il a de l'argent en poche et par conséquent, il a été libéré.

Dans *No Longer At Ease*, Chinua Achebe, lui aussi met l'accent sur la corruption dans la société à travers Okonkwo qui reçoit une somme d'argent cachée dans enveloppe et destinée à le corrompre. Les citoyens ont contribué des ressources pour envoyer Okonkwo en Angleterre pour poursuivre ses études. Après ses études, il devait retourner pour aider le peuple. C'est donc surprenant lorsque Okonkwo reçoit un pot-de-vin d'une personne qui est venu chercher un emploi. Écoutons le narrateur:

*« Then one day someone brought twenty pounds.
As the man left, Obi realized that he could do it no more.
People say that one gets used to these things, but he had not
found it like that at all... The money lay on the table... He sprang
to his feet, grabbed the money and ran towards his bedroom...
(Achebé Chinua, 1960:153-154)*

Le même auteur aborde le thème de la corruption dans son roman intitulé *A man of the people* (1966). La corruption est partout dans la société nigériane surtout parmi les hauts fonctionnaires et la majorité des partis sont financés par des pots-de-vin. Dans une conversation entre Odilliet, le héros, le dernier demande à Max par quel moyen son parti va financer sa campagne électorale. Et à Max de répondre que:

*“We will get some, he smiled, it is enough to finance
ordinary election expenses. We leave mass bringing
of the electors to P.O.P and P.A.P. We will simple drop
cats among their pigeons. I am right now assembling
all the documentary evidence I can find of corruption
in high places. Brother it will make us weep.”(Chinua Achebé,
1966:80)*

Amu Djoletto, l'auteur de *The Strange Man* traite également de la corruption. Le père de Joe Fio et Timmy Bio arrêtent deux enfants nigériens pour avoir corrompu ses enfants. Les deux enfants demandent à Joe Fio et Jimmy Bio d'aller voler une tablette de chocolat appartenant à leur père. Le dernier, incrédule devant un tel manque de conscience, observe :

*“I don't understand: Do you boys mean you would
bribe my children with a worthless mango for a large
shilling bar of chocolate? What sort of parents have
you got, you wretched little brats! Come along quick”
(Amu Djoletto, 1967: 269)*

Ici l'auteur, par le biais du père de Fio et Jimmy, exprime son inquiétude devant l'étendue de la corruption parmi la jeunesse. Si à cet âge ils vaudrouillent déjà dans la corruption, que deviendront – ils lorsqu'ils occuperont des positions de responsabilité ?

On voit par ce qui précède que la corruption est devenue un problème de taille qui confronte les pays africains de nos jours. Les Sénégalais et les Guinéens et certains pays africains estimaient qu'en chassant les Blancs, ces vices seraient éliminés de la société. Or plus de quarante cinq ans après l'indépendance, le fléau sévit plus que jamais.

1.1.2. Escroquerie

L'escroquerie est l'obtention de quelque chose de quelqu'un en le trompant par des manœuvres frauduleuses.

Dans *Le Mandat*, la plupart des personnes ont un caractère frauduleux. Parmi eux, Gorgui Maïssa, Mbarka le commerçant, Mbaye, les hauts fonctionnaires, Ambroise, Malic etc.

Le premier exemple de l'escroquerie est fourni par Gorgui Maïssa. Dès que Gorgui Maïssa, voisin cupide, entend parler du mandat d'Ibrahima Dieng, il se presse pour prendre contact avec celui-là dans l'intention de le « taper ». Aram, la femme cadette d'Ibrahima dit à ce propos à Dieng :

« C'était uniquement pour te taper qu'il était venu avec toi ce grigou »(Ousmane Sembène, 1965 :134)

A cause de son escroquerie, Gorgui Maïssa est surnommé « franc teneur » « torpilleur et grigou » qui cherche toujours à soutirer de l'argent par tous les moyens aux gens qu'il rencontre. Ce n'est vraiment pas étonnant lorsqu'il suit Dieng de près dans l'espoir de lui « emprunter » quelque argent, après avoir assuré sa femme qu'il rentrerait à la maison avec la dépense journalière. Maïssa, qui a pour seul but d'extorquer de l'argent à Dieng le suit fidèlement à la poste puis au commissariat. Ce qui est étonnant c'est que Maïssa abandonne Dieng dès qu'il obtient cent francs d'un jeune homme en se déguisant en griot.

Une autre raison qui oblige Maïssa à abandonner Dieng c'est qu'il devient de plus en plus clair à Maïssa que Dieng ne peut pas encaisser le mandat puisque l'après-midi est trop avancé. Ces faits montrent l'avidité de Maïssa. Il faut préciser que dans la vie, lorsque la situation économique empire, les gens emploient toutes sortes d'astuces pour tricher. Maïssa est tenté d'utiliser sa carte d'identité pour encaisser le mandat d'Ibrahim Dieng lorsque l'employé demande à Dieng de produire

sa carte d'identité. Puisque Dieng n'en a pas, Gorgui veut lui rendre service pour pouvoir avoir une part du butin.

Un autre exemple que Sembène fournit au lecteur pour montrer l'escroquerie est la présentation de Mbaye, un homme riche, à Dieng. Dieng pense qu'avec ce neveu, il peut facilement encaisser son mandat. Cette naïveté de la part d'Ibrahima est due au fait qu'on dit de Mbaye qu'il n'y a aucun noeud qu'il ne peut défaire.

Qui aurait pu penser que cet homme riche allait escroquer le pauvre homme ? Dieng exprime son choc en disant à l'une de ses femmes :

« C'est ton Mbaye ... Qui, Mbaye Ndiaye ! Je lui ai signé une procuration et il a volé le mandat. A la place, il me donne ce demi cent kilos et cinq mille francs » (Ousmane Sembène 1965 :155)

L'expression « c'est ton Mbaye... » mérite des commentaires. Pour Dieng, c'est choquant puisqu'il croit qu'en tant que neveu, Mbaye ne peut jamais voler son argent. Ici, l'emploi de l'adjectif possessif « ton » par rapport à « moi » marque la distanciation et la désapprobation. L'escroquerie de Mbaye dans *Le Mandat* rappelle une situation analogue présentée par Efua Sutherland dans son roman; *The Marriage of Ananwa*. Le protagoniste, Kwaku Ananse, homme pauvre, tente de soutirer beaucoup d'argent à tous les quatre chefs qui veulent se marier à sa fille, Anansewa. Ananse envoie la photo d'Anansewa à son insu aux quatre chefs et heureusement pour lui ils expriment leur désir de venir contracter le mariage mais avant qu'ils n'aient expédié tout l'argent et des biens à George Kwaku Ananse par l'intermédiaire de leurs messagers. Ananse envoie ce message à un des chefs concernés :

“ The thing you sent by your most respected messenger has reached me ”(Sutherland Efua, 1988:30)

Traduction française

“La chose que vous m'avez envoyée par le biais de votre messenger le plus respecté m'est parvenue.”

George Kwaku Ananse devient riche, il paie d'abord les frais scolaires accumulés de sa fille et puis il effectue le dernier paiement de sa machine à taper. Nous estimons que dans une société où la tricherie d'Ananse est louée, les gens sont susceptibles de vouloir imiter ce mauvais comportement.

Mbarka, le commerçant, à son tour, tente à plusieurs reprises, de soutirer une somme d'argent à Dieng, tout au nom du mandat à encaisser. Il en tirerait un grand profit. D'abord, il avance du riz aux femmes de Dieng qui n'ont rien à cuisiner. Deuxièmement, Mbarka permet à Dieng d'entreprendre ces démarches en lui prêtant cinquante francs pour prendre « le rapide ». Finalement, les boucles d'oreilles qui coûtent 11,500 francs ont été prêtées en gage pour un prix aussi bas que 2000 francs. Ceci, n'est-il pas de l'escroquerie? Mbarka a toutes les chances de garder pour toujours les boucles d'oreilles laissées en gage. Il faut préciser que si jamais Dieng arrive à les dégager avant les délais fixés, à trois jours, il rembourserait 250 francs au boutiquier. Nul n'ignore que Mbarka majore les prix de ces marchandises. En quelque sorte, il prend son intérêt à l'avance et quelquefois quand ses débiteurs le font trop attendre, il réalise sur leur dos de véritables avantages peu mérités. Cet homme est considéré comme un véritable maître chanteur qui cherche toujours à exiger de l'argent aux gens. Ce n'est pas étonnant que Mbarka propose à Dieng de lui racheter sa maison tout en sachant qu'il le jettera à la rue avec sa famille et le fera tomber dans la misère la plus complète. Ambroise, le photographe et Malic, son apprenti, sont aussi des escrocs qui veulent acquérir leurs biens et richesse en trompant les gens. Un bel exemple est là où Ambroise et Malic escroquent Dieng bien que leur appareil photographique ne fonctionne pas. A cause de leur malhonnêteté, beaucoup de leurs clients ne fréquentent plus leur atelier. Les fonctionnaires dans *Le Mandat* sont là pour faire de l'argent illégalement. Ce qui se passe à la Grande Mairie est révélateur de l'ampleur de l'escroquerie parmi les fonctionnaires. En somme, disons que la plupart des personnages dans *Le Mandat* sont des escrocs qui emploient des moyens frauduleux pour exploiter les gens. Tout cela est révélateur de la situation en Afrique post-indépendante où la corruption s'est érigée en système.

1.2 Inégalités Sociales

Notre attention porte ici sur la condition ou le mode de vie précaire et l'ascension sociale des gens. Au niveau des déroulements narratifs, Sembène Ousmane cible deux groupes socio-économiques distincts: « les riches et les pauvres » : Le groupe représentatif des riches, c'est celui des catégories aisées exemplifiées par Mbaye.

C'est bien évident que dans les quartiers noirs les maisons sont mal construites. En plus, tous les quartiers sont inondés. Il y a tant de monde vivant dans ces quartiers dont les rues sont sablonneuses et les habitations « en bois en semi dure ».

Dans *Les soleils des indépendances*, l'auteur souligne le manque d'infrastructures :

*« sans égoût, parce que les indépendances ici aussi
ont trahi, elles n'ont pas creusé les égouts promis
et elles ne le feront jamais, des lacs d'eau continueront
de croupir comme toujours et les nègres colonisés ou
indépendants y pataugeront tant qu'Allah ne décolle
pas la damnation qui puise aux fesses des nègres. »*
(Kourouma Ahmadou, 1970 :27)

Dans *Le Mandat*, les masses populaires dont Ibrahima Dieng fait partie vivent dans la misère. Le misérabilisme du quartier indigène est aggravé par le bruit cacophonique et assourdissant dans les rues éternellement poussiéreuses. Le facteur fait l'observation suivante lorsqu'il envoie le mandat. Il déplore la dégénérescence des rues sablonneuses du quartier dans ces termes :

*« Qu'est-ce qu'on attend pour asphalter cette rue ?
.. presque toutes les maisons étaient identiques :
bâties de vieux bois pourri, coiffées de tôles souvent
rouillées ou de vieilles pailles jamais renouvelées
ou encore de toile cirée noire »* (Sembène Ousmane,
1965 :113)

Les expressions « asphalter cette rue » « vieux bois pourri », « rouillé » « vieilles pailles jamais renouvelées » indiquent la dégénérescence et montrent la situation vraiment pathétique des masses populaires. L'auteur fait aussi allusion aux mauvaises conditions des bâtiments dans ce quartier. Ceci corrobore également les conditions déplorables des couches sociales qui y vivent. Nous constatons que le facteur n'est pas du tout content de la mauvaise condition des rues et souhaite qu'elles soient goudronnées pour faciliter son travail.

En revanche, les quartiers blancs sont merveilleusement construits. On n'y trouve que villas, meubles, jardins, haies bien entretenues et les rues sont bien éclairées par des lampadaires électriques. Salimatu, un des personnages dans *Les Soleils des Indépendances* perçoit la différence entre les deux quartiers lorsqu'elle utilise la pinasse pour se rendre au plateau :

*« On partait aussitôt, le moteur explosa et crépita,
l'embarcation tournoya et pointa vers le large, vers
le plateau, le quartier blanc tout brillant des feux de l'aurore*
(Kourouma Ahmadou, 1970 : 45)

C'est le même cas dans *Ville Cruelle* de Mongo Béti où les Blancs habitent dans le quartier Tanga Nord et les Noirs dans le quartier Tanga sud. La différence entre quartiers est possible parce que les

Blancs sont assez riches pour développer leur quartier alors que les pauvres, qui sont en majorité, ne peuvent pas se payer ce luxe. Même parmi les Noirs, on peut distinguer ceux qui sont assez riches de ceux qui sont pauvres. La plupart des pauvres sont des mendiants, estropiés, aveugles, lépreux, culs-de-jatte, bossus, manchots et unijambistes. Ce groupe social s'oppose donc à une bourgeoisie naissante mais déjà puissante. Cette bourgeoisie comprend ceux qui sont utiles au nouveau régime, en l'occurrence ministres, députés, ambassadeurs, mais aussi secrétaires généraux d'une sous-section du parti ou directeurs de co-opératives, postes lucratifs dans leur ensemble.

En guise de conclusion, les riches mènent une vie confortable alors que les pauvres sont frustrés.

1.3 Mode de vie

Le mode de vie de la masse populaire continue à empirer au Sénégal et en Guinée en particulier et sur le reste du continent africain en général après les indépendances. Les conséquences du drame étaient plus patentes au niveau des conditions de vie du peuple. Sembène Ousmane nous dit combien les gens courent après l'argent pour subvenir à leurs besoins quotidiens. Précisons que l'auteur, à travers le mandat et par l'intermédiaire de Dieng, dévoile la situation financière critique de la masse populaire à travers Nadiane Diagne qui dit à Ibrahima Dieng:

« J'étais venu te voir. Je suis devant une situation critique, grave même situation pour laquelle je sollicite ton assistance » (Sembène Ousmane, 1965 :134)

La situation pathétique, pitoyable des gens est une indication claire que la masse populaire souffre, même après l'indépendance alors que leur niveau de vie est censé s'être amélioré. Les gens ont toujours faim et continuent à lutter pour nourrir leurs enfants.

Dans *Xala*, Sembène Ousmane aborde le problème de détérioration du mode de vie de la masse populaire. La situation de la masse populaire par comparaison à celle des dirigeants riches du pays, est révoltante. Le cas du vieux Babacar est significatif à ce propos. Il manque de moyens financiers pour éduquer sa fille, Ngoné. En plus, le domicile du vieux Babacar est très déplorable. La baraque dans laquelle il vit est infestée de punaises et de puces. L'auteur met plein feu sur sa condition en disant :

« ... Les parents, sans ressources ne pouvaient lui payer des cours pour la poursuite de ses études ... Le vieux Babacar, chef de famille de sa femme. Avec ses quatre sous de compensation trimestrielle, il ne pouvait pas faire

face à sa nombreuse nichée. Sept enfants »
(Sembène Ousmane, 1973 :15-16)

Les mots « sans ressources » « quatre sous de compensation trimestrielle » « nombreuse nichée », montrent à quel point la situation du vieux Babacar est grave.

Encore dans *Le Mandat*, nous constatons que la vie sénégalaise est aussi caractérisée par la pauvreté. Le cas de la soeur d'Ibrahima nous fournit un bel exemple.

Gorgui Maïssa dit à Dieng :

« Chaque fois que je viens chez toi, Mety ou Aram me dit que tu es sorti. Je viens de voir ta soeur. Elle a maigri, la pauvreté » (Sembene Ousmane 1965 :154.)

Les expressions : « elle a maigri, et « la pauvreté », montrent combien le manque d'argent a influé sur l'état physique de la soeur de Dieng. La situation est si pathétique que si rien ne se fait pour l'améliorer, la condition de la femme détériorera et résultera en sa mort. C'est la même situation qui est évoquée au moment où la soeur d'Ibrahima reçoit une lettre de son fils indiquant l'arrivée du mandat et l'invitant à passer chez Dieng pour en recevoir sa part. La femme dit :

« En brousse ! Je suis seule avec les enfants, ce qu'on appelle rien. Pour venir j'ai emprunté à droite et à gauche. Même ces vêtements sur moi, une partie est à ma deuxième veudieu... » (Sembène Ousmane, 1965 : 154)

A travers des mots tels que « brousse » « sale » « rien » « emprunte » « même ces vêtements », « veudieu » l'auteur nous décrit la condition pitoyable de la soeur d'Ibrahima et d'autres gens sénégalais qui sont plongés dans une pauvreté extrême. C'est-à-dire qu'il n'y a rien dans la brousse. La pauvreté est si avancée que même pour s'habiller, il faut emprunter des vêtements.

Pour récapituler, la majorité des gens dans *Le Mandat* ont toujours faim et veulent dépendre de ceux qui sont riches pour avoir de quoi manger.

1.4 Ascension sociale

En ce qui concerne l'ascension sociale dans *Le Mandat*, notre étude se focalise sur les personnages suivants: Ibrahima Dieng, Gorgui Maïssa, Mbarka, Ambroise et Malic, son apprenti. Tout d'abord, Dieng pense que le mandat résoudra tous ses problèmes, surtout son problème financier et qu'il monterait les rangs de l'échelle sociale. Mais dès que ses femmes aperçoivent le mandat, elles commencent à acheter à crédit de quoi nourrir leurs familles. Pour la première fois de sa vie, Dieng

mange un très bon repas qui coûte très cher. Il va garder une foi fervente en Yallah s'assurant qu'il ne manquera pas ses prières journalières, se rendant régulièrement à la mosquée. Pour faciliter l'encaissement de son mandat, il va assurer le scribe qu'il encaisserait et payerait plus tard. Dieng est découragé car pour toucher cet argent, il faut pénétrer dans le monde de l'administration avec ses formalités, justificatifs, et autres tracasseries. Finalement, il constate amèrement que le mandat qui doit le rendre heureux et joyeux ne lui donne aucune solution mais que cet argent sera plutôt volé par son arrière – petit- cousin. Son espoir de monter les rangs sera déçu. Deuxièmement, Gorgui Maïssa lui aussi, profite de l'arrivée du mandat pour subvenir à ses besoins financiers en transformant son mode de vie. A un moment donné, il dit à sa femme qu'il accompagne Dieng pour l'encaissement du mandat et qu'il retournera à la maison avec la dépense journalière. Un autre exemple pour illustrer ses espoirs déçus d'une ascension sociale est la soeur de Dieng. Cette femme qui est déjà pauvre vient chez Dieng pour toucher « sa part » du mandat qui, selon elle, pourra améliorer son niveau de vie. Le cas d'une femme qui vient chez Dieng pour demander au moins ses frais de transport pour rentrer chez elle après la mort de son mari montre jusqu'à quel point la vie du peuple sénégalais est précaire. En fin de compte, certains chefs aussi envoient leurs enfants chez Dieng pour demander une part du mandat pour améliorer leur condition de vie.

Pour récapituler, nous pouvons dire que S. Ousmane traite la décadence socio-économique, la corruption, l'escroquerie, les inégalités sociales, et le parasitisme, thèmes qui donnent corps à son message dans *Le Mandat*.

1.5 **Exploitation des Noirs par les dirigeants noirs**

Avant l'indépendance, les maîtres coloniaux dirigeaient les affaires des pays colonisés par l'intermédiaire d'administrateurs et de missionnaires, tous blancs. C'était dans les années 40 que la lutte acharnée pour l'indépendance a été déclenchée et suite à ce processus de libération les Africains ont arraché le pouvoir aux Blancs. C'est donc le petit groupe d'hommes d'affaires et d'hommes politiques symbolisant la classe bourgeoise guinéenne de la période post-indépendante qui, après avoir été élue, a pris la place des maîtres coloniaux. C'est dans ces hommes peu expérimentés mais riches que les masses populaires avaient placé leur espoir. Les dirigeants africains ont fait beaucoup de promesses à leurs concitoyens quant à l'avenir des jeunes états africains : la paix, le bonheur et le bien-être. Mais qu'est-ce qu'on constate le lendemain des indépendances ? Un peu partout, c'est l'exploitation à fond. Au lieu de tenir leurs nombreuses

promesses, au lieu de penser à leurs frères d'hier, les dirigeants de l'Afrique indépendante, membres de l'appareil administratif et partisans de l'idéologie du régime colonial, n'ont pensé qu'à eux-mêmes. Exploitation, épicurisme, maladies, arrestations, emprisonnements, népotisme, bref, tous ces vices que ces mêmes dirigeants avaient reprochés aux maîtres coloniaux d'hier sont encore aujourd'hui érigés en système.

Dans *Les Bouts de bois de Dieu*, Sembène Ousmane expose l'exploitation des Blancs. Notons que la grève débute à Bamako dans la maison du syndicat à l'instigation de Tiémoko qui fait prendre conscience à ses camarades de l'exploitation dont ils sont les victimes :

« C'est nous qui faisons le boulot, rugit-il, et c'est le même que celui des Blancs. Alors, pourquoi ont-ils le droit de gagner plus ? Parce qu'ils sont des Blancs ? Et quand ils sont malades, pourquoi sont-ils soignés et pourquoi nous et nos familles avons-nous le droit de crever ? Parce que nous sommes des Noirs ? ... Si nous voulons vivre décemment il faut lutter » (Sembène Ousmane, 1960 : 242)

Seydou Badian, dans son roman *Sous l'Orage*, expose également l'exploitation des Blancs. Les indigènes travaillent dur dans les champs des Blancs mais ils ne reçoivent aucune rémunération. Alors la femme lettrée observe à ce propos :

« Nous travaillons dans le champ du Blanc. Nous lui donnons du mil ou du caoutchouc. Nous travaillons sur les routes et tout cela pour rien. » (Badian Seydou, 1963:93-94)

L'exploitation de la masse populaire est extensivement abordée par l'écrivain ivoirien, Ahmadou Kourouma, dans une de ses oeuvres, *Les soleils des Indépendances*. Pour lui, les classes bourgeoises qui assument le pouvoir après l'indépendance sont les nouveaux exploiters et comme les anciens, ils entendent bien conserver leur privilège le plus longtemps possible, à n'importe quel prix, eux aussi :

« Ils s'étaient tous enrichis avec l'indépendance, roulaient en voiture, dépensaient des billets de banque comme les feuilles mortes ramassées par terre, possédaient comme des brebis et faisaient des enfants comme des souris » (Kourouma Ahmadou 1970 :164)

Sembène Ousmane dans *Xala* traite l'exploitation de l'état et du peuple par les nouveaux leaders. Le protagoniste, en la personne de l'El Hadji Abdou Kader Bèye qui s'enrichit lors de l'avènement de l'indépendance a, à son actif, trois épouses dont chacune a une épicerie, une villa richement meublée. Notons qu'au cours de ses troisièmes noces, il offre à sa bien aimée une voiture y compris quelques litres d'essence super à la nouvelle mariée. Toutes ces dépenses sont faites par El Hadji Abdou avec les ressources de l'état. D'où peut-on avoir cette merveilleuse somme d'argent si ce n'est pas de l'état ? Effectivement cette fois-ci un gars révèle qu'El Hadji vole pour s'enrichir.

Dans *Le Cercle de Tropiques*, les chercheurs de travail sont exploités par la vieille Dida. Nous sommes témoins de l'exploitation du peuple, surtout des crève-la-faim de Porte Océane par la vieille Dida qui entretient les gens en leur donnant à manger, surtout ceux qui se rendent volontiers chez elle. Lorsque Bohi Di travaille avec un camarade chômeur devant une échoppe, celui-ci demande.

*« Pourquoi n'irons-nous chez la vieille Dida ?
On y mange pour rien, me dit-il à condition de
travailler pour elle pendant quatre jours sur sept »
(Fantouré, 1972 : 38)*

C'est une forme d'exploitation puisque la vieille Dida par cette action arrive à bâtir une entreprise florissante sur le dos des chômeurs. C'est regrettable que les riches continuent à s'enrichir aux dépens des pauvres chômeurs dans les villes.. Les riches n'ont d'autre intérêt que le profit financier. Bohi Di compare la vie citadine à celle du village et observe que les villageois sont exploités :

*« C'est facile à dire de rester, mais j'estime qu'à Porte
Océane, je peux réussir comme vous. Nous sommes trop exploités
dans la campagne et trop démunis pour pouvoir espérer.
Je suis jeune, tout de même ... » (Fantouré, 1972 :170)*

A travers les expressions « nous sommes trop exploités dans la campagne » et 'démunis' le romancier veut exprimer l'exploitation des cultivateurs de Porte Océane. Plus tard, dans une conversation, Maleka exprime son mécontentement en disant que les cultivateurs paient quatre ou cinq impôts par an et qu'ils finissent par ne plus aimer les collecteurs. Bohi Di a ses valises volés par les passagers d'un camion qui rentrait à Porte Océan.

L'exploitation commerciale existe dans *Le Cercle des Tropiques*. En ce qui concerne l'achat des produits des cultivateurs, les commerçants profitent du moindre prétexte pour exploiter. Ils

condamnent les produits de ces pauvres cultivateurs bien que ces produits soient en très bon état. Un cultivateur qui ne peut plus dissimuler sa déception observe à juste titre :

« Dès notre arrivée, un boutiquier nous fit entrer dans son dépôt et commença par nous faire vider tous les sacs. Munis d'un pilon, ses employés broyèrent une petite quantité de grains dans un mortier, vérifièrent leur blancheur. Il leur fallait à tout prix trouver quelque chose de douteux. Ils pesaient et palpaient les grains décortiqués pour en découvrir les imperfections. L'échoppier quelque peu méprisant renchérit : « Ce riz n'est pas très blanc, mal cultivé » (Fantouré, 1972 : 13-14)

Les boutiquiers qui se plaisent à mépriser les cultivateurs innocents adoptent un stratagème pour se montrer plus malins que les producteurs des grains. C'est pour la même raison que les commerçants tournent et retournent les riz dans leurs mains. Les propos d'un commerçant confirment le bien-fondé de cette hypothèse. Ce commerçant fait une offre pour les produits des paysans :

« Pour vous rendre service, je le prendrai, mais à mon prix » (Fantouré, 1972 : 14)

Ceci n'est qu'exploitation pure et simple. On sait que la culture des produits agricoles demande beaucoup d'effort et si par l'astuce d'un commerçant, le producteur perdait le profit de sa ferme, ceci aurait une conséquence catastrophique sur son niveau de vie. De plus, les instruments rudimentaires qu'utilisent les gens pour travailler la terre peu fertile demandent beaucoup d'énergie et de peine. Chez la vieille Dida, le mot d'ordre est d'exploiter les paysans qui viennent travailler à Porte Océan et à Bohi Di de commenter :

« Pour un bol de riz et une natte à puces, je travaillerai pendant une journée entière à transporter des marchandises d'un bout à l'autre de la ville »(Fantouré, 1972 : 40)

Encore, dans *Le vieux Nègre et la Médaille*, il y a une exploitation perpétrée par les commerçants grecs contre les indigènes. Ferdinand Oyono est particulièrement sévère envers ces commerçants grecs qui apparaissent comme les exploiters impitoyables des nègres.

Pour Oyono, ce sont les Grecs, les Libanais, les Syriens qui détenaient le monopole du commerce à l'époque coloniale et qui, par conséquent, constituaient un frein à la promotion d'hommes d'affaires

nègres. Dans le même ordre d'idées, Sembène Ousmane critique l'exploitation des Africains par les Blancs pendant l'époque coloniale.

Dans *Le Mandat* le protagoniste, Ibrahima Dieng est exploité pour la simple raison qu'il est illettré et qu'il ne sait pas ce qui se passe autour de lui. Pour Ibrahima, le système bureaucratique importé de l'Europe est étranger à l'Afrique. Peu surprenant que les employés du bureau de poste sont obligés de lui expliquer toutes les démarches à suivre puisqu'il est analphabète. Il est évident qu'en tant que vieux, illettré et ignorant, il n'est pas au courant des complexités du nouveau système administratif en place. Pour lui, à quoi bon se procurer une carte d'identité ? L'acquisition d'une carte d'identité pour lui lui fera payer l'impôt, ce qui est une exploitation. Dieng insiste sur l'utilisation de ses cartes d'électeur au lieu d'une carte d'identité pour encaisser son mandat. Écoutons ce vieil homme que Dieng rencontre au commissariat de police :

*« On vous « couillonne » avec les cartes d'électeur.
Pour voter, on se fatigue pas »* (Sembène Ousmane,
1965 :141)

Même le vieil homme est inquiet parce que pour voter, les cartes d'électeur peuvent être utilisées sans problème, mais ici l'employé veut lui extorquer de l'argent. C'est pourquoi il insiste sur la carte d'identité. Le commerçant, Mbarka exploite ces clients y compris Dieng lorsque celui-ci lui laisse les boucles d'oreille de sa femme en gage pour une modeste somme de trois mille franc C.F.A. Cela devient évident que les victimes les plus affectées de l'exploitation sont les analphabètes. Aujourd'hui, l'exploitation du Noir par les Noirs prend une autre forme. La majorité des enfants qui sont trafiqués sur la côte d'Afrique sont ceux qui ne sont pas scolarisés. Les parents de ces enfants les envoient chez des amis pour apprendre un métier à cause de la pauvreté. C'est-à-dire que les enfants sont affamés et pour se débarrasser d'eux, les parents reçoivent une petite somme d'argent et ce, pour toute récompense. Ils sont confiés aux riches qui les font travailler. Quelquefois ceux-ci subissent des abus physiques. Il y a des fois où ces enfants sont maltraités parce que leurs parents sont trop pauvres pour les élever. La conséquence de ce trafic est la suivante : d'abord les enfants sont niés la scolarisation car la promesse que donnent les demandeurs aux parents n'est pas tenue. Donc, ils n'apprennent pas de métiers. Ensuite, ils sont maltraités car le travail qu'ils font est trop sévère. Dans *Le Pain Sucré*, le vieux Babacar oblige les enfants qu'on envoie chez lui à travailler comme des esclaves. Les enfants qui sont emmenés vers l'Europe et l'Amérique sont souvent victimes de naufrages. Ils sont jetés à la mer à la merci des prédateurs. Ceux qui arrivent sains et

saufs subissent les mêmes sorts que leurs collègues en Afrique de l'ouest : ils font du travail difficile sans rémunérations équivalentes. La plupart deviennent trafiquants de drogues. On se demande si l'octroi des visas américains aux gens du Tiers-monde ne s'inscrit pas dans la politique de l'exploitation du pauvre par le riche. Ce qui est devenu pratique courante, c'est l'enfant soldat connu presque partout en Afrique. Les belligérants utilisent des enfants pour combattre les ennemis. Ceci est une exploitation pure et simple. Il est évident que puisque les rebelles ont les moyens financiers nécessaires, ils emploient les enfants également comme des soldats. On peut nommer les pays comme le Tchad, le Libéria, le Congo, la Sierra Léone, la Côte d'Ivoire, Le Mozambique, le Burundi, comme des pays où les enfants sont employés comme des soldats.

Le phénomène de l'enfant soldat constitue une menace contre les Droits de L'homme. Ces enfants sont obligés de prendre des armes pour combattre soit par la force soit à cause de l'argent. Ce qui est pire, c'est que souvent les parents de ces enfants facilitent ce recrutement parce qu'ils ont besoin d'argent. Le résultat de ces combats est que la plupart de ces enfants meurent. Ceux qui survivent ont quelques parties du corps amputées. Il y a une autre forme d'exploitation où les riches trafiquent les êtres humains. Ce qui se passe normalement est que certaines personnes riches dans la société envoient les gens à l'étranger où ils s'engagent dans les travaux forcés ou n'importe quel travail pour pouvoir s'acquitter de leurs dettes envers leurs bienfaiteurs. La plupart de ceux qui sont arrivés dans un pays comme la Côte d'Ivoire sont contraints à se prostituer.

En guise de récapitulation, nous pouvons dire que les deux romanciers assoient leur message sur les thèmes suivants dans leur œuvre respective: la corruption, l'escroquerie, l'exploitation des Noirs par les dirigeants noirs et l'inégalité sociale.

CHAPITRE 2

2.0 POINTS DE DIVERGENCE THEMATIQUE DANS *LE CERCLE DES TROPIQUES* ET *LE MANDAT*

Les divergences résident dans le volet politique que Fantouré présente dans *Le Cercle des tropiques*. Fantouré dénonce les injustices dans le système politique (parti unique, tortures, intimidation, etc) tandis que Sembène Ousmane, dans *Le Mandat* se consacre pleinement à l'attaque contre l'injustice socio-économique créée par un système politique et économique qui favorise une part de la société contre une autre.

2.1 Littérature et Société

L'écrivain africain ne peut pas se taire devant les injustices et l'exploitation par la classe dirigeante africaine après l'indépendance. Ceci est bien justifiable quand on considère que la lutte pour la libération nationale vise une meilleure vie pour le peuple africain longtemps maltraité et malmené par les colons.

Remontant au lendemain des indépendances, Sembène Ousmane et Alioum Fantouré semblent vouloir souffrir avec ce petit peuple et aider ce peuple à sortir de ces problèmes socio-politiques, de cet état de désespoir auxquels ils font face. Leur œuvre reprend le cri de milliers d'Africains laissés à leur sort après l'avènement des indépendances. L'Afrique de l'époque post-indépendante vit toujours dans la misère. La pauvreté continue à ravager le peuple qui vit dans des conditions atroces (manque d'emploi, manque de développement, négligence et détérioration de l'environnement, corruption). La tyrannie continue de sévir dans la vie quotidienne des Africains jusqu'au jour actuel. Les hommes politiques n'ont pas renoncé à leurs attitudes; voilà pourquoi nous considérons que les oeuvres telles que *Xala* (Sembène Ousmane) *A man of the People* (Achebe) *Anthills of the Savana* (Achebe), *Petals of Blood*, (Ngugi) continuent à être lues et appréciées. C'est parce que ce dont parle le roman touche en premier lieu la société. L'écrivain africain n'a pas de choix surtout que son destin d'homme de lettres est étroitement lié à la société dans laquelle il opère. La littérature englobe toutes les oeuvres écrites dans la mesure où elles portent la marque des préoccupations esthétiques, les connaissances et les activités qui s'y rapportent. Or, c'est plus récemment que la littérature orale a été incorporée dans la littérature noire. Autrefois, l'oeuvre littéraire était strictement considérée par l'Ouest comme une oeuvre écrite. Grâce à l'ouverture et

aux ouvrages comme ceux de Bakhtine, les frontières ont été étendues, élargies et par conséquent oralité et écriture sont actuellement considérées comme répondant aux mêmes besoins. Voilà pourquoi on considère les deux formes de littérature comme constituant un seul ensemble. Donc, on peut dire que la littérature est composée de la littérature orale et écrite. La littérature orale existe dans toutes les sociétés. Bien que la littérature écrite existe maintenant en Afrique, la littérature orale garde une très forte présence toujours. La littérature orale comprend trois genres qui sont : la prose, la poésie et le théâtre. En prose orale, on peut citer les traditions folkloriques, les mythes, et les légendes comme des exemples. Il est intéressant de voir que le folklore constitue la variété la plus populaire de la prose orale dans les sociétés africaines et, bien sûr, dans la société akan. Les folklores sont affectés au divertissement, aux loisirs pendant les soirs. Les personnages sont surtout des êtres humains. Mais ils peuvent se travestir sous forme d'animaux qui peuvent réagir librement. Au Ghana, plus précisément, chez les Akan, Ananse ou l'Araignée est souvent le héros très astucieux qui se montre plus malin que les autres animaux. On dit souvent que les personnages ont des qualités humaines. Dans d'autres sociétés, les héros sont des lièvres ou des tortues. Les thèmes varient mais les plus populaires parmi eux sont la jalousie, par exemple une femme jalouse, l'indolence à l'exemple d'un homme indolent, la désobéissance etc. En ce qui concerne la poésie, l'on peut dire que c'est remarquablement rythmique et plein de redites. La poésie ressemble à une chanson. Des exemples de la poésie orale sont les chants funèbres, les chants de bataille, les chants des louanges et les proverbes. Dans la société akan, il y a des chants funèbres qui sont chantés pour se lamenter à la mort d'une personne et pour saluer sa mémoire et quelquefois pour le conseiller de bien se comporter dans son nouveau monde ou encore lui demander de solliciter une protection pour ceux qui sont vivants. Dans la société akan, les groupes Asafo dans leurs chants inculquent le courage ou la bravoure dans les coeurs du peuple tout en effrayant leurs adversaires. Les chansons rappellent les exploits héroïques du passé. Dans la littérature orale, nous pouvons parler de poèmes qui louent les personnages majeurs qui ont contribué au développement d'un pays. Ces poèmes sont toujours remplis de louanges à l'endroit de gens héroïques. Dans cette société, le conte joue aussi un rôle prépondérant. Tout d'abord, il permet de renforcer le sentiment de solidarité et d'appartenance à la même communauté. En deuxième lieu, lorsqu'on dit un conte aux membres d'une famille, on vise à inculquer la moralité chez les membres. D'une façon générale, le conte est destiné au divertissement d'hommes qui après une journée de labeur, ne vont pas tarder à aller au lit. Au sein de la société, le conte permet à ceux qui sont dans les zones rurales de se retrouver, de s'inscrire à

l'occasion pour se connaître et mieux se comprendre. C'est l'occasion de s'inquiéter des problèmes des uns et des autres. Le conte permet de dégager des leçons de conduite à adopter dans la vie de tous les jours. Le conte rappelle, en outre, à l'enfant, le respect dû aux Anciens, à la femme, ses devoirs domestiques, ses responsabilités envers sa famille et la communauté au sein de laquelle il vit.

Selon NGANDU NKASHAMA (1979 :71-73), la conscience politique va désormais constituer dans le roman africain le thème primordial :

« Il ne s'agit plus de la dénonciation effrénée qui s'était effectuée dans le roman camerounais (Oyono, Mongo Beti, Ikellé – Matiba) autour du fait colonial avant les indépendances ... dès lors vont s'y élaborer de nouvelles formes de poétisation et du rêve collectif. Vont éclater les dénonciations des « bâtards des bâtardises » (Ahmadou Kourouma) : L'instauration de la bêtise collective avec les partis uniques (Charles Nokan, Alioum Fantouré), L'inconscience et les extravagances de la nouvelle bourgeoisie noire (Sembène Ousmane, Mongo Beti) »

La répartition que fait NKASHAMA des thèmes de la littérature africaine qui véhiculent cette conscientisation dans la période après les indépendances trouve écho dans *Le Cercle des Tropiques* et *Le Mandat*. Après les indépendances, l'Afrique est tombée sous le règne des Africains eux-mêmes. La quête de liberté nationale qui était très importante pendant l'époque coloniale est plus ou moins dépassée. Il s'agit maintenant de résoudre les problèmes actuels de la construction nationale.

Matthew Arnold (1962:29) dit à ce propos dans *The Study of Poetry*.

“... We should conceive of poetry worthily and more highly than it has been the custom to conceive of it. We should conceive of it as capable of higher uses, and called to higher destinies than which in general men have assigned to it hitherto. More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us. Without poetry, our science will appear incomplete and most of what now passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry”

Traduction en français :

*« Nous devrions concevoir la poésie comme étant plus
valable et plus noble qu'on ne la conçoit de coutume.
Nous devrions la concevoir comme étant capable
d'avoir de plus nobles objectifs
que ne lui ont assignées les hommes jusqu'ici.
Plus d'hommes découvriront que nous
devons renouer avec la poésie pour interpréter la vie
pour nous consoler et nous soutenir. Sans la poésie,
nos connaissances apparaîtront incomplètes
et la plupart de ce que nous considérons comme
religion et philosophie sera remplacée par la poésie »*

La littérature informe le peuple de ce qui se passe dans la société à travers le roman, la poésie et le théâtre. C'est ainsi que les gens sont informés de la tyrannie, de l'exploitation, de emprisonnement etc. Les œuvres de Chinua Achebe, à l'image de *« No Longer at Ease et Anthills of the Savannah*, de Damas (Pigments) et d'Ahmadou Kouroma à l'exemple de *Vers la liberté* sont des romans révolutionnaires et de violence. Le sentiment de malaise trouve son expression sous la plume de la plupart des intellectuels (voir *La Carte d'Identité* de Jean- Marrie Adiaffi, *De la vie et demie* et *L'Etat honteux* de Sony Labou Tansi, *Le Cercle des Tropiques* d'Alioum Fantouré etc.). Les auteurs de ces oeuvres traitent de la violence et d'une cohorte de maux plus abominables : répression, délation, corruption, misère, insécurité généralisée. Ici, la société connaît des leaders qui sont despotiques et donc des régimes despotiques absolus régnant sur des populations terrorisées.

Dans certaines sociétés africaines où les colonisateurs ont imposé leurs diktats, les populations indigènes sont dociles à tel point qu'ils ne voient rien de mal dans les privilèges des Blancs. Au lieu de protester, ils sont très heureux de la petite place que les colonisateurs leur assignent. Oyono Ferdinand retrace cette histoire dans son oeuvre, *Le vieux Nègre et La Médaille* lorsque la nouvelle parvient au quartier indigène que Meka, le protagoniste, allait être décoré. Tout le monde essaie de prouver sa parenté avec Meka et ainsi de partager sa gloire. Le drame de Meka est destiné à montrer l'impossibilité d'un rapprochement entre le monde confortable du colon et le monde de misère de l'indigène dominé. Meka est un individu naïf qui croit pouvoir se faire l'ami des Blancs. Il a offert ses terres au blanc et ses deux fils sont morts en combattant pour la France, le pays colonisateur. L'administration coloniale décide de récompenser Meka en le décorant d'une médaille : quelle dérision ! Nous observons également que la littérature sert à souligner les conflits

sociaux dans la société dont le conflit entre générations abordé par des auteurs tels que Seydou Badian et Oyono-Mbia dans leur oeuvre respectives : *sous L'Orage* et *Trois Prétendants, un mari*.

Les pays soi-disant indépendants continuent à dépendre des pays colonisateurs puisqu'il n'y a pas de structures administratives mises en place dans ces pays – là pour gérer l'industrie locale. Les pays n'arrivent toujours pas à éliminer leur dépendance vis-à-vis des marchandises en provenance des pays colonisateurs. De plus, leurs recettes d'exportation sont surtout des matières premières qui n'apportent pas beaucoup de revenus parce que le mécanisme d'exploitation mis en place par les maîtres coloniaux ne permet pas d'exporter des produits finis. Cette sélectivité nuit beaucoup aux efforts de développement.

L'économie de ces pays est telle qu'ils doivent dépendre du Fonds Monétaire International (FMI) pour obtenir des prêts affublés toujours de conditions contraignantes. Ce qui est drôle, c'est que les donateurs (FMI) amènent leurs experts pour entreprendre des projets dont la raison d'être est plus politique que pragmatique. Encore, la manière dont ces pays accordent des visas aux citoyens des pays indépendants démontre l'absurdité des rapports entre indigènes et maîtres coloniaux. Les frais de visa sont tellement élevés qu'à la longue, ces pauvres pays finissent par engager des fonds précaires dans des aventures futiles.

Dans son ouvrage *L'engagement des écrivains noirs de langue française*, Anani Joppa, souligne que le mariage est l'une des principales causes du conflit des générations dans la société africaine. Les vieux préfèrent vivre dans la famille étendue avec les parents et les alliés. Ils veulent mener une vie communautaire. Par contre, les jeunes, sous l'influence de la civilisation occidentale ou à la faveur de la famille nucléaire limitée aux parents et à leurs enfants, s'opposent à la famille étendue traditionnelle et rejettent l'obligation d'entraide comme une source de parasitisme. Les vieux soulignent que le groupe existe pour s'entraider les uns les autres. Ceci est pour les Anciens l'une des qualités essentielles du groupe de parenté. On peut trouver une situation semblable dans *Le Mandat* de Sembène Ousmane où plusieurs membres de la famille de Dieng viennent chez lui pour chercher leur part du mandat. Cette action, selon les jeunes, passe pour du parasitisme. Au niveau de l'instruction que les deux générations reçoivent, il y a une opposition. Il est certain que l'éducation donnée aux individus dans la société traditionnelle africaine est conservatrice et dirigée vers la connaissance et le respect du passé, alors que l'éducation moderne exalte le neuf, l'ajustement aux situations nouvelles et la volonté de transformation du monde. Les sociétés modernes sont des sociétés de jeunes dont l'enseignement ne considère pas trop le rôle des vieux et

exclut pratiquement même la tradition. C'est bien de cette situation que nous parle Manh Kombeti dans *L'Harmattan* lorsqu'elle déclare :

« J'essaie de me raccrocher pour ne plus faire partie des vivants absents » du temps présent. Nos enfants ne sont plus nos enfants en esprit. Nos esprits. Ils parlent du temps à venir. Nous ne parlions que du temps présent sans comprendre, et nous ne vivions que du temps passé (Sembène Ousmane, 1963 :163)

Quant à *Trois Prétendant un mari* d'Oyono Mbia, le conflit des générations se manifeste sous différentes conceptions du mariage. Tandis que les vieux croient que la fille doit simplement obéir à son père qui peut décider de lui imposer un mari, les jeunes insistent sur la décision de la fille elle-même.

L'infériorité des Noirs est confirmée dans *Ô pays, mon beau peuple* de Sembène Ousmane où le héros, Faye Oumar, de retour à son village natal après huit ans d'absence, s'est marié à une femme blanche, Isabelle. Ce mariage est mal reçu par sa famille et les casamançais voient dans le mariage mixte un délit contre la tradition et la religion. C'est ainsi qu'ils acceptent le mythe selon lequel les Blancs appartiennent à un monde supérieur et que, par conséquent, il y aurait des difficultés à vivre dans le monde inférieur africain. Moussa, le père de Faye Oumar, observe à ce propos :

« imagine difficilement comment une femme blanche pourrait accepter de manger du maïs, aller puiser de l'eau, piler le mil, plonger sa main blanche dans la gueule » (Sembène Ousmane, 1957 : 52)

Les exportateurs coloniaux à Casamance, de leur côté, voyant l'affaire selon leur complexe de supériorité habituel, considèrent qu'Isabelle a traîné dans la boue la dignité de la race blanche en épousant un nègre « *Cela ne nous fait donc rien de coucher avec un nègre ?* » demande à Isabelle, un Blanc. Jacques, qui enchaîne « *moi, à votre place, j'aurais honte* » (Sembène Ousmane (1957 :140) Il y a de nouvelles tendances dans la création romanesque mais toujours est-il que la société est bel et bien au centre de l'action littéraire. Dans *Une Si Longue Lettre*, Ramatou Laye rejette le rôle humiliant de la femme quand elle déclare son désaccord à son mari quand celui-ci accepte de se marier avec une seconde épouse la camarade de classe de sa fille aînée. Beaucoup d'autres romans africains traitent toujours des problèmes relatifs à l'Homme donc relatifs à la société, *Maimouna* (Abdoulaye Sadj) *Perpétue* (Mongo Beti) *Les Soleils des Indépendances*

(Kourouma) traitent tous les aspects du drame de l'Afrique en quête d'évolution étant donné la situation historique et politique de l'Afrique.

Dans les romans plus récents, tels que *Le Ventre de L'Atlantique* de Fatou Diome et *Salie la Sénégalaise*, l'accent porte sur la société africaine en quête de développement. Le thème de l'émigration de l'Africain à la recherche de son salut économique est abordé avec une conclusion assez amère : la désillusion.

En guise de recapitulation, on peut donc dire que la littérature africaine dont nous présentons un aspect particulier ici a un lien très étroit et intime avec l'évolution de cette même société africaine. La mouvance de la société ne peut être mesurée qu'à travers l'alliance contenu -forme du roman africain.

2.2 **Thèmes traités dans *Le Cercle Des Tropiques* et *Le Mandat***

Les écrivains africains ont abordé des thèmes différents dans leurs oeuvres. Les thèmes traités par Alioum Fantouré dans *Le Cercle des Tropiques* sont surtout politiques et sociaux alors que Sembène Ousmane aborde des thèmes socio-traditionnels surtout « l'argent »

Les bouleversements socio-politiques en Afrique ont inspiré Alioum Fantouré à écrire ce roman sur les pays nouvellement indépendants. Ce roman met en relief le problème des tortures et les meurtres des opposants, les arrestations arbitraires des opposants, et les emprisonnements, l'injustice sociale et l'oppression parmi d'autres. Durant la lutte pour les indépendances, les hommes politiques africains se sont réunis pour faire tout ce qu'ils pouvaient pour réaliser les promesses qu'ils avaient faites aux Africains. Les populations africaines s'attendaient donc à une meilleure vie après les indépendances mais leurs espoirs ont été déçus. Les leaders après avoir déçu le peuple, cherchent à tout prix à se maintenir au pouvoir. Cette perpétuation du pouvoir va aggraver la déception du peuple. C'est la raison pour laquelle Mohammed Alioum Fantouré a été poussé à écrire son roman intitulé *Le Cercle des Tropiques*.

2.3 **Torture et meurtre des opposants**

Le régime en place dans *Le Cercle des Tropiques* est caractérisé par la torture et le meurtre de ses opposants. C'est-à-dire que ceux qui sont contre le gouvernement sont torturés et quelquefois mis à mort. Le terme « torturer » fait référence aux souffrances physiques infligées à quelqu'un surtout pour lui faire avouer ce qu'il refuse de révéler et les pratiques qui causent ou entraînent la mort de

nombreuses personnes sont des « meurtres ». C'est l'un des instruments que Baré Koulé emploie pour consolider son trône dans Les Marigots du sud. Dans *Le Cercle des Tropiques*, le régime en place essaie de brutaliser les opposants du régime pour que ceux-ci ne puissent se plaindre même quand la situation est insupportable. La brutalité d'Atan est significative à ce propos. Le responsable ordonne à ses milices de prendre leurs fusils par le canon et de frapper Atan les Mammouth qui porte ses mains à la tête et s'écroule, pendant que les autres membres des milices, toutes griffées dehors, se précipitent sur lui et lui donnent des coups de pieds qui le plaquent de nouveau à terre. Atan crie de douleur, en plus il murmure. « Vous me faites mal mon Dieu » Atan ne peut plus se défendre mais ses assaillants donnent leurs coups de grâce. « Vous me faites mal » est un cri qui indique combien Atan souffre sans que personne ne puisse venir à son secours. Cette torture dans *Le Cercle des Tropiques* rappelle celle dans *Le vieux Nègre et La médaille* où Meka, qui est décoré d'une médaille après une longue attente du Haut Commissaire sous un soleil caniculaire, décide de se rendre chez lui après avoir trop bu. Malheureusement, il est malmené, raillé, traîné et séquestré dans la cellule froide du commissariat en proie à la piqûre des moustiques et las d'être victime de toutes ces épreuves :

*« Il se sentait las ...subjuguait dans les ténèbres,
les moustiques qui l'assourdisaient, cette salle nue et
froide comme la morgue où il se sentait gelé comme un
cadavre. Et puis surtout les événements de la journée »*
(Oyono Ferdinand, 1956 :144)

Les termes « las », « ténèbres », « moustiques », « assourdisaient » montrent la souffrance de Meka. Ferdinand Oyono compare la cellule froide de Meka à la morgue qui est une salle frigorifique, puis son corps au cadavre déposé dans le réfrigérateur à la morgue. Par cette comparaison, Oyono donne aux lecteurs des détails pittoresques sur l'arsenal déployé pour réduire toute opposition au silence : police, gendarmes, armée, ainsi que milices. Bare Koulé étant bien décidé à accéder au pouvoir à tout prix, va appliquer toutes sortes de moyens, y compris les provocations qui résultent en la mort de plusieurs personnes. Il se cache derrière ses sbires pour commettre des atrocités comme la « folie des marchés » action semblable à celle des « Mau Mau » du Kenya et de l'Action des soldats vers le château du Ghana dans les années cinquante pour précipiter la marche vers l'indépendance. Bare Koulé se sert de cette méthode dans tous les Marigots du sud pour massacrer ses opposants, ses congénères. « La folie des marchés » sert à installer une atmosphère d'insécurité parmi le peuple pour pouvoir l'intimider. Fantouré résume les

activités de « la folie des marchés » en ces mots :

« Des bagarres avaient éclaté, les gens fuyaient sans raison de la place du marché et se répandaient à travers la ville. Des groupes s'étaient formés, ils saccageaient les boutiques, mettaient à sec les magasins, incendiaient les maisons des notables. » (Fantouré, 1972 :284)

L'expression « des bagarres avaient éclaté » désigne des gens qui se battent, une indication d'une situation très tendue qui provoque la mort. Dans « Les gens fuyaient », le verbe « fuir » veut dire s'éloigner en toute hâte pour s'échapper à quelque chose ou à quelqu'un de menaçant. Dans cette citation, les gens fuyaient le combat pour éviter d'éventuelles morts. Le terme « saccager » veut dire « mettre en désordre ou « piller » une indication de l'anarchie aux Marigots du sud. « Incendiaient les maisons des notables » est une expression qui évoque une destruction totale, une atmosphère de panique et d'inquiétude de la plupart des gens, surtout des notables dans le pays. A la page 208, la mort de Benn Na est annoncée.

Cette activité inhumaine que décrit Alioum Fantouré est semblable à celle dont parle Albert Owusu Sarpong dans son ouvrage intitulé *Le temps Historique* :

« Oui, on l'a dit assez souvent ! Par son caractère passif et indolent, l'homme d'Afrique était une proie facile pour les marchands négriers. On a pu cracher sur lui, on a pu le réduire en captivité... Le Noir n'est-il pas devenu passif parce qu'il... a été transporté comme du bétail dans les cales de navires négriers, parce qu'on lui a craché à la figure ? » (Owusu Sarpong, 1986 :33)

Le régime dictatorial recourt à l'assassinat des opposants comme un autre moyen pour retenir le pouvoir dans Les Marigots du sud. Le romancier donne beaucoup d'exemples pour illustrer ce point. Les gens commencent à ne plus avoir confiance en la police car le moindre bruit qu'ils font, ils sont arrêtés et assassinés. L'exécution de Halouma et ses complices est annoncée par le porte-parole :

« Les Koïs nationaux du comité central, réunis à Porte Océane, sous la résidence du vénérable Messie-Koï, ont voté à l'unanimité la mort du nommé. Halouma et de trente de ses complices ... Halouma a été exécuté à l'aube. » (Fantouré, 1972 : 284)

Par cet assassinat de Halouma et ses complices, les dirigeants arrivent à éliminer beaucoup de leurs opposants.

Il y a encore des assassinats que le roman met en évidence :

« Les tombes, mon frère, les tombes nous en crevons de plus en plus. Le parti a remplacé Dieu et a pris le visage de la souffrance et de la mort » (Fantouré, 1972 :184)

L'auteur emploie le mot "les tombes" qui est répété pour insister sur la régularité du phénomène, surtout chez les opposants. Cette répétition montre la gravité de la situation. 'Les' au pluriel est une indication du nombre des personnes tuées. Il est à noter que ceux qui sont arrêtés dans le pays des Marigots du Sud sont torturés à mort. Même ceux qui ne meurent pas reçoivent des blessures graves qui les rendent incapables de travailler après avoir été relâchés de la prison. La plupart des prisonniers deviennent malades comme l'observait le gardien de la prison :

« Le gardien regarda le malade dont la tête était enflée, le sang s'échappait de sa bouche comme d'une fontaine. Il ne pouvait plus crier, ni soupirer, ni râler de douleur : sa bouche, ses gencives avaient doublé de volume » (Fantouré, 1972 : 208)

L'auteur, par l'intermédiaire du gardien, compare le sang coulant d'une bouche à la fontaine. En comparant le sang à la fontaine, l'auteur recourt au langage suggestif pour qualifier la souffrance des prisonniers, une souffrance interminable. Tout cela a lieu dans un pays censé être libre et indépendant. Un autre exemple d'un leader africain dictateur est l'ancien président de l'Ouganda, Idi Amin qui, après avoir commis beaucoup d'atrocités, a été renversé dans un coup d'Etat. Il s'est exilé en Arabie Saoudite où il est mort. Il a tué beaucoup d'opposants de son parti. Il a tué tous les avocats qui témoignaient contre son gouvernement. En plus, tous les témoignages s'accordent pour dire qu'il mangeait la chair de l'homme. Au cours des huit ans qu'a duré son régime, environ quatre cents personnes ont été portées disparues.

Dans *Le Cercle des Tropiques*, Bare Koulé est aussi un dictateur qui profite du manque d'emploi dans le pays pour recruter des hommes désespérés pour sa campagne criminelle. Il est célèbre car il a beaucoup de gens qui le soutiennent mais il utilise sa position pour torturer ses compatriotes, ceux-là mêmes qui sont les milices chargées de créer un sens d'insécurité au sein de la population, pour intimider, arrêter, emprisonner et torturer les opposants du gouvernement. Dans *Le Mandat* la société est caractérisée par le « parasitisme ». Le mandat devient une source d'autorité. Tout le

monde accourt vers le mandat pour en avoir sa part. Les personnages comme Gorgui Maïssa, Baïdy, Nogoï Binetu... se précipitent chez Dieng pour emprunter de l'argent.

Bref, la torture et le meurtre des opposants ne se limitent pas seulement à la Guinée et au Sénégal mais à beaucoup de pays africain.

2.4 Arrestations arbitraires et emprisonnement

Dans *Le Cercle des Tropiques*, les arrestations et emprisonnements ne manquent pas non plus d'attirer l'attention et nous sommes porté à croire que seuls ceux qui ne sont pas du côté des autorités du pays sont arrêtés pour un complot fomenté par certains éléments dans certains clubs de travailleurs. Et Baré Koulé dit :

« ... Les arrestations sont en cours. Si votre mari, comment ? Mellé Houré ? Oui, c'est ça, votre mari Mellé Houré est du nombre des ennemis de la République, il passera comme n'importe quel coupable devant le tribunal révolutionnaire. » (Fantouré, 1972 : 206)

Dans *Les Soleils des Indépendances*, nous en avons un exemple dans l'emprisonnement de Fama dès son retour à la capitale où il va connaître la plus pénible expérience de son existence. Il est impliqué dans un complot et est arrêté par la suite et jeté en prison. D'abord, Fama est enfermé, transféré dans les caves du palais présidentiel, donc en ville, puis est éloigné de la capitale. Tout est fait pour harceler le pauvre Fama.

Les arrestations arbitraires et l'emprisonnement dans *Le Cercle des Tropiques* s'apparentent à la situation dans *Le vieux Nègre et La médaille* où la rencontre de Meka et des Blancs dans le Foyer africain amène Meka à être torturé et emprisonné. Notons qu'au Foyer africain, le discours fait par le Haut commissaire apparaît amical et que le départ de tous les Blancs au cercle européen permet aux notables indigènes de se rendre à l'évidence. Après le discours par le seigneur des Ekans, c'est le tour de Meka qui est arrêté, battu, enfermé pendant une nuit dans la cellule du commissariat puis interrogé, raillé et relâché pour qu'il comprenne enfin le jeu des Blancs.

Les arrestations et emprisonnements, la torture etc. deviennent fréquents dans les Marigots du sud. C'est surtout pendant la nuit que les arrestations sont effectuées par les milices. Maleké est tombé victime d'une patrouille de milices tard dans la nuit alors qu'il venait de passer la soirée sur le

chemin du retour. Maleké est arrêté pour la simple raison qu'il n'a pas de carte du parti. Le garde observa :

« *Carte d'identité nationale égale Zéro seule la carte du Parti intéresse le gouvernement de la République des Marigots du sud* » (Fantouré, 1972 : 262)

C'est dire que seule l'adhésion au parti au pouvoir pouvait assurer la sécurité économique et politique des citoyens du pays. Dans *Le Mandat* nous n'entendons pas les arrestations mais ce qui se passe est l'opposition de certains personnages à Ibrahima Dieng pour l'encaissement du mandat. Parmi les opposants figurent l'employé de la Poste, l'employé du Commissariat, l'employé de la Mairie, l'employé de la Banque, Mbaye et Ambroise et Malic.

Dans *Le vieux Nègre et la Médaille*, Meka, le protagoniste a été arrêté parce qu'il n'avait pas de carte d'identité et le résultat en est qu'il a été détenu pendant une nuit, brutalisé et puni sévèrement, lui qui a relâché ses deux fils pour combattre pour la France mais qui malheureusement ont trouvé la mort sur le champ de la bataille!

Au Foyer africain, les policiers criaient à l'endroit de Meka :

« *Lève-toi ! Cochon malade ! D'où sors-tu ? Qu'est-ce que tu fais par ici... hein Par ici ... au quartier blanc ? Hein ! Où sont tes complices ?* » (Oyono Ferdinand, 1956 : 137)

La phrase « Lève-toi, cochons malade » est une insulte. Comment peut-on s'adresser à un être humain comme un animal sale ? Cela montre une grande discrimination contre la race noire. Les Noirs sont considérés comme une race condamnée et pour eux donc qualifier Meka de cochon malade n'a rien d'étonnant ! « Tes papiers » indique une grande différence entre Blancs et Noirs. Les Noirs sont obligés de garder des pièces d'identité sur eux, ce qui n'est pas le cas des Blancs. Dans le livre *Climbié* de Bernard Dadié, le protagoniste est emprisonné après avoir dénoncé les injustices dans l'administration coloniale. Si la même situation d'arrestations arbitraires qu'on condamne depuis l'ère coloniale persiste après les indépendances, alors, on est en droit de conclure que les indépendances n'ont pas libéré l'homme noir.

2.5 Injustice sociale et oppression

Le terme injustice parle du caractère d'une personne ou d'une chose injuste alors que la suppression est l'intolérance totale des libertés.

Dans *Le Cercle des Tropiques*, Fantouré nous en fournit des exemples précis. La radio a été créée par Baré Koulé pour être la « voix du peuple », pour véhiculer une idéologie. C'est un instrument de propagande entre les mains du régime en place. Le peuple se voit contraint d'écouter la radio. Ne pas écouter la radio quand Baré Koulé parle est signe de trahison. C'est à travers la radio que Baré passe son message et avant qu'il ne parlât, la prétendue voix du peuple annonçait :

*« Le Messie– Koï Baré –Koulé notre président
bien-aimé, va éclairer son peuple de sa profonde sagesse »*
(Fantouré 1972 : 160)

Il faut préciser que Baré Koulé, par suppression de toute opposition au nom de l'intérêt national, annule en même temps toute liberté. Les citoyens ne peuvent pas adhérer à un parti de leur choix ni exprimer leurs propres opinions. Cet handicap de la part du peuple permet à Baré Koulé d'instaurer un parti unique. Ce parti, selon Fantouré, est un instrument d'oppression qu'il critique avec virulence. Il n'est pas du tout content de la manière dont les gens sont contraints d'adhérer au Parti social de L'Espoir.

L'oppression de l'opposition sous le Parti social de L'Espoir est liée à leur détermination de dominer le peuple. Voilà pourquoi le parti assujettit ses militants à des exactions forcées. Les paysans du *Cercle des Tropiques* s'attaquent à des responsables qui ne pensent pas à toutes les brusqueries. Et le fils du patriarche de Nakiri observe à juste titre que le parti a remplacé Dieu et a pris le visage de la souffrance et de la mort. Il faut noter que chaque fois qu'on arrête quelqu'un, l'autorité ne lui permet pas de s'exprimer. Un autre exemple que Fantouré donne aux lecteurs de l'oppression de la liberté d'expression se situe au moment où Mariam prend rendez- vous avec Baré Koulé, le président, et déclare.

*« Si un seul mot, un seul propos filtre de
ce bureau, je vous ferai arrêter pour
félonie et offense publique au chef de L'Etat »*
(Fantouré, 1972 : 208)

L'expression 'un seul mot' est répétée deux fois par Fantouré pour mettre en relief la gravité de sa déclaration qui est menaçante. Encore, l'auteur compare le mot à l'eau qui est normalement filtrée lorsque l'on veut la rendre pure. Donc le président emploie 'filtre' pour que Mariam garde les mots en secret. La phrase 'Je vous ferai arrêter pour félonie' est aussi employée pour menacer la femme de ne pas révéler ce qui se passe entre eux. « Je vous ferai arrêter » est un exemple de violence verbale, car on n'arrête pas les innocents normalement. Nous avons dans *Le monde s'effondre* une

situation semblable. Tout a commencé quand les gens du clan qui sont contre le christianisme à Mbanta ont chassé des femmes qui cherchaient de la terre rouge et qui revenaient avec des paniers vides. M. Kiaga est l'interprète qui est maintenant chargé de la congrégation enfantine. Il demande aux femmes d'apporter de la terre rouge, de la craie blanche et de l'eau pour ravalier les murs de l'église en honneur des Pâques. Les femmes se divisent en trois groupes dans ce but. Certaines d'entre elles protestent à M. Kiaga :

« ... quelques jeunes gens les avaient chassées de la rivière avec des fouets. Peu après, les femmes qui étaient allées chercher de la terre rouge revirent avec des paniers vides. Certaines d'entre elles avaient été durement fouettées. »
(Chinua Achebe, 1985 :193-194)

Retenons également qu'il y a manque de justice dans le système électoral dans Les Marigots du sud où les gens ne peuvent pas recourir à la justice pour se protéger et garantir leurs droits à cause de l'oppression. Le romancier dénonce l'absence de justice lors du procès contre les inculpés. Dans *Le Cercle des Tropiques* l'élection d'un président ne requiert qu'une seule condition, ce qui revient à dire que, les citoyens des Marigots du sud n'ont aucun choix à faire.

« Choisissez le blanc ou le rouge, Bon, va pour le blanc ! ... Avant même d'entendre ma réponse un agent m'enlevait déjà les bulletins, déchirait les rouges et mettait les quatre bulletins blancs favorables au Messie-koi dans l'urne »
(Fantouré, 1972 : 240-241)

Cette élection ne se limite pas à la Guinée et au Sénégal mais s'applique à la majorité des pays africains. Un autre exemple d'injustice dans le système électoral que Fantouré nous présente à la page 240 est que « Les nouveaux-nés eux-mêmes sont contraints au vote et délèguent leurs parents pour les représenter ». Très clairement donc, dans les élections dans les Marigots du sud sont marquées de fraude comme l'atteste l'extrait ci – après :

« Les experts travaillèrent jour et nuit, découvrirent des citoyens non inscrits sur la liste électorale qui avaient tout du même voté. Parmi ces derniers il y avait beaucoup d'enfants nés les jours qui avaient précédé le référendum » (Fantouré, 1972 : 241)

Notons que la conséquence de ces irrégularités, c'est que le dictateur remporte les élections avec une marge extraordinaire de plus de cent pour-cent, le nombre de votants dépassant celui des

inscrits. Ces irrégularités sont caractéristiques des systèmes électoraux en Afrique. Puisque les leaders veulent rester au pouvoir, ils manipulent les votes pour fausser les résultats. Prenons le cas du Zimbabwe où le président a empêché la plupart des électeurs de voter lors des présidentielles de 2002. La manipulation électorale a permis au président de remporter l'élection et rester en place. Ne peuvent non plus échapper à notre attention ici les injustices et les tyrannies qui règnent dans les Marigots du sud. Le parti au pouvoir ne tolère pas d'opposition. Tout le monde doit être membre du parti au pouvoir. C'est très difficile de concevoir un système où tout le monde est du même avis. Mariam, la femme de Melle Houré soulève le problème de l'injustice dans le pays. Elle se demande comment un pays où le parti au pouvoir condamne exclusivement à mort ceux qui ne se rangent pas du côté du gouvernement peut dispenser une justice égale pour tous les citoyens.

La religion /l'islam fait partie intégrante dans l'étude thématique du *Mandat*. Dieng est un bon musulman comme ses voisins. En tant que bon croyant, il se soumet avec fatalisme à la volonté de Yallah, ce qui l'empêche de se révolter. Il accepte ainsi les heurts et malheurs quotidiens. Cette citation confirme le fanatisme religieux de Dieng :

« Conditionné par des années de sourde soumission inconsciente, il fuyait tout acte pouvant lui porter préjudice, tant physique que moral »
(Sembène Ousmane ,1965 :166)

Il attribue le coup de poing reçu au nez à un « Atte Yallah une volonté de Dieu ». Lorsqu'il perd son argent, il dit que c'est Yallah qui a provoqué.

Yalla est l'être suprême en qui il place ses espoirs, sa confiance, et ce fatalisme résulte d'une attitude tout à fait traditionnelle de la religion musulmane.

Sur le plan économique, rappelons que *Le Mandat* s'inscrit dans un milieu socio- économique où l'exploitation de l'homme par l'homme est beaucoup ressenti. Mbarka triche sa clientèle à travers sa boutique où il insiste sur le pouvoir de l'argent. Dans *Le Mandat*, alors, aucune référence n'est faite aux leaders politiques. C'est le pouvoir de l'argent qui est au centre de tout. L'intérêt c'est de s'enrichir au dépens d'autrui. Dans *Le Cercle des Tropiques*, la situation est bien différente. Ici, c'est le Bureau politique ----- Le Messie Koi et ses acolytes qui règnent.

L'exploitation économique est alors fabriquée et mise en pratique non pas par les commerçants, mais par Le Parti. Le Parti fait d'une personne un richard et d'une autre un pauvre. Par son adhérence au Parti, on est libre d'exercer son métier.

Les arrestations, les emprisonnements et la torture sont le prix à payer pour tout acte d'opposition au Parti.

Pour conclure, on peut dire que les deux œuvres soulèvent des problèmes socio-économiques mais *Le Cercle des Tropiques* met en relief le problème politique en s'appuyant sur la torture et le meurtre des opposants, les arrestations arbitraires, l'injustice sociale et l'oppression, bref toutes les atrocités politiques perpétrées contre les opposants du parti au pouvoir en Afrique indépendante.

L'étude thématique des deux ouvrages terminée, nous abordons dans le chapitre qui suit, les techniques langagières employées par les deux auteurs.



CHAPITRE 3

3.0 TECHNIQUES LANGAGIERES

Dans ce chapitre, nous examinons les techniques langagières, voire stylistiques et discursives utilisées dans les romans à l'étude, à savoir *Le Mandat* (Sembène Ousmane) et *Le Cercle des Tropiques* (Alioum Fantouré). L'objectif de cet examen des phrases (énoncés) est pour reprendre les termes de Danon-Boileau (1982 :9) << *de comprendre en quoi leur expression est nécessaire, et comment s'enchaînent leurs effets*>>. L'examen se fait en deux temps : d'abord, une analyse stylistique où l'accent porte sur le lexique et ensuite une investigation portant sur les techniques discursives mises à contribution lors de la mise en texte dans les deux ouvrages à l'étude.

3.1 L'Analyse Stylistique

Selon Charles Bally, « La stylistique étudie :

Les moyens d'expression dont dispose une langue, les procédés généraux employés par elle pour rendre par la parole les phénomènes du monde extérieur aussi bien que les idées, les sentiments et en général, tous les mouvements de notre vie intérieure. Elle observe les rapports qui existent dans une langue donnée entre les choses à exprimer et leur expression : elle cherche à déterminer les lois et les tendances que suit cette langue pour arriver à l'expression de la pensée sous toutes ses formes. Elle recherche enfin une méthode propre à faire découvrir ces moyens d'expression, à les définir, à les classer, et à en montrer l'emploi » (Charles Bally, 1905 : 6)

L'analyse stylistique d'un texte porte sur le choix des mots de l'auteur, c'est – à – dire sur le lexique. Dans les deux œuvres à l'étude, nous sommes frappé par l'ampleur des termes qui fonctionnent comme des symboles dans *Le Mandat* et *Le Cercle des Tropiques*. Le symbole est défini, comme :

*Ce qui représente une réalité abstraite :
Le symbole peut être un être animé, une plante, un objet.
La Colombe est le symbole de la paix. La blancheur est le
symbole de l'innocence. La balance est le symbole de la justice
(Dictionnaire du français contemporain ,1971: 1114)*

3.1.1 Le Symbolisme

Ce qui frappe beaucoup le lecteur du *Mandat*, ce sont les différents termes que les gens emploient pour désigner certains personnages dans l'oeuvre. A la page 134 de l'édition du *Mandat* à l'étude, Gorgui Maïssa est nommé « teneur d'argent » et 'grigou' par Aram lorsqu'elle dit :

*« C'était uniquement pour te taper qu'il
était venu avec toi, ce grigou »*

Le terme relevé du français familier « taper » signifie l'action de prendre avec ruse de l'argent à quelqu'un. Le mot «grigou » veut dire « avare ». Les deux termes signifient donc que Gorgui Maïssa est tricheur ou escroc.

Encore, on peut dire que le terme « Mandat », dans le titre même de cet ouvrage, est symbolique. C'est – à – dire qu'il représente l'argent. A la page 160, dans la conversation entre Dieng et Gorgui Maïssa, on observe que certains mots et expressions à valeur symbolique sont utilisés. Considérons l'extrait en question :

Gorgui Maïssa : Ibrahim, il faut s'aider, ne sois pas seul à profiter de ton avoir. Pense aux autres ! Aujourd'hui, c'est toi, demain, c'est un autre. L'homme a pour remède homme.

Ibrahim Dieng : Maïssa, l'argent que tu viens de voir m'a été prêté sur gage. C'est pour ma sœur. Moi-même, je ne sais pas ce que je vais donner comme dépense journalière demain.

D'après cette conversation, le terme « mandat » symbolise une source d'espoir, de survivance et d'attraction pour ceux qui aiment la vie facile. Le mandat est un symbole de « déception ». Le même mandat qui au début est un symbole de l'espoir, de la puissance devient source de désillusion lorsque Mbaye annonce la perte du mandat à la longue. La réalité est que dans la société africaine post-indépendance où la corruption règne, le mandat ne symbolise plus l'espoir mais le désespoir.

A la page 129, Sembène Ousmane nous révèle la vraie situation pathétique des mendiants devant la poste :

« Devant la poste, la rangée des mendiants, disposés comme des pots de fleurs fanées, tendaient qui la main, qui la sébile poussant leurs plaintes »

Le terme « rangée » symbolise le grand nombre de mendiants. L'expression « des pots de fleurs fanées » fait référence à la situation consécutive à l'état d'une fleur après une longue attente sous le soleil. Les mendiants, êtres parasites, symbolisent ici la pauvreté et le manque d'emploi au Sénégal et sont victimes d'un tel fléau dans le pays. Le fait que beaucoup de gens se rendent chez Dieng pour solliciter son concours, soit sous forme d'argent, soit sous forme alimentaire en sont des exemples. Le cas de Madiagne qui vient chez Ibrahima Dieng pour qu'il lui avance cinq mille francs est un bel exemple du parasitisme chez les gens.

Les pauvres dans la société sollicitent de l'aide financière pour assurer leur survie et oublient que l'argent n'aboutit qu'à la désintégration de la société comme l'affirme Dieng dans une lettre à son neveu, Abdou :

« Je te demande de ne pas considérer l'argent comme essence de la vie qui ne te conduit que sur une fausse route où tôt ou tard, tu seras seul. L'argent ne solidifie rien. Au contraire, il détruit tout ce qui nous reste d'humanité »(1965 : 181-182)

Le terme « essence » veut dire liquide volatile très odorant qu'on extrait des végétaux utilisés en parfumerie ou en confiserie. » (Dictionnaire Micro Robert ,1980: 392) "L'essence" ici prend un sens symbolique, c'est – à – dire qu'il désigne la force vitale et par conséquent, ce qui facilite toutes les activités dans la vie. L'expression « l'argent ne solidifie rien » confirme bien la perception de l'argent comme signe de désintégration de la société. Il en est ainsi car, au lieu d'unir, il divise la société. Par exemple, la sœur de Dieng qui vient chercher sa part du mandat pour avoir "sa dépense journalière" repart malheureuse.

Sembène Ousmane emploie un symbole dans son ouvrage pour donner du tonus à son attaque contre la décadence socio-économique lorsque le héros exprime sa déception : (1965 :189)

*« Moi aussi, je vais me mettre de la peau de l'hyène »*L'hyène est un animal très fort et lorsque Dieng parle de se déguiser, sous la peau d'une hyène, le vrai sens de ce qu'il dit c'est de cacher sa vraie nature d'être humain, raisonné, serviable etc. sous une apparence d'être inhumain, être sans conscience. C'est –à – dire que Dieng ne veut plus être honnête.

Dans *Le Cercle des Tropiques*, les deux termes clés qui figurent dans le titre du roman, à savoir « Cercle » et « Tropiques » sont symboliques. Le « cercle » désigne une circonscription dans l'administration coloniale dont Fantouré fait partie car cette appellation souligne le fait que paradoxalement rien n'a changé sous les leaders qui avaient succédé aux anciens maîtres coloniaux. *Le Cercle des Tropiques* est « évidemment une désignation géographique qui fait référence aux pays liés par les mêmes conditions climatiques et qui ont accédé simultanément à l'indépendance. L'image générale présentée dans le roman est celle d'un cercle vicieux, cercle de la fatalité et de l'impuissance qui résulte de la dureté et la cruauté du climat. Dans *Le Cercle des Tropiques*, l'expression « cercle » apparaît plusieurs fois et à chaque occasion Fantouré rappelle l'image d'un être coincé à un endroit d'où il ne peut se libérer facilement. Ce fait pour nous, est très significatif car il désigne par symbolisme, la situation où sont enfermés les populations de la plupart des pays africains qui ont accédé à l'indépendance nominalement mais qui vivent toujours sous un autre joug. D'abord, le terme « cercle » réapparaît à la page 31 (1973) lorsque Bohi Di est sauvé par des villageois de Daha après avoir été battu et dépouillé de son argent. Bohi Di affirme à ce propos :

« A la tombée de la nuit, je fus réveillé par des inconnus, des paysans qui revenaient des champs. Ils formaient un cercle autour de moi. A peine avais-je ouvert les yeux que je me levai, je fendis le groupe, et me mis à courir. Ils me poursuivirent... »

Lui qui ne peut pas payer ses frais de transport est abandonné en pleine forêt. Affamé, découragé et las, il ferme les yeux et il ne lui reste plus qu'à attendre sa fin. C'est avec donc peu d'espoir de vie qu'il est sauvé et recueilli par les habitants du hameau de Daha. La proposition « Ils formaient un cercle autour de moi » nous indique que Bohi Di est pris dans un « cercle » d'où il ne peut pas retrouver sa liberté. « Le cercle » prend dès lors une portée symbolique et signifie la claustration, l'emprisonnement. Notons que la souffrance se limite à Bohi Di seul, d'où l'emploi de « autour de moi » par comparaison avec le sens de « Cercle » dans le titre de l'ouvrage.

A la page 77, la même expression « cercle » apparaît, renforçant l'idée de claustration, qui caractérise la vie de Bohi.

« Pendant une semaine, je m'évertuai à vendre mes produits, je n'y parvins pas. Mes parasites avaient trouvé un nouveau moyen de me désarmer. Ils s'installaient en cercle compact autour de moi, empêchant les clients de s'approcher. Dégoûté, je vendis mes articles à perte et continuai tout de même à

fréquenter le marché ».

Le verbe "s'évertuer" veut dire "faire tous les efforts". Donc Bohi Di fait beaucoup d'efforts pour vendre ses produits mais malheureusement, il n'y parvient pas. Qui plus est, le mot « parasite » fait allusion à une personne qui vit dans l'oisiveté, aux dépens d'une communauté, alors qu'elle pourrait subvenir à ses besoins. « Désarmer » veut dire enlever (par la force) ses armes à Bohi Di.

L'expression « en cercle compacte autour de moi » décrit un état de resserrement d'où il est extrêmement difficile de s'échapper. Toutes ces expressions citées ci – dessus font du personnage de Bohi Di un être aux abois.

Observons qu'à la page 37, la même idée réapparaît sous une autre forme. C'est dans le même ordre d'idées que dans les termes de Bohi Di, Porte Océane apparaît comme « une ville où travailleurs et chômeurs, indigènes et toutabs vivaient dans « un cercle d'indifférence et de mépris ». Les expressions «travailleurs», «chômeurs», « indigènes » et « toutabs » indiquent que la crise que traverse Porte Océane ne se limite pas à Bohi Di seul mais frappe tout le peuple. Ici, l'emprisonnement concerne la collectivité et non pas les individus. De plus, l'expression « cercle » apparaît à la page 293 :

« La chaleur aidant, d'autres possédées entraînent dans le cercle infernal de folie collective. Bientôt des quartiers entiers de la ville furent contaminés et entrèrent en transe »

Les expressions « possédées », « cercle infernale » et « folie collective » font référence aux femmes qui criaient, gesticulaient, et proclamaient qu'elles voyaient des mauvais génies dans la foule devant la villa Koisterielle et attestaient des cruelles souffrances qui les attendaient. La foule se rendit au domicile du défunt pour y mettre le feu. C'est dans cette situation chaotique que des quartiers entiers entrent en transe. Ici, la souffrance du peuple est collective, affectant des «quartiers entiers». Encore pouvons-nous voir l'apparition de la même expression «cercle» à la page 188 :

« C'était triste comme l'était notre vie. A mesure que s'aggravait notre détresse devant l'avenir, le terrorisme du Parti se maintenait au « rouge fixe ». D'une façon ou d'une autre il fallait vivre. Nous étions entrés pour un temps dans un cercle infernal ».

Ici, encore les expressions « détresse devant l'avenir », « terrorisme du parti » « cercle infernal » désignent une vie malheureuse, sans lendemain, de condamnation perpétuelle. L'expression « rouge

fixe » rappelle un état d’alerte constant et donc de danger grave demandant la mobilisation de toutes ses capacités pour tenter de s’y opposer. Ici également il est question de souffrance collective.

Une autre expression qui apparaît fréquemment dans le texte est « tropiques ou soleil ». Presque tous les pays du Tiers – monde sont caractérisés par un climat torride, la misère, la faim, l’exploitation, les inégalités, les conflits ethniques etc.

A la page 11, nous apprenons que le roman s’ouvre sur un espace soumis à la merci des pluies torrentielles et au soleil qui « chauffait à blanc » donc où il fait excessivement chaud. Ce décor ne s’arrête pas là, on le rencontre à plusieurs reprises dans le roman.

« Echauffer à blanc » réfère à la chaleur du soleil qui est une émission d’une température sur-élevée à peine supportable pour le corps humain. On retrouve ces mêmes évocations d’un « ciel implacable d’un soleil » « qui n’en finissait pas d’éblouir, de mortifier, de brûler » (300) lorsque Bohi Di décrivait la chasse aux milices. Le mot « éblouir » montre l’intensité du soleil. Le mot « mortifie » réfère à l’intensité du soleil qui peut tuer par insolation (canicule). Tous les mots soulignés ci-dessus provoquent une situation troublante pour le peuple des Marigots du Sud. La situation s’aggrave quand l’harmattan s’en mêle et fait que « chaque pulsation du cœur » (P.57) donnait une impression de brûlure à l’intérieur.

Continuons notre analyse stylistique par examiner le jeu de perspectives, autrement dit les points de vue qui font partie du style de l’auteur. Le point de vue d’un narrateur est celui selon lequel les faits nous sont présentés. Christian Cherdon dans son livre, « *Pour lire le roman* » distingue « deux grandes catégories de points de vue suivant que le narrateur possède une vision illimitée ou limitée des péripéties qui animent l’univers romanesque, » (1989 :32) Dans la vision illimitée, le narrateur n’est pas représenté dans la fiction. Il domine histoire et personnages. Sa connaissance des uns et des autres est illimitée et omnisciente. Le narrateur omniscient est capable de présenter au lecteur les pensées secrètes, voire inconscientes, des personnages et il peut pousser l’analyse au-delà des possibilités du héros lui-même. Une vision illimitée donne au narrateur la possibilité de se trouver en plusieurs lieux à la fois. Comme Dieu, il possède le don d’ubiquité.

A l’inverse, certaines fictions sont présentées selon le point de vue du narrateur mêlé à l’action. Cette vision se trouve limitée à ce que le narrateur voit, entend ou apprend et se laisse classer en

trois catégories : d'abord le narrateur – agent, « je », ensuite « il »/ « vous » le narrateur-protagoniste et enfin « le narrateur – témoin »

Le narrateur – agent « je » est représenté dans la fiction. Il en est le héros et il raconte l'histoire selon son point de vue. Il parle de lui – même à la première personne. Nous connaissons donc immédiatement et sans erreur possible son identité. Cette vision comporte une restriction du champ puisqu'il ne nous sera montré que ce que les yeux du héros auront vu, mais la narration gagne en vigueur, en crédibilité, puisque nous nous trouvons unis à la destinée d'un personnage et c'est avec lui que nous découvrons l'univers du roman. Nous trouvons un bel exemple d'une vision limitée dans *Sans famille* où le narrateur agent utilise : « je » « Je suis un enfant trouvé » (Malot Hector, 1962 : 5)

Le « il »/ « vous » (narrateur protagoniste) peut également décrire son expérience en se cachant derrière l'anonymat de la troisième personne, ce qui permet de donner à la présentation des faits, une forme plus objective et de prendre du recul par rapport à l'action dans laquelle il se trouve lui – même impliqué. C'est le cas du docteur Rieux dans *La Peste* d'Albert Camus ; c'est le narrateur protagoniste de la chronique mais il parle de lui-même à la troisième personne et ne révèle qu'au dernier moment qu'il en est « auteur ». (1989 :36)

Dans le cas du narrateur – témoin, le personnage dit « je » mais cette fois – ci, le narrateur n'est plus le héros du roman. C'est un personnage secondaire qui raconte, en observateur plus ou moins impliqué, l'histoire du protagoniste.

Le Cercle des Tropiques se présente comme le récit de dix – huit années d'un homme, Bohi Di, qui quitte la campagne à l'âge de quinze ans pour venir à la capitale. C'est Bohi Di qui parle de lui – même à la première personne du singulier (je, me, ma, mon, etc.) ou du pluriel « par exemple il dit :

« *Je la vis sourire, silencieuse, caressante* » (P. 21)
J'enlevai mon pyjama, j'étais candidement émerveillé, fasciné, par la beauté d'Amiatou ».
Je venais de perdre un père adoptif » *Orphelin,*
j'avais perdu ma mère le jour même de ma naissance »(P.22)

A la page 83 nous trouvons l'emploi de « nous » dans cet extrait :

*« Nous menions une vie d'animaux sauvages.
On nous affamait pour mieux nous dominer. »*

Dans *Le Mandat*, le narrateur ne dit jamais « je » mais sa connaissance de l'une et l'autre est illimitée et omnisciente. Tel un Dieu, il « sonde les reins et les cœurs » de créateurs qui n'ont pas de secrets pour lui. A la page 143 le narrateur dit :

*« Dieng déclina l'invitation à dîner, il n'avait fait
que passer prendre des nouvelles. »*

C'est le narrateur seul qui nous raconte ce qui se passe même si ce n'est que la vérité puisque c'est lui qui domine l'histoire. C'est dire que le narrateur révèle au lecteur la pensée du protagoniste et d'autres personnages secondaires dans le récit. A la page 142, le narrateur nous dit :

*« Il arriva devant une porte en fer forgé, il inspecta
la courette avant de décider, de poser son index sur le
bouton de la sonnerie. Une sueur froide le parcourut.
Un boy (domestique) en tablier blanc vint lui ouvrir. »*

La connaissance que nous avons de Dieng est possible grâce à l'information fournie par le narrateur.

3.1.2 Les Figures de rhétorique dans *Le Mandat* et *Le Cercle des Tropiques*.

Dans la perspective que nous avons choisi pour étudier le style dans le présent travail, une grande attention est faite aux figures de rhétorique qui permettent aux auteurs de transmettre leur message aux lecteurs. Chaque type de figure contient des traits qui sont aptes à produire des effets particuliers. Par exemple, la répétition suscite des émotions, les exclamations font partager la douleur de quelqu'un. Pour Aristote « l'orateur désireux agit par sa parole, pour créer une image de soi » (ethos ; 61). Pour Barthes Roland [...], l'ethos consiste dans les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire {peut importe sa sincérité} pour faire bonne impression » :{61} Donc, pour que l'auteur puisse inspirer confiance aux lecteurs, il emploie la figure de rhétorique pour axer le message sur son public. Selon l'occasion et le type d'auditeur d'une œuvre, le style peut être formel or informel. Le cas de Sembène Ousmane est typiquement informel. Le contexte demande un langage informel car la plupart des personnages sont illétrés ou des gens très simples. Sembène Ousmane emploie un style à base de français et de dialecte (wolof) pour mieux faire

passer sa critique, surtout du népotisme, de la corruption, de l'exploitation, de l'escroquerie, etc. Dans *Le Mandat* Sembène Ousmane se sert de la <<comparaison>> pour mettre en lumière le thème de l'impolitesse chez la jeune génération représentée par Malic, l'apprenti photographe. Aram, l'une des femmes de Dieng dit :

*<<Son sang coule comme de l'eau de la borne-fontaine>>
(Sembène Ousmane 1965 :168)*

<< La borne-fontaine>> est une construction aménagée de façon à donner issue aux eaux amenées par les canalisations. Donc "borne-fontaine" représente une source d'eau abondante et pleine de force. Sembène Ousmane compare ici <<le sang qui coule>> à l'eau de la borne-fontaine>> pour montrer la sévérité de l'attaque et la gravité de la blessure de Dieng.

L'incident qui se passe chez Ambroise, le photographe, et son apprenti, Malic, pousse l'auteur à employer cette <<comparaison>> pour décrire vivement aux lecteurs l'incident :: lorsque Dieng décide de se faire photographier chez Ambroise, celui-ci l'accueille avec sympathie et s'empresse de lui plaire tout en lui faisant payer d'avance. Lorsque Dieng se rend compte qu'il a été escroqué, il demande à être remboursé. Après un échange de mots querelleurs, Malic frappe le vieil homme au visage, ce qui le fait saigner. C'est ainsi qu'Aram est obligée de comparer le mode d'écoulement du sang à l'écoulement de l'eau de la fontaine.

Encore Dieng observe à la page 129 dudit ouvrage :

*<<devant la poste, la rangée des mendiants déposés comme
des pots de fleurs fanées, tendaient qui la main, qui la sébile,
poussant leurs plaintes>>*

Dans la citation ci-dessus, le mot <<rangée>> désigne <<nombre impressionnant>> alors que les mots <<déposée>> et <<pot de fleurs>>chosifient les mendiants. L'auteur évoque à travers, la comparaison entre <<la rangée des mendiants>> et les pots de fleurs qualifiées de fanée, le manque d'énergie vitale, l'inactivité physique, l'incapacité économique et sociale et par là la pauvreté abjecte des mendiants, qui à cause du manque d'argent restent cloués au sol pendant toute la journée sous le soleil écorchant à quémander pour assurer leur survie. A travers la même comparaison, l'auteur veut aussi mettre en lumière la rareté d'emplois à Dakar. Puisque la majorité du peuple n'est pas embauchée, ils sont contraints de recourir à la mendicité pour ne pas crever. A la page 133-134, l'auteur se sert d'une autre comparaison où Aram, une des femme de Dieng, observe à propos de la mentalité des voisins et autres membres de la communauté.

*<<Des vers! Dès qu'ils entendent que quelqu'un a de l'argent,
les voilà comme des vautours>>*

L'auteur compare tout ce monde là à des vautours, terme qui évoque surtout l'oisiveté et le parasitisme. Le terme <<vers>>, désigne des parasites qui vivent aux dépens d'autres êtres et évoluent souvent en milieu de putréfaction. Les vautours, nul ne l'ignore, sont des oiseaux paresseux et dès qu'ils perçoivent un cadavre, parfois même un animal famélique ou mourant, ils s'accourent pour le dévorer. Sembène Ousmane recourt à la comparaison ici pour dénoncer l'attitude et la mentalité des gens qui cherchent à profiter de l'arrivée du mandat pour s'engraisser sur le dos du pauvre Dieng. On apprend plus tard que les gens comme le scribe et Mbarka, vont employer n'importe quel moyen pour <<avoir leur part>> de ce fameux mandat qui n'est pas encore touché. L'arrivée de Madian Dieng chez Dieng pour solliciter son assistance est un exemple parlant du parasitisme qui engouffre la société.

L'auteur emploie aussi la métaphore pour "potentialiser" le message et faire sentir davantage son effet par les lecteurs. La métaphore est un procédé de langage qui consiste en une modification de sens. Ici, un terme concret est utilisé dans un contexte abstrait par substitution analogique. L'auteur emploie la métaphore lorsque. Mbarka, un commerçant, menace de vendre la maison de Dieng. Celui-ci répond :

*« Dis à celui qui l'a commissionné que jamais
Ibrahima Dieng ne vendra sa maison jamais ! Etre
pauvre, ça va mais pauvre sans maison, c'est
la mort » (Sembène Ousmane, 1965 :174)*

Ici, l'auteur compare Dieng, dépourvu de sa maison, à la 'mort' et ce, sans employer l'adverbe de comparaison 'comme'. Pour Dieng, l'on ne doit pas devenir pauvre au point de ne pas avoir de logement. Cela serait aussi grave que la 'mort'. Bien que Dieng soit pauvre, il est content qu'il possède au moins une maison, besoin rudimentaire de la vie. Mbarka réalise une véritable escroquerie en exerçant certaines pressions qui s'apparentent au chantage et en proposant à Dieng de lui racheter sa maison tout en sachant qu'il le jettera à la rue avec toute sa famille et le ferait tomber dans la misère la plus complète.

Sembène Ousmane utilise encore la métaphore à la page 189. Dieng soliloque lorsqu'il apprend de Mbaye que le mandat qu'il a tant attendu a été volé.

<<Moi aussi, je vais me vêtir de la peau de l'hyène >>

L'auteur emploie la métaphore <<se vêtir de la peau de l'hyène>>. L'hyène est un animal féroce et "se couvre de la peau de l'hyène", veut dire être sévère, ne pas être gentil envers autrui. L'auteur, au lieu de dire simplement, je vais jouer à l'hypocrite, cacher ma vraie identité pour profiter des autres, choisit d'employer le terme je vais me vêtir de la peau de l'hyène>>. Au sens littéraire, lorsque quelqu'un met la peau de cet animal, la logique est que la personne ne sera plus honnête. Dieng, qui est un représentant de la vieille génération, pense naïvement que, tout le monde va se comporter selon les principes existant dans la société traditionnelle. Il faut noter que Dieng est stupéfié par le vol de son mandat. Mais la question qui se pose est de savoir si lui, qui est si honnête, va se vêtir de la peau de l'hyène. Bah, le facteur, va l'encourager plutôt à changer l'ordre social.

A la page 163, le narrateur emploie une autre métaphore en s'adressant à Dieng comme suit "Il nage dans son sang, c'est le coup de bélier" L'auteur compare Dieng à un mouton. Par cette remarque, l'auteur révèle le manque de civilité chez la jeune génération représentée ici par Malic. L'auteur au lieu de dire simplement que Dieng perd trop de sang et qu'il souffre, choisit d'employer << nager dans son sang >> pour impliquer qu'il saignait abondamment.

L'auteur utilise aussi la répétition pour renforcer son message : Stolz Claire répartit les figures de rhétorique dans *Thème et Etudes initiation à la stylistique* en deux catégories qui sont : les figures microstructurales, les figures macrostructurales s'organisant essentiellement autour de la répétition. Dans cette citation, Sembène Ousmane emploie une antépiphore qui est une forme de <<répétition de la même expression en tête et en fin, d'un ensemble syntagmatique ou d'un énoncé>> (Stolz : 1999 : 93)

*<<Jamais Ibrahima, Dieng ne vendra sa maison. Jamais !>>
(Sembène Ousmane, 1965 :174)*

Le mot <<jamais >> est répété deux fois au commencement et à la fin, pour protester contre la vente des maisons construites par les pauvres de la société. A travers ce marqueur emphatique, l'auteur conseille aux gens, surtout aux pauvres, de refuser de vendre leurs maisons.

L'auteur utilise encore la répétition pour exprimer la colère et l'impolitesse d'Ambroise lorsqu'il adresse un message insultant à Dieng au moment où Ambroise arrive à son atelier. Il rétorque à la page 164 :

*<< Va-t'en Va t'en, sinon, je vais faire un malheur.
Tu crois qu'avec tes deux cents malheureux francs,
tu peux me rembourser. Imbécile Ignorant>>*

L'ordre <<va-t'en>> est donné à la deuxième personne de singulier bien que la situation demande le vouvoiement. Non seulement cela, cet ordre est répété deux fois pour mettre en lumière le manque de civilité d'Ambroise. Incapable de se maîtriser, il laisse échapper de sa bouche des mots de mépris <<imbécile>> <<ignorance>> <<malheureux>> dont l'effet cumulatif est celui d'une insulte grossière et alors une impropriété portant atteinte à sa personne.

Sembène Ousmane emploie le comique pour éveiller un sentiment d'absurdité et de ridicule chez les lecteurs. *Le Mandat* est un récit à dénouement tragique mais présenté sur le ton comique, car on rit à la lecture de nombreuses scènes. Par exemple, lorsque Dieng rentre chez lui, il fait un excellent repas sans s'étonner outre - mesure de son abondance et s'endort paisiblement. C'est-à-dire que Dieng n'avait pas soupçonné un instant d'où venait ce riz bien assaisonné avec du poisson sec et du niébé. Pour une fois, il avait mangé à satiété. En tant que chef de famille qui n'avait pas donné d'argent de poche pour maintenir la maison et qui rentrait à la maison pour manger un repas somptueux. Dieng évoque le comique dans l'estimation des lecteurs. On s'attend à ce qu'il demande où la femme a trouvé les moyens pour s'offrir le repas.

Un autre exemple très comique dans *Le Mandat* est la scène où Mbarka, le boutiquier, tout d'abord avance du riz aux femmes de Dieng alors qu'elles n'ont plus à cuisiner. Ensuite, il permet à Dieng d'entreprendre ses démarches en lui prêtant 50 francs pour prendre le « rapide » et finalement il prête 2000 francs en échange des boucles d'oreilles d'Aram. Mbarka se montre généreux avec Dieng puisqu'il sait qu'un mandat est arrivé et qu'il espère être remboursé 20,753 francs qu'on lui doit depuis sept mois. Ses intentions de Mbarka, ne sont-elles pas drôles? Bien sûr que oui. Mbarka fait tout cela à ses clientèles dans l'intention de les tricher.

Une autre figure des discours dont le narrateur se sert pour passer son message aux lecteurs c'est l'antithèse. A la page 172, Dieng dit ;

<< L'honnêteté est un délit de nos jours dans ce pays >>

Le mot « délit » prédiqué sur « l'honnêteté » crée entre ces deux mots un rapport conflictuel. L'auteur veut mouler à travers ces deux le décollage en termes de mentalité de deux mondes

diamétralement opposés, d'une part la vieille génération dont Dieng fait partie et qui considère les injustices telles que l'escroquerie, le vol, la corruption comme des crimes et d'autre part, la nouvelle génération qui n'a aucun égard pour les vertus telles que l'honnêteté et l'amour du prochain et pour qui la fin justifie les moyens. C'est la raison pour laquelle lorsque l'apprenti d'Ambroise donne un coup de poing à Dieng, la foule ne vient pas au secours de ce dernier. Alors que Dieng est stupéfié par la passivité des gens, ceux-ci considèrent la malhonnêteté caractérisée et endémique de la société comme l'œuvre du temps ! Dieng ne comprend pas pourquoi la situation change tout à coup alors que dans leur temps les choses n'étaient pas comme cela. Alors Dieng se trouve comme un étranger vivant au milieu des siens. Dieng exprime sa déception et son incrédulité en posant la question rhétorique suivante : « *Dans quel pays sommes nous ?* »(1965 :165)

Sembène Ousmane emploie aussi la métonymie qui est un procédé du langage par lequel on exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre qui lui est uni par une relation nécessaire. De ce fait, elle utilise une désignation plus imagée et par là plus évocatrice. Un exemple de métonymie est fourni par l'employé de la Mairie qui s'adresse à Dieng dans ces termes

<< Homme, attends un peu que je respire, en allumant un Camel, et il engagea un dialogue avec son collègue, au fond du bureau>> (Sembène Ousmane, 1965 : 138-139)

Le mot <<Camel>> est une espèce de cigarette que l'employé allume et fume en présence des gens dans la queue. L'auteur utilise donc la partie pour le tout ici pour exprimer l'impolitesse de l'employé de Marie.

De sa part, Fantouré utilise la comparaison à page 45 pour décrire le chômage qui sévit dans les Marigots du sud. Dans l'oeuvre à l'étude, un exemple de comparaison consiste en ceci :

<< La foule des chômeurs ressemblait à une chaîne de montagnes, à peine avait- on escaladé un sommet qu'on devait s'attaquer à un autre, avec les mêmes difficultés, les mêmes désespoirs (Fantouré, 1972 : 45)

Le mot << foule >> désigne une multitude de personnes rassemblées en un lieu donné. La <<chaîne>> fait allusion à des postes successifs. Le groupe de mots souligné exprime la comparaison. Fantouré évoque à travers le grand nombre de chômeurs l'image de difficultés socio – économiques, de désordre et d'impuissance. Le problème de chômage devient d'une effroyable

complexité, avec l'augmentation sans cesse croissante du nombre des demandeurs d'emploi à Porte Océane. Mais puisque les chômeurs cherchent désespérément à trouver un emploi, ils ont tendance à se faire exploiter très facilement. C'est -à -dire qu'ils reçoivent très souvent des salaires dérisoires.

A la page 22 de l'ouvrage à l'étude, Fantouré compare Bohi Di à un ange :

*<< J'étais la fierté de ma communauté natale, ...
l'orphelin indestructible. Mon père ne cessait de
prier Dieu pour qu'il continue à veiller sur mes jours.
Pour mériter son amour, <<je travaillais comme un ange à l'école >>*

La comparaison est ici exprimée par l'adverbe "comme" qui relie le comparant (ange) au comparé (Bohi Di). Il ressort clairement qu'en comparant le héros à un ange, l'auteur prête à la première une qualité du dernier, à savoir son assiduité à l'école. Nul n'ignore combien les anges sont travailleurs et parfaits. La Sainte Bible est très catégorique à ce propos. A la page 28, Fantouré compare le bruit fait par le moteur du véhicule au rugissement du lion blessé

*<< A chaque démarrage le moteur rugissait comme
un lion blessé Pendant que le pont éraflait le sel>>*

Généralement, le cri d'un lion est terrible, violent et rauque alors que le moteur d'un véhicule peut vrombir. Mais du vrombissement au rugissement d'un lion blessé, il y a un monde de différence. Un tel bruit ne peut que provenir d'un vieux véhicule qui n'a pas connu d'entretien pendant longtemps. L'état du véhicule en dit long sur l'ampleur de la pauvreté et de la souffrance du peuple vivant à la campagne. Par cette comparaison, l'attention du lecteur est attirée sur l'état des économies dans les jeunes Etats africains. L'auteur emploie aussi la métaphore pour traiter le thème de décadence socio- économique et politique dans son ouvrage. A la page 271, il emploie une métaphore lorsqu'il dit que le véhicule ressemble davantage :

*<< à une machine infernale sur
quatre roues qu'à une automobile>>*

Le qualificatif <<infernal>> dénote une chose destinée au supplice des damnés. Fantouré à travers le mot "infernal" veut montrer la condition dangereuse de ce véhicule qui semble destiné à expédier les hommes à une mort précoce qu'à rendre service à la société. L'auteur veut présenter à tous ses lecteurs de tristes réalités, l'âpre vérité à la campagne. C'est dans ces conditions douloureuses qu'Alioum Fantouré introduit Bohi Di qui vient de toucher ses arrières couvrant plusieurs années de travail. Bien habillé, il s'installe au milieu des passagers déguenillés et osseux qui le considèrent

comme un super riche. Bohi Di contraste fort avec les pauvres dans le véhicule. C'est pour cette raison qu'il se fait dépouiller par ses compagnons de voyage. A la page 27, Bohi Di dit :

<< Les passagers, déguenillés et osseux me fouillaient du regard. Je faisais figure de milliardaire parmi eux>>

Le mot <<fusillaient>> veut dire tuer ou anéantir avec soudaineté, l'auteur emploie ici une métaphore pour mettre en relief la condition lamentable des passagers qui sont sidérés, ébahis de voir quelqu'un d'aussi riche. Ce coup d'œil jeté par les passagers exprime à la fois admiration, convoitise et jalousie. Comment les passagers pouvaient-ils foudroyer Bohi Di du regard ? Les passagers dans le véhicule sont étonnés de voir Bohi Di si heureux. A travers l'antithèse entre la condition de la masse et l'opulence de Bohi Di, Fantouré veut révéler la dégénérescence physique, socio-économique et politique des Marigots du Sud. A la page 73, Bohi Di observe :

<< Une heure plus tard, mes compagnons sortaient du bureau. Ils avaient de l'argent en poche. « Mon argent » me dis-je. Une journée avait suffi pour que près de la moitié du prix de six mois d'efforts s'envole en fumée >>

L'emploi de la locution <<s'envole en fumée>> crée une métaphore. Fantouré l'utilise pour augmenter son pouvoir d'évocation et mieux faire passer le message. Normalement, ce sont les oiseaux qui s'envolent mais dans ce contexte l'auteur emploie la locution pour faire allusion à la rapidité avec laquelle l'argent de Bohi Di disparaît. La comparaison avec la fumée indique que la disparition est progressive et inéluctable. Bohi Di met en relief la corruption dans la société aux Marigots du Sud. Au lieu de dépenser son argent sagement, Bohi Di paie des pots-de-vin à l'agent de la plantation pour ne pas aller en prison. En plus, il paie sa carte d'identité et le permis de port d'arme de chasse.

Fantouré emploie aussi l'humour pour créer un effet et aussi faire rire les lecteurs. Le mot « humour » est une forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité qui peut être même désagréable de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites. Fantouré s'en sert pour révéler, par exemple, le comique et par là, l'absurdité dans la scène qui se passe entre Bohi Di et son épouse lorsque celui-là veut chercher celle-ci et sa fille. Les habitants de la concession où elles sont supposées habiter regardent Bohi Di d'un air drôle. Il a dit naïvement à la page 53 :

*<< Je suis le mari d'Amiatou et le père de sa fille.
Je voyais les femmes éclater de rire, des rires
moqueurs que je trouvais cruels>>*

Bohi Di fait figure d'un homme drôle, puisqu'il devient étranger à Hindouya où habite son épouse. Faute d'y avoir mis pied pendant bien longtemps, il ne sait plus ce qui s'y passe et les habitants profitent de son ignorance pour le taquiner.

A la page 137, l'auteur emploie la personnification.

<< Nous ne savons pas qui est l'indépendance>>

Le mot <l'indépendance> acquiert ici les traits d'un Etre humain. De plus, l'emploi du pronom interrogatif << qui >> au lieu du pronom interrogatif <<ce qui >> donne à la notion d'indépendance un statut non objectal. Cette manière de comprendre le terme << indépendance >> ne fait que servir de prétexte à Fantouré pour fustiger les autorités.

Fantouré utilise aussi l'hyperbole dans son ouvrage. Claire Stolz définit l'hyperbole comme <<exagération du référent : On fait paraître grand (ou plus petit) ce qui ne l'est pas. L'hyperbole se réalise grâce à toutes les marques du haut degré (superlatifs et comparatifs, adverbes intensifs (si, tellement etc...)>> (Stolz ,1999 :102)

Fantouré emploie l'hyperbole pour exprimer les manèges de Baré Koulé pour décevoir le peuple. Il dit à la page 137-138 :

*<< avec le Parti Social de l'Espoir nous ne
paierons plus d'impôts. Elle donnera une maison
à chaque famille, fertilisera les terres, le sol, nous
fera don de ses trésors cachés. C'est la volonté de
Dieu et de Baré Koulé>>*

Ici, le romancier se déchaîne contre les vaines promesses— parce qu'irréalistes—faites par Baré Koulé et ses acolytes selon lesquelles l'indépendance sera la panacée ultime à toutes leurs promesses. On sait d'expérience que ces promesses ne seront jamais réalisées. Alors, il devient évident que ce que Baré Koulé dit au peuple des Marigots du sud n'est que pour plaire, et non pas à traduire en actes.

L'auteur emploie aussi l'ironie pour mieux faire passer son message à ses interlocuteurs. Par exemple, l'auteur dit à la page 205 :

*<< Nous avons fini par oublier Dieu et sa Clémence,
Dieu et sa Création, Dieu et sa bonté>>*

A travers cette remarque, il regrette que les gens veuillent se moquer de Dieu que les gens en milieu traditionnel invoquent dans tous leurs actes quotidiens. Chacun prie Dieu, sollicite sa protection et chaque malheur qui arrive est accueilli avec un leitmotiv « Dieu l'a voulu » qui se présente comme un refrain dans la bouche des paysans misérables. Fantouré se sert de la répétition de « Dieu » et ses attributs pour rappeler qu'il ne peut y avoir de salut dans nos États sans qu'on ne lui accorde une place dans notre vie. La réponse d'un fils du chef de Nakari à Bohi Di à la page 184 confirme cette opinion :

*<< Les tombes, mon frère, les tombes
nous crevons de plus en plus>>*

Fantouré répète deux fois les mots « les tombes » pour mettre l'accent sur la gravité du problème des décès. C'est une situation critique puisque c'est surtout les pauvres qui meurent parce qu'ils n'ont pas les moyens d'acheter les médicaments. En Guinée actuelle et surtout dans certains pays africains, ce sont les pauvres qui meurent le plus parce qu'ils n'ont pas les moyens de se procurer les médicaments qui sont des fois extrêmement chers. De ce fait, ils ont recours aux médicaments traditionnels dont les potions sont des fois inefficaces et résultent en la mort.

Comme Sembène Ousmane, Alioum Fantouré utilise aussi la satire dans son roman. Par exemple, Bohi Di nous décrit la cérémonie de remise des médailles dans des termes qui font de lui objet de risée.

La distribution de la décoration commença. Un premier ambassadeur fit un bref discours, s'avança, se leva comme s'il craignait d'être pris de vitesse, épingla, fit le Messie-Koï sur la poitrine du chef d'Etat << L'ordre de Lénine et de la liberté>>. Nous vîmes alors un ambassadeur complètement gêné d'avoir été pris au dépourvu enlever soudain sa propre décoration... le Messie-Koï reçut « l'ordre du service distingué et de la Liberté >> la croix fédérale du mérite et de la liberté>>.(Fantouré,1972 :21)

Il ressort de notre traitement des figures de rhétorique dans les ouvrages à l'étude que les deux auteurs emploient comparaison, métaphore, répétition, satire, comique, ironie et personnification mais ce qui les départage c'est l'emploi de la métonymie chez Sembène Ousmane.

3.1.3 La Fonction poétique dans *Le Cercle des Tropiques* et *Le Mandat*

Roman Jakobson, dans *Le Dictionnaire de Linguistique* (1973 :381), définit la fonction poétique comme suit :

<<La fonction du langage par laquelle un message peut être une œuvre d'art. La poétique peut être une partie de la linguistique dans la mesure où celle-ci est la science globale des structures linguistiques. Toutefois, bon nombre des procédés que la poétique étudie ne se limitent pas aux problèmes du langage, mais relèvent d'une manière plus générale de la théorie des signes>>

La définition ci-dessus est centrée sur des structures linguistiques dans l'étude des textes, c'est-à-dire la fonction esthétique, celle-là même qui assure au texte sa littéralité. Pour Jakobson, toute communication verbale ou écrite s'analyse comme un message ayant pour auteur un destinataire qui l'a créé à l'intention d'un destinataire (l'auditeur). Ce message, qui est toujours formulé dans une langue (code), est forcément ancré dans une situation extra-linguistique, et alors dans un cadre spatio-temporel précis. Le message emprunte un canal de transmission qu'on appelle contact. Ce processus prend la représentation dia-grammatique qu'est le schéma de communication jakobsonienne déjà illustrée dans le cadre théorique (voir p12).

En fonction des six éléments du schéma, Jakobson dégage six fonctions du langage qui sont la fonction référentielle ou dénotative ou cognitive, la fonction expressive ou émotive où le langage est utilisé comme un moyen pour conduire autrui à adopter un certain comportement, la fonction phatique là où le message vise à établir, prolonger ou rompre la communication, la fonction métalinguistique centre le message sur le code lui-même, la fonction conative où le message est centré sur le destinataire et enfin la fonction poétique où l'accent est mis sur le message en tant que tel. La définition de la fonction poétique repose sur une conception du langage selon laquelle il existe deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal qui sont la

sélection et la combinaison des éléments. L'axe de la sélection, dit encore l'axe paradigmatique, consiste en le choix, par exemple, d'un mot dans un stock de termes équivalents d'un point de vue grammatical et d'un point de vue sémantique. L'axe paradigmatique repose sur une contrainte qui s'exerce en tout point de l'énoncé et permet d'établir des équivalences.

L'axe de la combinaison, dit axe syntagmatique, consiste en la combinaison ou l'agencement d'unités sur l'axe temporel, c'est-à-dire des éléments qui suivent un certain ordre pour la construction des phrases.

Claire Stolz (1990 :10) explicite les rapports d'interdépendance entre les deux axes en affirmant dans l'*Initiation à la Stylistique* :

<<La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé, constructif de la séquence. En poésie chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence.>>

La fonction poétique implique que les mots sont choisis en fonction de la combinatoire phonique qu'ils créent dans la chaîne. Cette unité de mots est assurée par un retour périodique des mêmes phonèmes.

Considérons, un passage narratif poétique d'Alioum Fantouré. Le passage dans lequel Bohi Di se contente de « narrer » est l'évocation de la nature et chaque fois qu'il évoque la nature, Fantouré devient poète. Le poète normalement admire tout ce qui existe dans la nature. Les expressions « la nature, la lune, le crépuscule, le déplacement d'un nuage dans le ciel, le bruissement des feuillages » sont des preuves d'une évocation de la nature. Toutes les sensations y sont présentes:le toucher, le visuel, l'ouïe, l'odorat,...

Nous constatons l'usage de plusieurs images dans le passage. Par exemple « je me plaisais à découvrir le jour à sa naissances », évoque la sensation visuelle. L'auteur emploie une autre sensation de vision lorsqu'il dit :

*« Je suivais pendant de longues heures
le déplacement d'un nuage dans le ciel »*

Plus tard, il passe à l'usage de la sensation auditive. C'est-à-dire, sa perception de l'ouïe en disant: « J'écoutais le bruissement des feuillages. » Le verbe « écoutait » est un verbe d'action. Les verbes "sentais" et " me réjouissais " dans la phrase " Je sentais et me réjouissais de la caresse du vent sur mon visage " évoquent la sensation tactile. L'auteur emploie la personnification (la caresse du vent) dans « Je sentais et me réjouissais de la caresse du vent ». Au lieu de dire : « le vent s'endort » il a recours à cette image dont la force d'évocation est incomparable.

Le passage ci-après en est une belle illustration :

*« Je vivais dans la nature [...] Je me
plaisais [...] à découvrir le jour à sa naissance,
à admirer la douce apparition de la lune au
crépuscule. Je suivais pendant de longues
heures le déplacement d'un nuage dans le ciel.
J'écoutais le bruissement des feuillages,
je sentais et me réjouissais de la caresse du vent
sur mon visage. J'avais pour moi,
pour moi, tout seul, tous les trésors de la nature »
(Fanturé 1972 :24-25)*

Dans le passage ci-dessus, il y a encore prééminence de consonnes dentales (d, t) et de bilabiales (p, m, b), de voyelles sombres : /u, ã, / et aussi de voyelles claires : (e). Et ce n'est pas tout. Au niveau lexical le mot « nature » veut dire tout ce qui existe sur la terre hors l'homme et les œuvres de l'homme. Le verbe « plaisais » a comme synonyme "content de", donc Bohi Di est content de trouver le jour où il est né et la joie qui entoure ce jour est énorme. Le mot « admire » veut dire la joie de ce qu'on juge supérieurement beau ou grand. Bohi Di est vraiment joyeux de l'apparition de la lune au crépuscule. L'expression « la lune au crépuscule » veut dire la lumière céleste qui se produit immédiatement au coucher du soleil. Cette lumière est extatique, c'est donc avec admiration que Bohi Di admire la lumière. L'autre expression qui capte l'attention et qui est par conséquent admirée par Bohi Di est « Je suivais pendant de longues heures, le déplacement d'un nuage dans le ciel » « Je me réjouissais », « la caresse », « le trésor » et « nature » sont des éléments lexicaux que l'auteur emploie pour affirmer sa joie. Au niveau syntaxique, tous les verbes « vivais, plaisais à découvrir, suivais, écoutais, sentais, me réjouissais » sont les verbes d'action employés par l'auteur pour évoquer sa joie.

Notons que l'auteur cherche fréquemment les termes qui permettent de visualiser ce qui est exprimé. Si la fonction de la poésie est de divertir et d'enseigner, alors nous croyons que la

musicalité de ces vers en est la preuve. On est ému par la poéticité dont le texte est imprégné. Dans les deux dernières strophes, l'auteur se sert de la répétition qui a pour but de mettre en relief un constituant particulier afin de l'opposer aux autres éléments relevant du même paradigme que lui. « Pour moi » est répété pour mettre l'accent sur l'exclusivité, le monopole qu'il exerce sur les textes. Bref, la répétition sert à indiquer combien Bohi Di est content des trésors de la nature. La musicalité évoque la paix, la joie et l'admiration de la nature source de consolation pour Bohi Di. N'est-ce pas une petite évasion pour Bohi Di qui est victime de la tyrannie politique, thème central de cette œuvre?

3.1.4 Les Registres de langage dans *Le Mandat* et *Le Cercle des Tropiques*

Dans notre analyse langagière, nous faisons autant attention aux messages verbaux qu'au contexte extralinguistique présentés dans *Le Mandat* et *Le Cercle des Tropiques*. Pour cela, nous adoptons une approche à deux temps : Partir du « sens en langue » dite encore « sens en puissance » pour évoluer vers le sens pragmatique, le sens en situation. La dernière approche nous impose de prendre en compte les différences socioculturelles entre allocutaires et, les conséquences linguistiques qui en découlent aussi bien que les différents modes de discours. Ce sont là autant de paramètres qui permettent d'identifier la valeur d'emploi dans le discours narratif tel qu'il nous est donné dans les deux romans à l'étude. Il y a des métaphores qui reviennent dans le discours narratif. Par exemple, le symbole <<terre labourée>> symbolisant le dur labeur dans *Le Cercle des Tropiques* et le symbole de <<lèpre>> dans *Le Mandat*. Ces symboles reviennent dans la texture narrative pour évoquer quelques situations saisissantes de la réalité.

La langue est un système d'expression et de communication, commun à un groupe social ou communauté linguistique. Bien que la langue en tant que système soit homogène du fait de son caractère abstrait au niveau de son utilisation dans des situations de communication, elle est hétérogène ou plurielle dans son usage. C'est ainsi que les interlocuteurs choisissent intuitivement les registres appropriés selon la situation où ils se trouvent. Il est fait allusion ici aux différentes diatopiques (géographiques) et diastratiques (socio professionnelles) auxquelles aucune langue ne peut prétendre échapper (abstraction faite de L'ESPERANTO) C'est le problème des niveaux de

langue qui se trouve d'emblée posé ici. Dans la mesure du possible, l'auteur doit garder en tête la tonalité du texte qu'il écrit. Pour ce faire, il doit recourir aux éléments lexicaux qui véhiculent cette tonalité. Au niveau des variations diastratiques en français, on distingue en français entre le français littéraire, le français standard /normé, le français familier, le français populaire, le français vulgaire et le français argotique. Le français littéraire et le français standard ou normé constituent la langue écrite tandis que le français vulgaire, le français populaire, le français argotique constituent la langue parlée.

Dans *Le Mandat*, la langue populaire, la langue vulgaire et l'argot se côtoient pour la simple raison que le roman est peuplé presque exclusivement d'analphabètes. Ceux-là mêmes qui constituent le groupe social majoritaire dans le roman. Ce n'est donc pas surprenant lorsqu'on emploie beaucoup de termes littéraires qui reflètent le niveau de langage dans le texte. Cependant, il ya d'autres registres tels que le français familier et populaire. Tout d'abord, dans *Le Mandat*, Mbarka emploie <<graisser>> (P121) lorsqu'il dit à Dieng que lui aussi paie avant d'avoir ses marchandises. Pour convaincre Dieng d'acheter le riz, il dit :

*<<Même prix ! Yallah est mon témoin que j'ai
<<graisé>> de gens pour obtenir ce riz...>>*

Le verbe <<graisser>> tel qu'il est employé ici a pour expansion << la main ou la patte à quelqu'un>>. Le tout veut dire <<payer de l'argent à quelqu'un pour avoir des faveurs>> En effet, le graissage se révèle être un stratagème pour convaincre Dieng à acheter son riz. Le lecteur, Mbarka, utilise le mot << graisser>> au lieu de << payer un pot-de-vin>> pour que son auditeur (Dieng) puisse le comprendre. C'est une intrusion dans la langue littéraire proprement dite. Par l'emploi de ce mot, l'auteur évoque la dérive, la gangrène de la société humaine qui se manifeste dans la vie moderne sous forme de corruption.

A la page 140, le verbe << graisser>> est employé par une femme, dont les autorités exigent le paiement d'une certaine somme avant de lui délivrer un << extrait>> de naissance. Le même verbe <<graisser>> est aussi utilisé à la page 144 en vue d'avoir un avantage personnel, bref pour corrompre. Au cours d'une conversation entre un jeune homme et un vieux, dans un car rapide, Dieng, assis tout près de ces deux hommes, dit :

*<< Il était sûr que le vieux venait de<< graisser >>
quelqu'un pour obtenir un service>>*

Un exemple très parlant de la langue vulgaire est « fous le camp !...bon Dieu : 139 » expression employée par le fonctionnaire de la Mairie qui s'adressait à Dieng. Ce n'est là qu'un autre témoignage de l'impolitesse érigée en règle dans la société sénégalaise et, hélas ! dans tous les pays de l'Afrique de l'ouest par extension. Ceci n'est-il pas l'effet de la frustration ressentie par la masse populaire africaine après les indépendances ? L'auteur essaie d'édulcorer la désinvolture dans le travail. L'employé par cette action se montre impoli, grossier, autoritaire et violent. L'auteur veut démontrer par cette violence verbale, le manque de respect de la jeunesse envers leurs aînés, conduite qui lui est fort répréhensible.

Encore, à la page 163, l'auteur emploie des mots vulgaires pour mettre en lumière l'imperfection de la société dakaroise et par là, africaine. La langue vulgaire est exclusivement le fait d'Ambroise, le photographe et son apprenti, Malic qui s'adresse à Dieng dans ces termes :

<< C'est le coup de bélier>>

Les mots <<imbécile >> et << ignorant>> relevant de Malic à la page suivante manquent de politesse en prédisant ces adjectifs sur Dieng. Le terme de la décadence sociale dans la société est soulevée par l'écrivain sous la bouche d'Ambroise :

*Va t'en ! ... va t'en, sinon, je vais faire un malheur.
Tu crois qu'avec tes deux cents malheureux francs,
tu peux me rembourser ? Imbécile...Ignoran...t !
(Sembene Ousmane, 1965 :164)*

On voit encore un autre exemple de violence verbale. En effet, les rapports de force entre Dieng et Ambroise sont ceux de subalterne/supérieur, d'où le double emploi de l'impératif. La deuxième personne du singulier crée un effet percutant : manque de civilité. Comment un jeune homme peut-il insulter un vieux comme Dieng en Afrique ? C'est bien probablement à cause de la pauvreté du dernier, car dans sa société actuelle, on considère qu'un vieux ou une vieille sans argent n'a pas de raison d'être. Or dans la société traditionnelle, on respecte bien l'âge.

Un autre mot vulgaire que l'auteur emploie pour capter l'attention du lecteur est << couillonner>>. A la page 141, l'employé de la Mairie dit à Dieng :

<< On vous <<couillonner>> avec les cartes d'électeur>>

Le mot << couillonner >> veut dire en français usuel << tromper >>. A travers ce terme, l'auteur met en lumière l'imperfection de la société due à l'institutionnalisation de manœuvres malhonnêtes et illicites.

A la page 177, un autre terme appartenant au registre vulgaire est employé << merde >> qui veut dire << excrément >>, un terme qui indique mécontentement, ici employé pour dire que la personne est fâchée. Mety, l'une des deux femmes de Dieng, utilise ce terme lorsque Mbarka insiste absolument que Dieng s'acquitte de sa dette. Ce langage est révélateur du niveau de décadence sociale dans la société dakaroise. Ces violences langagières montrent que même après l'indépendance, au moment où les Blancs ont quitté le pays, les Noirs qui étaient censés être capables de diriger les masses populaires ont échoué à tous les niveaux : politique, social, économique etc.

Sembène Ousmane emploie la langue vulgaire en tant qu'instrument efficace pour condamner la corruption caractérisée et aussi pour exposer la dépravation des mœurs dans la société dakaroise. A la Mairie, une femme qu'un employé veut qu'elle paie quelque chose avant de recevoir un petit service fait une critique acerbe de la mentalité administrative depuis l'indépendance. Elle emploie << écarter les cuisses >> qui est un calque des langues africaines, pour dire << faire amour avec quelqu'un en retour d'un service >>. Ce vulgarisme expose le niveau de la corruption dans la société où le système administratif oblige la plupart des femmes à se livrer à la prostitution.. Soit la femme demandant le service paie de l'argent, soit les autorités demandent des relations sexuelles pour le moindre service rendu. Il est à noter d'ailleurs que ce qui arrive à la femme en question nous révèle que ce ne sont pas toutes les femmes qui pratiquent la prostitution. La citation ci-dessus montre aussi que l'auteur, à travers cette femme, critique l'appareil administratif en cours pour que les leaders changent le système. Encore à la page 187, la langue populaire est mise à contribution lorsque Mbaye, qui sait absolument qu'il a volé le mandat, demande à Dieng :

<< Tu crois que je t'ai roulé ? >>

Le mot <<rouler>> relève du registre populaire et a pour synonyme <<duper>> ou <<voler>>. Donc l'auteur, au lieu d'employer <<voler>> ou <<duper>> utilise <<rouler>> naturellement dans

un milieu où les personnages sont analphabètes et ne peuvent comprendre que le langage de leur état. A travers ces mots et expressions, Sembène Ousmane veut mettre en lumière à quel point la corruption est répandue dans la société même parmi les riches. Le facteur emploie à la page 114 le mot <<bougresse>> pour décrire la joie des femmes de Dieng. Écoutons-le :

<<Bougresse ! Dès qu'on parle d'argent vous voilà frétilantes comme de vers>>.

Or, le mot <<bougresse>> est un mot populaire qui désigne <<personne dont on parle avec mépris>> Le contexte d'emploi fait d'ailleurs ressortir clairement cette nuance. En accord donc avec le contexte linguistique, << bougresse>> est employé dans un sens péjoratif. L'auteur se sert d'un autre terme populaire au moment où Dieng veut trouver quelqu'un auprès de qui il peut mettre ses bouches en gage pour au moins une somme de deux mille francs pour sa sœur. Dieng se demande :

<<Hors de la maison, il réfléchit, Qui pourrait – il <<taper>> de deux billets de mille ?(Sembène Ousmane, 1965 : 155)

Le mot <<taper>> passe pour être un mot familier ou populaire qu'on peut employer entre personnes bien intimes ou ayant subi une scolarité peu moins importante. Sembène Ousmane fait ce procès car dans la vie actuelle, l'affaire de l'argent est devenue fort malheureusement la force motrice de toutes sortes de conduites répréhensibles dans la société. Un jeune homme ou une jeune fille qui est riche est accordé du respect alors que les pauvres ne sont pas respectés parce qu'ils ne contribuent pas au budget familial. En plus, l'auteur utilise la langue argotique, c'est - à -dire une langue originale inventée par un milieu fermé dont de nombreux mots passent dans la langue commune. A la page 162 l'auteur utilise le mot <<pèze>> pour désigner l'argent dans le registre argotique. Au lieu d'employer <<l'argent>> l'auteur choisit d'utiliser << pèze>> qui plus sera compréhensible au milieu d'analphabète au lieu de <<argent>> qui est français qui lui est plus approprié en tant qu'analphabète. Au cours d'un dialogue entre Malic, l'apprenti d'Ambroise et Dieng, Malic répond impoliment lorsque celui-là demande pourquoi il fume:

<<Pa... ce n'est pas ton pèze>>

C'est-à-dire que Dieng ne doit pas se mêler de son affaire puisque l'argent ne lui appartient pas. Mais la manière dont il s'adresse à Dieng laisse beaucoup à désirer.

Dans *Le Mandat*, on est frappé par l'emploi de certaines expressions appartenant au registre français familier pour exprimer les relations qui existent entre personnes. En guise d'illustration, on peut citer quelques exemples d'un *article* de Tufuor Lawrence (1998:104-119) intitulé *Etude Sémiotique du Mandat* de Sembène Ousmane.

<<Il s'agit de termes tels que :
frère, père, papa, oncle, ami, ton
vieux, fils Ndiaye (chéri, oncle)
Dieng --- frères --- le vieux et son fils (P 144)
la prostituée --- père --- Dieng (P 148)
Le jeune à la vêts de tweed --- oncle --- Dieng (P147)
Mbaye --- tonton --- Dieng (P 150, 180,181)
Dieng --- fils --- Mbaye (P 187) >>

Les termes <<tonton>> <<papa>> etc. cités ci-dessus sont des expressions au registre familier. En français normé, ils ont pour correspondants <<oncle>> <<père>> etc. Par exemple, à la page 144 Dieng s'adresse au vieux et ses compagnons comme <<frère>> pour montrer que les deux groupes de personnes sont solidaires et se voient comme membres de la même famille. Encore, la prostituée s'adresse à Dieng comme <<père>> à la page 148. Elle prétend par là avoir une appartenance à la famille de Dieng. C'est là une manière de s'introduire dans la sphère personnelle de Dieng en vue d'avoir un service ou un avantage. Remarquons aussi que lorsque la prostituée rencontre Dieng pour la première fois pour lui demander de l'argent, elle l'appelle <<père>>. Ce stratagème est destiné à disposer Dieng favorablement envers elle. Mais à sa deuxième rencontre, elle s'adresse à Dieng en utilisant <<homme>>. C'est-à-dire qu'elle l'exclut de sa sphère personnelle pour faire de lui un étranger puisque ses espoirs d'obtenir de l'argent sont déçus.

Passons maintenant au *Cercle des Tropiques* où à la page 86, Fantouré décrit la 'folie des marchés' dans tous les Marigots du Sud, en employant des termes littéraires comme suit :

« Les gens fuyaient sans raison de la place du marché et se répandaient à travers la ville. Des groupes s'étaient formés, ils saccageaient les boutiques, mettant à sac les magasins, incendiaient les maisons des notables »

Le verbe 'saccager' selon MICRO ROBERT Dictionnaire du français primordial (1980 :968) est un terme littéraire qui veut dire « mettre à sac, en détruisant et en volant ». Le verbe 'saccager' a pour synonymes « ravager » ou « piller »

L'expression « réduit en cendres », dans « Porte Océane serait réduite en cendres » fait allusion à une situation de désordre, de destruction et d'agitation parmi le peuple. Le mot « incendier » s'emploie surtout dans la langue écrite. C'est un terme que l'auteur utilise pour montrer la sévérité de l'action de la folie des marchés qui suscite chez le peuple la peur et l'angoisse.

Un autre exemple très littéraire est « hantise », un mot que Bohi Di emploie pour exprimer son souci pour sa famille dans la citation suivante où il se lamente sur la situation angoissante à laquelle sa famille fait face à cause de « la folie des marchés » qui se trouve partout dans le pays :

« On disait déjà que Porte Océane serait réduite en cendres. La ville vivait dans la hantise de la catastrophe. Beaucoup de citoyens s'étaient réfugiés dans la campagne »

Le terme « hantise » qui a pour synonyme en français usuel « peur » ou « obsession » est employé par l'auteur pour démontrer l'inquiétude du Bohi Di pour sa famille à la suite de la folie des marchés qu'il pense absolument qu'elle affectera sa famille.

Le troisième exemple de la langue littéraire est mis à contribution lorsque Messie-Koï prononce un discours en employant le terme « assassiner » à la page 161 :

« Les adversaires du Messie Koï disparaissaient comme frappés par une épidémie de peste. J'ignorais que c'était cela la liberté. Car désormais ni parents, ni amis, plus personne ne se faisait confiance. Les autorités dirigeantes assassinaient comme elles respiraient au nom de la 'liberté retrouvée'... »

Le terme « assassiner » a pour synonyme « tuer ». Donc, Fantouré, au lieu d'utiliser « tuer », emploie « assassiner » dans un milieu où les personnages sont instruits et la langue littéraire serait préférable. Il faut préciser qu'à travers ce mot et d'autres comme « disparaissaient » « frappés par une épidémie de peste », l'auteur veut mettre en lumière le règne de la violence dans Marigots du Sud qui est caractérisé par la mort, l'emprisonnement, les arrestations arbitraires, la torture etc. Toute tentative de résistance au Parti unique qui a Baré Koulé comme chef sera punie. Les paysans et les ouvriers versent une cotisation obligatoire et ceux qui refusent de se mettre au pas sont menacés d'emprisonnement. Le règne de la violence est manifesté par la présence de beaucoup de cellules construites dans les Marigots du Sud. Les morts, pouvons-nous dire, n'ont pas d'importance pour les gouvernants.

Le terme ‘sauverai’ dans la citation ci-dessous et le passage tout entier fait partie des termes de la langue littéraire, même satirique dénonçant du Messie-Koï. Après la victoire dite incontestable du Messie Koï sur la population, on entend le discours suivant :

« Peuple, mon peuple aimé de Marigots du Sud. Si tu me fais maître de ton indépendance, moi Messie Koï, Je te donnerai la dépendance dans l’indépendance. Je te sauverai de l’incertitude du lendemain : l’angoisse et la misère, les camps et la faim seront tes certitudes. Je le nourrirai de mensonges et de frustration. Je offrirai la police et l’obéissance. Je t’enseignerai la détresse et la haine. J’érigerai mes statues sur tes tombes. Je t’aimerai à la folie, mon peuple chéri, et tu m’aimeras, tu m’aimeras au risque d’en mourir » (Fantouré, 1972 :149)

Les termes soulignés sont littérairement employés par l’auteur pour satiriser et ridiculiser le Messie-Koï. L’usage de ces termes littéraires est approprié, puisque les gens concernés sont lettrés. Il est à noter que deux jours avant les élections, un grand meeting prévu au stade est organisé par le club des travailleurs. Malheureusement, tous les responsables du club sont neutralisés et la réunion avortée. Après les élections, le parti de l’Espoir remporte une victoire massive.

A la page 81- 82, un terme appartenant au registre familial est employé, Bohi Di utilise « pion » lorsqu’il se rend à Hindouya pour visiter sa petite fille. Mais, Amiatou, sa femme, sous les pressions du clan, renonce à Bohi Di qui dit :

« Pour une fois je pense à Amiatou, et à ma petite fille Toumbie, mais ...Dieu l’a voulu ! J’avais pris peu à peu la résolution de m’installer définitivement dans le village j’avais oublié que je n’étais qu’un pion sur un invisible échiquier et l’idée d’être un objet me poussa à la révolte »

Le terme « pion » veut dire « surveillant » ou « maître de l’Internat ». Dans ce contexte, nous pouvons dire que Bohi Di devient surveillant des prostituées. Le mot « pion » qui est tantôt « familial », est employé par l’auteur pour diriger l’événement du milieu littéraire vers l’endroit où la population est surtout illettrée. Donc, Bohi Di se trouve toujours dans un endroit peuplé de gens non instruits, c’est la raison pour laquelle Fantouré emploie surtout la langue familière, langue avec laquelle le peuple est plus à l’aise ou plus confortable.

L'auteur se sert d'un autre terme familier dans la citation où Fantouré met l'accent sur le chômage dans la ville. Il recommande de s'adapter à un endroit où le chômage, la faim et la violence poussent l'individu à des actes déshonorants et de désespoir :

« *Porte Océane est une jungle où l'on crève de travail,
de chômage, de faim, de saleté d'humiliation et du partir.
On y abandonne ses espoirs, pour n'être plus qu'une créature
qui court après un bol de riz* »

Le terme « crever » par exemple, dans « crever de faim » veut dire que Porte Océane a très faim, a besoin de travail, a beaucoup de chômeurs, etc. Fantouré emploie le mot familier pour révéler la gravité de la situation du peuple, sensibiliser les gens à leur sort pour qu'ils cherchent une solution à leur problème.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que Sembène Ousmane se sert de la langue vulgaire, du français populaire, du français familier, du français argotique, du français normé etc. pour soulever des problèmes de fond qui confrontent les jeunes Etats africains, alors que Fantouré emploie plus particulièrement le langage littéraire puisque la plupart des personnages sont des lettrés.

3.1.5 L'Etude Sémiostylistique dans *Le Cercle des Tropiques*

Les lignes qui suivent le mot « indépendance » qui est vidé de son sens lorsque Baré Koulé prend le pouvoir le jour de l'indépendance. Le mot " indépendance" sera considéré aux niveaux linguistique, sémiostylistique, interprétation et finalement sonore. Considérons l'aspect linguistique, d'abord ;

Vers 1	In-de- pen- dance	
	[ɛdepãdãs]	mot quadrissyllabique
Vers 2	paon – dance	
	[Pãdãs]	mot dissyllabique
Vers 3	in – de – pen – dant	
	[ɛdepãdã]	mot quadrisyllabique
Vers 4	pen – dant	

	[pādā]	mot dissyllabique
Vers 5	dé – pen – dance	
	[depādā]	mot trissyllabique
Vers 6	paon – dance	
	[pādā]	mot dissyllabique
Vers 7	cha – cha –cha	
		mot trissyllabique
Vers 8	cha – cha ...	
		mot dissyllabique

Niveau linguistique : Le vers 1 et le vers 4 ont une relation antonymique. Cette relation antonymique est reprise au niveau de la structure phonologique (décompte syllabique) dans la mesure où on passe de quatre syllabes à deux syllabes qui ne font pas de sens : Pen et dant non attestés en français. Bref, il y a passage d'indépendance à du non-sens qui n'a qu'un intérêt de calembour.

Niveau sémiostylistique Entre les vers 1 et 2, puis 3 et 4 il y a non seulement opposition de forme mais aussi opposition de sens. Les vers 5 et 6 puis 7 et 8 varient au niveau de la forme (composition syllabique) mais sont équivalents au niveau du sens car, à l'image des vers 2 et 4, ils désacralisent « l'indépendance ». Cette co-habitation des contraires dans un même espace ne fait que dramatiser la situation. En fait on glisse par un jeu subtil du solennel (indépendance) au ludique (la danse du paon).

La définition du terme « paon » fournie ci-après corrobore notre interprétation. *Encarta World English Dictionary* définit le « paon » comme

« 1) male peacock, a male peafowl with a crested head and large fan-shaped tail. 2) vain person, somebody who is very vain, and who shows this especially in the way he/she behaves and dresses (1999:1387 – 88)
ou encore comme:
<<empty of substance (devoid of substance or meaning)>>
(1999:2053)

Traduction française est la suivante:

- 1) « *Un paon avec une tête crête et une large queue en éventail* 2) *une personne vaniteuse, quelqu'un qui est vaniteux et qui montre cela surtout dans la manière dont il se comporte ou il s'habille.*

Pour peaufiner notre analyse, disons qu'il y a quatre couplets et qu'entre les éléments de chaque couplet, il y a une relation de progression descendante. Ceci se vérifie au niveau du décompte syllabique : quatre syllabes suivies de deux syllabes. Donc, chaque deux couplets se répètent en termes de composition syllabique. Les mêmes rapports sont attestés entre les troisième et quatrième couplets : trois syllabes suivies de deux syllabes. Donc, en gros, on peut dire qu'il y a un passage graduel de quatre à trois syllabes et de trois à deux syllabes.

Au niveau des sonorités, nous avons une répétition des consonnes / 'p' / et / 'd' / et de la voyelle / 'ã' / pour créer de la musicalité.

La réduction de la quadrissyllabe en trissyllabe et en dissyllabe tient au fait que l'indépendance, qui est le trait le plus important dans la définition de la souveraineté est comparée à la danse du paon et au pas de danse et de la musique tcha-tcha-tcha argumentent vers la même conclusion.

3.1.6 **Analyse textuelle** (discursive)

Nous nous permettons de faire un rapide survol du contenu des deux ouvrages à l'étude, d'abord pour nous rafraîchir la mémoire et ensuite pour la clarté de l'analyse que nous menons du point de vue textuel. Commençons par *Le Mandat* (Sembène Ousmane). L'auteur du *Mandat* divise son roman en quatre séquences. Dieng doit recevoir un mandat envoyé par son cousin, Abdou de Paris. Mais avant de pouvoir encaisser le mandat, il doit utiliser sa carte d'identité mais il n'en a pas. Dieng commence à chercher une mais avec difficulté. Mbaye, le neveu de Dieng et homme d'affaires, s'offre pour retirer le mandat avant que le délai n'expire grâce à une procuration. Mais quand Dieng vient chercher l'argent, Mbaye prétendra avoir été victime d'un vol et se débarrassera de Dieng avec 5,000 francs et un petit sac de riz. Dieng rentre à la maison abasourdi et abattu mais Bah intervient pour l'assurer que tout n'est pas perdu.

Le deuxième roman d'Alioum Fantouré, *Le Cercle des Tropiques* (édition Présence Africaine 1972) est divisé en deux grandes parties qui sont centrées sur deux grands volets : Porte Océane et Le Cercueil de Zinc. Dans la première séquence, Alioum Fantouré nous raconte la vie de Bohi Di, le protagoniste durant dix années selon un itinéraire qui commence par la campagne où nous voyons la première scène de labours et de semailles au hameau de Daha dans la région de Hindouya. Au bout d'une année de chômage en Porte Océane c'est de nouveau l'hinterland où Bohi Di entame la campagne de chasse avec un chasseur blanc. Dès cette première partie, pendant son arrestation et son incarcération avec Monchon, il se trouve mêlé à des événements qui dépassent sa personne et mettent en scène le destin des Marigots du sud. Après son retour de Hindouya, nous apprenons une seule courte phrase qui fait allusion à sa situation personnelle. <<J'avais refait ma vie>>

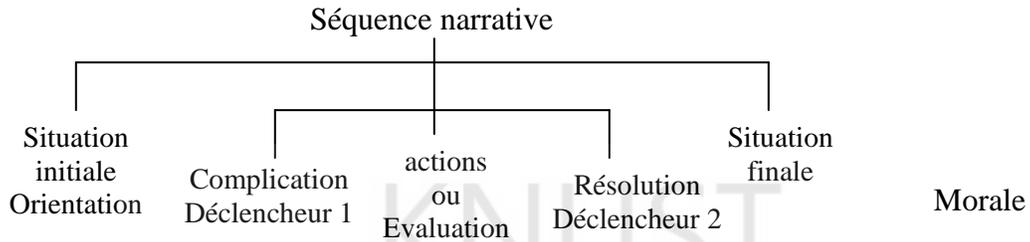
(1972 :118) Bohi Di tombe vite sous la coupe de Halouma et de ses complices qui le dévalisent et il devient leur prisonnier. Il va passer des mois dans un village au pied du mont Halouma en liberté surveillée. Bohi Di est arrêté pour avoir participé à la folie des marchés. Il passe de longs mois en prison. Partant de son embauche à plein temps par le club des travailleurs, il devient presque témoin grâce à son embauche comme chauffeur mécanicien.

La seconde partie s'intitule <<Le Cercueil de Zinc>>. Ce titre est tiré du premier vers du poème révolutionnaire de Bertold Brecht qui se trouve à la page 224 du roman distribué sous forme de tract par un jeune lycéen, il sert de symbole à la résistance contre le Messie Koïisme. Dans cette séquence, les allusions à la vie de Bohi Di disparaissent presque entièrement. Après la dissolution du club des Travailleurs et la disparition de ses deux dirigeants principaux, on ignore même où Bohi Di exerce désormais son emploi de chauffeur - mécanicien. Ce n'est qu'à la page 234 que nous apprenons qu'il est père de jumeaux âgés de sept ans déjà. Nous ne connaissons, d'ailleurs, que le nom de sa fille, Safie, et même là ce n'est qu'à la page 283 seulement. Dans cette deuxième partie, Bohi Di est avant tout témoin et rapporte les événements auxquels il n'a pas toujours assisté, par exemple, la mise en place de l'implacable système de messie – Koïisme et sa chute, sous l'action concertée de l'armée et de l'ancien syndicat des travailleurs.

Passons maintenant aux différents types textuels avant d'en analyser ceux utilisés dans chacun des romans à l'étude.

3.1.6.1 SEQUENCE NARRATIVE

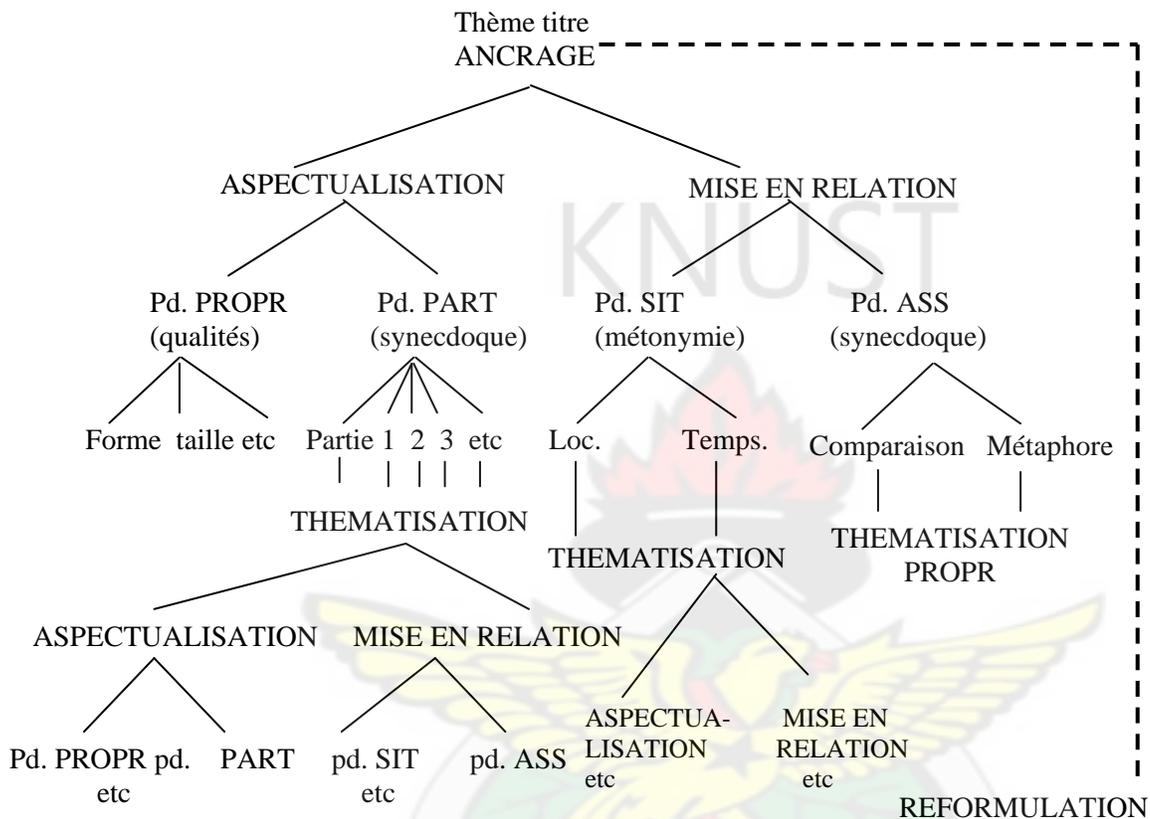
Selon Jean – Michel ADAM, un texte narratif élaboré doit comprendre cinq moments. Une illustration schématique est faite ci-dessous. (J-M ADAM (1977: 54)



La situation initiale est le commencement du procès de l'action. La complication est la situation qui vient compliquer la situation initiale. L'action prise pour résoudre la complication c'est l'évaluation, alors que la résolution c'est comment l'action prise pour mettre fin à la complication résout le problème. La situation finale montre comment se termine le récit



3.1.6.2 **SEQUENCE DESCRIPTIVE** : Passons maintenant à la séquence descriptive dont nous présentons le schéma prototypique (J-M ADAM, 1997 :84)



Un petit commentaire sur le schéma, croyons nous, éclairera bien le schéma. Nous commençons par examiner les quatre descriptives ou macro opérations à la base du prototype qui sont l'ancrage, l'affectation /la reformulation, l'aspectualisation, la mise en relation et la thématisation. Par l'opération d'ancrage ou ancrage référentiel, la séquence descriptive signale au moyen d'un nom que l'on appelle le « Thème titre » qu'il s'agit d'un nom propre ou commun. On peut dire qu'en créant une cohésion sémantique référentielle, le thème- titre est un premier facteur d'ordre. Selon Jean-Michel ADAM, on distingue la référence virtuelle déclenchée par l'ancrage (attente d'une

classe plus ou moins disponible dans la mémoire du lecteur ou auditeur) de la référence actuelle produite au terme de la séquence.

La reformulation comme indiquée dans le schéma, peut marquer l'ouverture de paragraphes successifs. Souvent aussi, la reformulation n'indique qu'une séquence descriptive est achevée. La reformulation peut-être intégrée à la structure.

Passons à la procédure d'aspectualisation. L'opération d'aspectualisation est la plus communément admise comme base de la description. Selon Jean-Michel ADAM, l'opération d'aspectualisation est responsable de la mise en évidence d'un tout et de son découpage en parties. Il faut toutefois ajouter à ce découpage en parties la prise en considération des qualités ou propriétés de tout (couleur, dimension- taille, forme, nombre etc). Les composantes de toute aspectualisation comprennent la propriété composant surtout l'adjectif ou des adjectifs et parties du corps auquel l'adjectif est applicable e.g. visage etc. Il y a aussi complémentarité de ces deux composantes de la procédure d'aspectualisation. Le choix des parties sélectionnées par le descripteur est contraint par l'effet recherché et le choix des propriétés qui permet de poser la question d'orientation évaluative de toute description. La procédure de mise en relation qui est l'autre procédure descriptive est l'euphorie de la dénomination par le langage du continu des objets du monde. C'est – à – dire, opération d'ancrage, division et classement des éléments qui composent les objets eux-mêmes. Le portrait se termine par une mise en relation, soit comparative, soit métaphorique, soit métonymique, etc.

La quatrième procédure descriptive est la phase d'enchâssement par sous - thématization. Selon Jean-Michel Adam, « *cette opération d'enchâssement d'une séquence dans une autre est à la source de l'expansion descriptive. La séquence argumentative est la donnée ou l'argument qui vise à étayer ou à réfuter une proposition.* »

questionnement + phase résolutive + phase conclusive. Ceci aboutit à la structure séquentielle de base que Jean-Michel Adam propose dans **Pratiques** no. 56 (1987a :72) et qu'il complète ici avec la schématisation initiale facultative de J-B Grize:

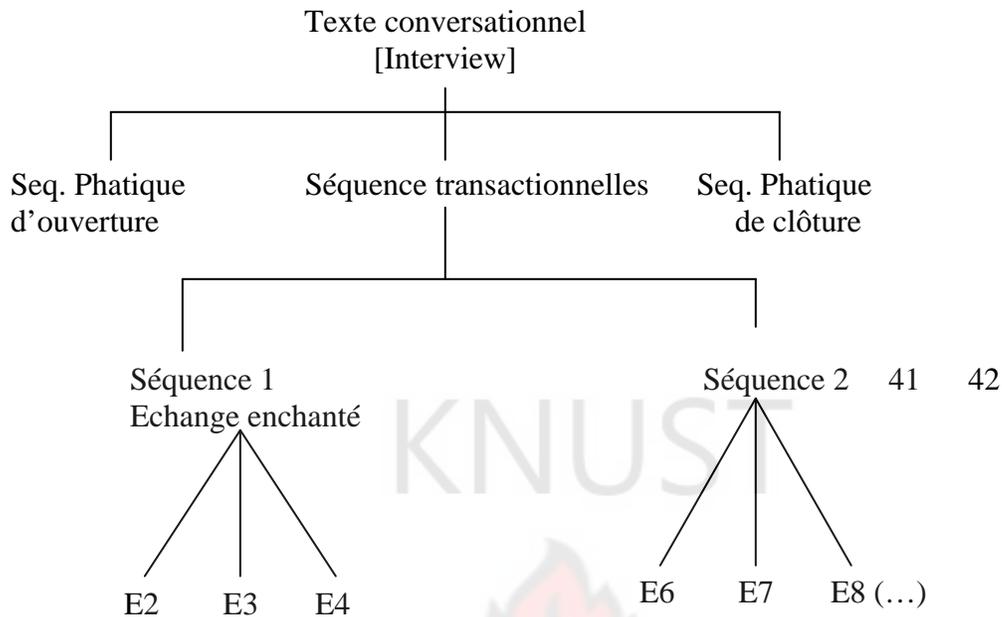
Séquence explicative prototypique :(J-M Adam 1977 :132)

0	Macro proposition explicative 0 :	schématisation initiale
1. Pourquoi X ?	Macro proposition explicative 1 :	Problème (question)
2. (ou Comment ?	Macro proposition explicative 2 :	Explication (réponse)
3. Parce que	Macro proposition explicative 3 :	Conclusion évaluation

Commentons brièvement la schématisation de la séquence explicative prototype : Le premier opérateur [POURQUOI] introduit la première macro- proposition, le second [PARCE QUE] amène la deuxième macro- proposition, et l'on trouve généralement, comme le note D. Coltier, une troisième macro -proposition qui peut, soit être déplacée en tête de séquence, soit être effacée et comme le note J-M Grize, l'ensemble est souvent précédé par une description destinée à amener l'objet problématique que thématise la macro- proposition.

3.16.5. SEQUENCE DIALOGALE

Le texte dialogal peut être défini comme une structure hiérarchisée de séquences appelées généralement « échanges ». L'échange est défini comme la plus petite unité dialogale. C'est-à-dire qu'un échange est une suite d'interventions. Deux types de séquences doivent être distinguées : les séquences phatiques d'ouverture et de clôture, et les séquences transactionnelles constituant le corps de l'interaction. Ceci peut être schématisé comme suit (J –M Adam, 1997:163):



Nous faisons un bref commentaire sur ce schéma. Les séquences phatiques représentent « *les bornes qui ne sont pas absolument indispensables : il arrive qu'une interaction démarre sans entrée en matière et ou se termine ex abrupto.* » Il faut noter que « *les séquences d'ouverture et de clôture, fortement ritualisées, sont nettement plus structurées que les séquences transactionnelles.* » Adam préfère les définir comme « *des séquences phatiques.* » Depuis les observations de Jakobson et de Benveniste (1974 :86-88) qui se correspondent l'une à l'autre dans la théorie pragmatique du langage de l'anthropologue, Malinowski (Adam 1990) , « *on sait que l'ouverture d'une interaction d'un texte dialogal comporte une phase rituelle extrêmement délicate, et selon les sociétés, plus ou moins longue.* » R. Jakobson parle de la possibilité d'un « échange profus de formules ritualisées » (1963 :217), voire « de dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation » (ibid.). Comme le souligne Benveniste : « On est ici à la limite du 'dialogue' » (1974 :88). En insistant sur le caractère délicat de l'ouverture et de la clôture des interactions, les spécialistes de l'analyse conversationnelle ont très scrupuleusement décrit ces séquences les mieux structurées.

3.1.7 LA STRUCTURE TEXTUELLE DANS *LE MANDAT*

SEQUENCE DIALOGALE

Commençons avec la séquence dialogale. L'emploi du dialogue dans le récit est un des traits définitoires du roman en question si l'on fait une étude de la séquentialité ou de la typologie textuelle.

Dans *Le Mandat* les dialogues sont nombreux mais nous allons nous servir de quelques exemples pour illustrer notre propos. Tout d'abord, considérons le dialogue à la page 118 entre Mety, l'aînée des deux épouses de Dieng, et son mari. Lorsque celui-ci s'apprête à sortir, Mety lui dit :

- A1 --- Nidiaye, Ba, le facteur est venu. Tu as une lettre [a]
B1 --- Une lettre ? de qui ? de quelle couleur est le papier [b]
A2 --- Non, ce n'est pas un papier pour l'impôt [b¹c]
B2 --- Qu'en sais-tu ? [d]
A3 --- Bah nous a dit qu'elle vient de Paris. Le mandat aussi [d¹e]
B3 --- Un mandat ? [f]
A4 --- Oui. [f¹]
B4 --- Qui m'envoie un mandat ? [g]
A5 --- C'est ton neveu Abdou. Il est à Paris [gh]
B5 --- Ecoute, rentrons dans la chambre. On ne peut pas parler argent en pleine rue. [i]

Interprétation dialogale **du diologue** ci-dessus :

- A1 --- Intervention initiative sous forme d'information
B1 --- Intervention réactive
A2 --- Intervention affirmative
B2 --- Intervention interrogative
A3 --- Intervention confirmative
B3 --- Intervention réactive
A4 ---- Intervention affirmative
B4 --- Intervention interrogative
A5 --- Intervention confirmative

Dans la deuxième intervention de Dieng, il insiste que le problème d'argent est si sérieux qu'on doit parler à huis clos pour que personne n'entende. Sembène Ousmane se sert de phrases courtes dans ce dialogue par exemple, « non, ce n'est pas un papier pour l'impôt », 'un mandat ?' « Oui » etc. Si

l'auteur emploie les phrases courtes c'est peut-être parce qu'il s'agit d'un dialogue entre deux personnes illettrées. Les personnages utilisent surtout le présent de l'indicatif (est, vient, envoie, rentrons etc.) pour marquer une durée distincte et indiquer l'actualisation de l'action.

Prenons un autre dialogue qui se déroule entre Dieng et la femme de Mbaye. Dieng se rend chez Mbaye dans l'intention de prendre son mandat. Celui-ci promet de faciliter l'encaissement du mandat quand Dieng perd tout espoir de récupérer le mandat. Le dialogue procède ainsi à la page 184.

- A1 Bonjour, tonton, mon homme est absent [a]
B1 N'a-t-il pas laissé une commission pour moi ? [b]
A2 Si, j'attendais la voiture pour te le déposer chez toi. Il y a un sac de riz pour toi.
[b¹c]
B1 Il y a je pense une erreur. [c¹d]
A3 Non, non, tonton, je ne me suis pas trompée. [d¹e]

Ce dialogue comporte, en fait, cinq échanges [a, b, c, d, e] qui correspondent à chacune des fonctions envisagées plus haut : séquence phatique d'ouverture « bonjour », un mouvement de main et un regard suffisent, en effet, pour toute réponse. «N'a-t-il pas laissé une commission pour moi ? » une question à la quelle Dieng espère avoir une réponse positive mais au contraire il est déçu. La réplique [c] est une intervention transactionnelle qui rend encore pire la condition de Dieng. Dans l'intervention [d], Dieng" ne croît pas à ce que dit la femme. Il pense plutôt qu'il y a une erreur après une longue pause," [e] est une intervention confirmative qui clôt l'échange. On note dans le dialogue ci-dessus, l'emploi des expressions familières (mon homme, ta, toi, tonton) marquant la cordialité et l'appartenance à une sphère biologique commune d'où la trahison et l'hypocrisie sont exclues. Or, c'est plutôt la déception totale qui l'attend. Dieng semble être mécontent et veut accuser la femme d'avoir gardé son argent.

Sembène Ousmane continue à utiliser des phrases simples avec la combinaison de verbes à l'imparfait et au présent de l'indicatif. Par exemple, dans la proposition « j'attendais la voiture pour te le déposer chez toi. Il y a un sac de riz pour toi ». Ici, le verbe « attendais » est à l'imparfait; ce qui a pour fonction de dénoncer une action en voie d'accomplissement dans le passé et conçue comme non achevée. Donc, au moment où Dieng reste chez la dame, la voiture n'est pas encore arrivée. L'expression « il y a » qui est au présent de l'indicatif est répétée deux fois pour mettre

l'accent sur « un sac de riz » et le mécontentement d'Ibrahima qui n'est pas satisfait de la réponse donnée par la femme à la question posée par Dieng.

Illustrons notre propos avec un autre exemple (page 128). Ce dialogue est entre un employé et Dieng.

Celui –ci se rend à la poste pour encaisser son mandat.

A1: Ibrahima Dieng, ta carte d'identité. [a]

B1: Homme, je n'ai pas de carte d'identité. J'ai mon reçu d'impôt, ma carte d'électeur [a¹b]

A2 : Y a-t-il une photo ?[c]

B12 : Non.....non. [c¹d]

A3 : Donne-moi quelque chose, où il y a ta photo ! Permis de conduire, livret militaire? [e]

B3 : Je ne possède rien de cela [e¹]

A4 : Alors, va chercher une carte d'identité [f]

B4 : Où ? [f¹]

Cet extrait comporte sept interventions [a, b, c, d, e, f, g] correspondant à chacune des séquences envisagées plus haut : Séquence phatique d'ouverture: préparation [a] emploi du nom complet. « Ibrahima Dieng » qui est familier, ouvre l'échange transactionnel qui est affirmatif. Dieng suggère l'alternative sa carte d'électeur. Donc, l'employé l'oblige à aller établir une carte d'identité. L'échange va se clore avec un conseil à Dieng d'aller chercher une carte d'identité s'il veut encaisser son mandat.

L'auteur emploie le présent de l'indicatif dans la conservation entre les deux personnages : ce temps rend le dialogue très actuel. Nous observons aussi que les phrases sont courtes.

SEQUENCE DESCRIPTIVE. Un coup d'œil sur le récit permet de se rendre compte que l'auteur ne met pas beaucoup d'accent sur la description. En langage clair, la description n'est pas beaucoup utilisée dans le texte. Même le héros, Ibrahima Dieng est moins décrit que les autres personnages. D'autres personnages tels que, la mère d'Abdou, sœur de Dieng, sont décrits :

« Une forte femme avec de larges reins, une figure ravinée par le mboyeu du Cayor, les yeux roussis, son accent rocailleux (Sembène Ousmane, 1965 :153)

Elle a un physique robuste et imposant. Elle a l'air pitoyable. Cette séquence est clairement désignée comme une description élémentaire (sommaire), mais suffisante, précise. La construction de cette

brève séquence est intéressante en ce sens que cette femme est décrite au moyen d'adjectifs comme dans « forte femme » « larges reins » « ravinée » et « yeux roussis » et « accent rocailleux ». Ces adjectifs sont des adjectifs qui montrent la condition critique et pitoyable de cette femme. La séquence se présente comme suit :

Une femme : « PROPR (taille) PRq antéposé « forte »
« PROPR (forme) PRq « larges.

Une figure : « PROPR (taille) PRq postposé « ravinée »

Les yeux : « PROPR couleur) PRq postposé « roussis »

L'accent : « PROPR (forme) PRq postposé « rocailleux ».

Comme pour les personnages, la description des lieux se révèle être statique car elle interrompt la marche du temps. A la page 125, l'auteur nous présente le carrefour situé devant la poste de Dakar où Dieng se rend en compagnie de Gorgui Maïssa. L'auteur nous parle de la forte chaleur de l'intense circulation des piétons aussi bien que des véhicules ;

*« L'air torride mêlé à l'odeur des tuyaux
d'échappement rendait l'atmosphère viciée,
le carrefour fourmillait de gens dépenaillés
loqueteux, éclopés, lépreux, de gosses, en haillons,
perdu dans cet océan »*

Du point de vue de la séquentialité descriptive, les structures qui nous intéressent se résument à ceci :

L'air : « PROPR (forme) PRq. post – posé « torride

L'odeur : « PROPR (forme) PRq. post – posé « suffocante

L'atmosphère : « PROPR (forme) PRq. post – posé « viciée

Gens : « PROPR (forme) PRq. post – posé « dépenaillés

Gens : « PROPR (forme) PRq. post – posé « loqueteux

Gens : « PROPR (forme) PRq. post – posé « éclopés

Gens : « PROPR (forme) PRq. post – posé « lépreux

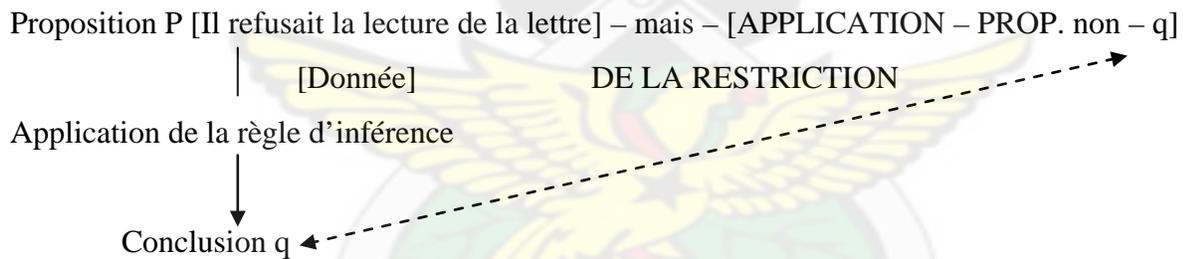
Gens : « PROPR (forme) PRq. post – posé « haillons

Par comparaison à la structure narrative où il y a différents moments avec une tension tendant vers une fin, la description est dénuée d'action, d'évolution dans le temps d'où son caractère statique.

SEQUENCE ARGUMENTATIVE Nous passons maintenant à la séquence argumentative. En guise d'illustration du principe énoncé ci-dessus, considérons ce passage qui contient le connecteur « mais » dans ce passage à la page 126 :

« Surveillance ma place, je vais faire lire ma lettre, le scribe le reçut. Il allait refuser la lettre mais Dieng lui fit comprendre que c'était sa femme qui l'avait ouverte, croyant qu'elle était sienne. »

On peut représenter la structure du texte ci-dessus avec le schéma argumentatif suivant :



dans lequel la règle d'inférence est contredite. Le fait que l'on puisse remplacer le connecteur MAIS par ET POURTANT. [Le scribe allait refuser la lettre ET POURTANT Dieng lui fit comprendre que c'était sa femme qui l'avait ouverte croyant qu'elle était sienne confirme la nature concessive de l'opération argumentative déclenchée.

Un autre exemple pour illustrer la séquence argumentative est tiré de la page 133 où Dieng s'en va au commissariat et demande à l'employé de l'aider à encaisser son mandat bien qu'il n'ait pas de carte d'identité. L'employé lui répond : « C'est vrai, mais je n'y peux rien. Va chercher ton extrait, photos et le timbre »

Dieng explique : *Un papier pour prouver que c'est moi, j'ai mon dernier reçu d'impôt... »*

On peut affecter à la séquence présentée ci-dessus la structure argumentative suivante :

Proposition P [Donnée] MAIS

Arg. Donnée Y

[C'est vrai que tu as un mandat à encaisser]

[Dieng n'a pas de carte d'identité]



Conclusion q
[Dieng a un mandat à encaisser]

Conclusion non q
[Il ne peut pas l'encaisser]

SEQUENCE NARRATIVE

Moment 1 Situation Initiale

La séquence narrative est aussi dominante dans le récit à l'étude. Considérons cet extrait qui commence le récit et qui marque la situation initiale, la première étape de la séquence narrative :

*« La sueur collait sa chemise à la peau, avec peine le facteur poussait son solex dans le sable, il transpirait, sa figure brillait, le buste en avant, les mains solidement posées sur le guidon, ahanan légèrement la bouche ouverte, il gravissait le mamelon de sable tout en maudissant les habitants et les autorités :
Qu'est-ce qu'on attend pour asphaltter cette rue ? »*

Cet extrait marque le commencement du récit où Bah, le facteur va distribuer les lettres aux habitants, y compris celle de Dieng. La première phrase est une longue phrase comprenant deux propositions. La première proposition va de « la sueur », jusqu'à « dans le sable » page 113, alors que la deuxième proposition va de « il transpirait » à « les autorités ». La première proposition est une description du facteur très fatigué en train de présenter le mandat. La deuxième proposition est une question rhétorique que pose le facteur pour exprimer son mécontentement avec les autorités qui refusent de goudronner les rues. Les deux phrases parlent du même sujet et la conclusion est que les autorités sont blâmables pour leur négligence. On note aussi la présentation des personnages

importants, à savoir Ibrahima Dieng et ses deux épouses, Gorgui, Mbarka et Mbaye qui est au courant de la lettre de France avant même qu'elle n'arrive à destination la situation initiale se termine par les phrases suivantes à la page 123:

- Où vas-tu ?
- Je vais avec toi, en se hissant le premier dans le véhicule.

Moment 2 Complication

Les tribulations de Dieng commencent lorsqu'il essaie d'encaisser le mandat à la poste.

Dieng qui veut que le scribe lise sa lettre n'a pas d'argent pour payer le service rendu plaide en sa faveur en disant :

« J'encaisse mon mandat et je viens le régler » (1956 :127)

Dans un deuxième temps, on lui demande d'acquiescer une carte d'identité mais pour l'avoir, il lui faut un extrait de naissance, trois photos et un timbre de cinquante francs.

Pour finir il est déçu par Ambroise et son apprenti :

« Enfin de compte il se rendit chez Ambroise » (1965 :149)

Dieng est escroqué, insulté et battu. L'autre problème qui traumatise Dieng est l'arrivée de sa sœur aînée pour récupérer les 3000 francs qui lui sont dus sur le mandat.

Moment 3 Réaction

Dieng qui n'a plus d'autres moyens pour récupérer son mandat sollicite le concours de Mbaye, son arrière- petit- cousin qui a promis de l'aider en disant à la page 180 que voici :

« Nous allons nous rendre à la police. D'abord, nous allons trouver une procuration. Tu me feras ton mandataire, car nous n'avons plus le temps pour une carte d'identité. A la police, il n'y aura pas de problème ; au plus tard, après - demain, tu auras le mandat. »

Mbaye a réagi de manière apparemment honnête et gentil promettant d'aider Dieng à toucher le mandat dans deux jours.

Moment 4 Résolution

La résolution du problème a lieu le moment où Mbaye retire le mandat mais malheureusement il garde l'argent retiré et ne laisse que quelques miettes à Dieng d'autant plus abasourdi que soulagé.

Nous voyons d'après ce qui précède que parmi les cinq prototypes que nous avons abordés plus haut, les plus dominants dans *Le Mandat* sont la séquence dialogale, la séquence descriptive, et la séquence narrative.

3.1.6.6 Le Jeu des Perspectives Dans *Le Mandat*

L'expression « jeu de perspectives » signifie l'interaction entre les déplacements au sein du procès sous lesquels les deux œuvres se présentent. Dans ce qui suit, notre attention porte exclusivement sur les temps verbaux employés par les deux auteurs dans leurs romans respectifs. Les séquences prototypiques que nous rencontrons dans *Le Mandat* se présentent par ordre d'importance comme suit:

Temps verbaux employés dans *Le Mandat* se résume à ceci :

A. Séquence Narrative

- Passé simple : s'arrêta, gara, répondirent, décocha, interpella, sortirent, poursuivit, sermonna.
- Passé composé : est venu, as fait, as mangé, ai reçu, ai graissé, ai emprunté, ai remboursé, se sont jetés,
- Plus-que-parfait : avais appris, avais dit, avais emprunté, avait écrit, s'était assisté, avait grevé, était observé, avais entendu.
- Imparfait : Collait, poussait, brillait, gravissait, connaissait, savait, cessait, oppressaient.

B Séquence Dialogale

Temps verbaux employés

- Présent de l'indicatif : as, est, envoie, parle, sais, pense, se rend, ai, donne.
- Futur : feras, aura, arriveras, donneras, parleras, écouteras, partirai, décideront
- Passé composé: as entendu, est venu, as fait, as mangé, ai graissé, ai compris, a dit
- Passé simple : avoua, se redressa, arriva, glissa, officia, toisa, sursauta, s'engagea

C. Séquence Descriptive

Temps verbaux employés :

- Imparfait : rendait, fourmillait, collait, transpirait, poussait, brillait, gravissait, cherchait.
- Présent de l'indicatif : a, trouve, sont, porte, est, donne, chante

Le temps verbal prédominant pour chaque type textuel peut se schématiser de la manière suivante :

Type Textuel

Temps Verbaux

Narrative

Passé Simple

Dialogue

Présent de l'indicatif

Descriptive

Imparfait

3.1.8 La structure textuelle dans *Le Cercle des Tropiques*

Séquence narrative

Etant donné que les deux œuvres sont des romans, les mêmes séquences rencontrées dans *Le Mandat* sont également attestées dans *Le Cercle des Tropiques*. Appliquons le schéma narratif à quelques extraits à commencer par la séquence narrative : Le roman à l'étude ici s'ouvre ainsi :

Moment 1 : Situation Initiale

« Le premier sillon. (a) Un creux laborieux tranché dans la terre. (b) L'un après l'autre, parallèlement soudés, (c) ils se multipliaient jusqu'à se confondre avec ceux de mes voisins. (d) Courbé, à mouvements saccadés, je luttais pour la première fois contre la nature. (e) Une heure plus tard, derrière moi, des dizaines de mètres carrés de terrain labouré, (f) devant moi une étendue immense de paysage chauve cruellement marqué par le feu de brousse qui semblait avoir éliminé toute vie de l'espace où nous allions semer. (g) » (Fantouré, 1972 :11)

Les informations données par cet extrait (sillon, creux, nature. terrain, paysage, espace, feu de brousse) servent à créer un lieu d'ancrage, à décrire un espace- temps (chronotope) où se déroule un procès. Par rapport au reste du texte, cet extrait fait partie des séquences qui, ensemble, constituent la phrase initiale dite orientation ou situation initiale de la narration. On peut démontrer l'exactitude de cette interprétation à partir de la structure argumentative de l'extrait.

La première proposition nominale de l'extrait a la structure argumentative suivante

où « c » représente la conclusion « Ancrage » ou contexte spatio-temporel

Proposition [a]	-----	c
DONNEE		CONCLUSION

Les autres propositions qui suivent la première, assurent la même fonction et ont donc la même orientation argumentative, à savoir « Ancrage » L'inférence ici c'est que la proposition décrit la nature (SILLON). C'est-à-dire que " le sillon" fait partie de tout ce qui existe sans intervention de l'homme. Quand on considère l'ensemble des deux propositions, on a le schéma suivant :

Propositions [a] + [b] ----- c

DONNEES

CONCLUSION

où ce deuxième « c » est équivalent au « c » précédent dans la mesure où l'inférence reprend celle de la première proposition. C'est dire que les deux propositions parlent de l'espace – temps (CREUX). Quand on ajoute la troisième proposition (verbale) aux deux premières, on a le schéma d'étayage suivant :

Proposition [a] + [b] + [c] ----- c

DONNEES

CONCLUSION

où ce troisième « c » reprend les inférences des deux premières propositions. Autrement dit, toutes les trois propositions décrivent le même monde, univers.

Le résumé que nous avons présenté du roman (p. 11) corrobore le bien - fondé de notre analyse des points de vue narratif et argumentatif. La transformation des prédicats permet de distinguer cinq moments qui sont : situation initiale, complication, action ou évaluation, résolution et situation finale. La première proposition " Le premier sillon.....va jusqu'à « de l'espace où nous allons semer » et constitue, rappelons-le, la phase ou le moment dit la situation initiale.

Après la situation initiale vient la complication qui comporte plusieurs propositions. La première complication ou le déclencheur 1, commence avec la mort du vieux Wali Wali,(p32) le père adoptif de Bohi Di, le protagoniste du roman. A la suite de la mort du Wali Wali vient l'abandon scolaire de Bohi Di. Il est donc devenu le souffre- douleur de ses tuteurs

Moment 2 Complication.

Considérons les propositions qui interrompent la situation initiale et introduisent la phase dite complication ou le déclencheur

« L'incertitude du lendemain m'avait malheureusement

poussé à quitter Fronguiabé. Favorisé par la providence, j'avais eu la chance de rencontrer le vieillard Wali, Wali, ... Avec toute sa simplicité d'homme plein d'expérience, le vieil homme m'avait fait découvrir un autre aspect de notre monde, plus âpre peut-être, mais plus enrichissant. C'est pourquoi après sa mort à cette époque où je faisais mes premiers pas dans la vie d'adulte, je ressentis profondément sa perte (Fantouré, 1992 :33)

Ce passage marque un passage du cadre contextuel, c'est-à-dire de Fronguiabé, à un autre monde. Les expressions « incertitude du lendemain » « malheureusement » « sa mort », et « ressentis profondément sa perte », sont des indications de la peine du narrateur. Le lecteur apprend plus tard que la production des bananeraies connaît beaucoup de problèmes, y compris sa liquidation. Ce n'est donc pas étonnant que l'ingénieur de la "corporation planteurs" exige la vente de la production sur place à cause de la mauvaise qualité des bananes qui rend l'exportation et la vente très difficile. La bananeraie devient donc la proie du charançon. La corporation fruitière envoie des hommes de loi qui annoncent la vente forcée du hameau Iondi, y compris la plantation et les terres en friche. Illustrons cette transition avec cet extrait :

« Couvert de dette, nous n'avions plus le choix. Quelques semaines plus tard, nous étions « légalement » exclus du hameau Iondi. Je n'avais plus qu'un espoir : Porte Océane » (Fantouré, 1972 :36)

Cette citation comporte quatre propositions qui argumentent en faveur de la même conclusion, à savoir la liquidation imminente de la production bananeraie. Ceci marque la fin de la deuxième souffrance de Bohi Di et ses autres compagnons dans la bananeraie.

Un autre problème que Bohi Di rencontre juste après la liquidation de la bananeraie qui veut dire qu'il est devenu chômeur. Considérons cette citation qui introduit ce séjour marque une autre transition difficile entre Iondi et Porte Océane.

« Porte Océane fut une série de cauchemars pendant des années. Je n'avais pas de travail permanent. J'avais fini par connaître la ville comme le fond de ma poche, une poche trouée qui ne me donnait aucun moyen de vivre... » (Fantouré, 1972 :37)

Notons que Bohi continue à être plongé dans le chômage. En ce qui concerne la famine à Porte Océane, un incident tragique survient où un jeune garçon est écrasé dans une bousculade parmi la foule de chômeurs en quête de travail.

Au bout d'un an d'existence précaire à Porte Océane, après avoir retrouvé son ancienne amour, Bohi Di est recruté par un chasseur blanc. Or, un autre malheur lui arrive lorsque la chasse est terminée. Muni de son salaire, il est dévalisé par Halouma et ses complices. Nous avons donc affaire à un texte narratif où la phase de la complication est multiple, cyclique en quelque sorte.

Moment 3 Réaction

L'action prise par le gouvernement commence avec l'arrestation, l'emprisonnement, la torture etc. de l'opposant à son régime. L'épisode de la folie des marchés est caractérisé par plusieurs arrestations, emprisonnement et l'assassinat plus tard de Monchon, fondateur du club des travailleurs et opposants de Baré Koulé.

Une autre action prise par Baré Koulé est l'arrestation et l'exécution sur la Grande place de la liberté d'un lycéen de seize ans qui est censé avoir distribué des milliers d'exemplaires d'un poème révolutionnaire.

*" ...il avait mobilisé tous ses agents de police secrète.
Les membres de la milice, ses mouchards, ses délateurs,
ses indices, ses courtisans et commensaux devers,
tous étaient sur pied de guerre pour arrêter le parjure,
l'hérétique "qui avait osé " (Fantouré Alioum 1972:225)*

Cet extrait marque l'exercice du pouvoir absolu par Baré Koulé qui désigne immédiatement juste après l'incident, un tribunal révolutionnaire pour juger le coupable.

Moment 4 Résolution

Cette citation nous mène à une autre phase la résolution où il y a une action que le gouvernement qui à la tête Baré Koulé prend pour arrêter et exécuter quelqu'un qui est censé être contre son régime. La narration prend fin avec la destitution, l'arrestation et finalement la mort de Baré Koulé. Cette phase constitue résolution.

SEQUENCE DIALOGALE

Passons maintenant à la séquence dialogale. Nous nous servons de quelques exemples en guise d'illustration. Le dialogal joue un rôle important dans un texte. D'abord, il sert le plus souvent à faire avancer l'action. De plus, c'est à éclairer le lecteur sur ce que pensent les personnages, à lui permettre de les situer par rapport aux événements.

La femme de Melle Houré, notable membre du club des travailleurs qui est arrêté et incarcéré, décide d'aller trouver le Messie- Koï. Mais pour le voir, elle connaît beaucoup de difficultés dont on peut noter un exemple significatif. Considérons le dialogue entre un membre de milice qui l'empêche de voir le président et Mariam, la femme :

- A1 --- Vous travaillez à la Présidence, madame ? [a]
- A2 --- Non, je viens, je viens pour m'informer ? [a¹b]
- B1 --- Vous informer de quoi ?[c]
- B2 --- J'ai un rendez-vous, enfin on me l'a accordé [c¹d]
- A3 --- Qui ? Où ? [d¹e]
- B3 --- Le chef du protocole [e¹]
- A4 ---- Le chef du protocole est un zéro ! Seul le secrétaire politique de la
Présidence peut accorder des audiences au nom du Messie Koï [f]

Ce texte comporte en fait sept échanges qui correspondent à chacune des séquences envisagées ci-dessus. Il manque de séquence phatique, d'ouverture préparation. La milice se lance directement en action en posant sa question. Donc, A1 est l'intervention initiative. Mariam répond dans la négative en faisant un mouvement de tête. Et puis suit une séquence transactionnelle qui constitue une intervention réactive (B1) A2, la milice est choquée et répète ce que dit Mariam « vous informer de quoi ? » [B2]. Cette réponse explique la raison pour laquelle elle veut voir le chef de l'Etat, ce qui constitue une requête [A2]. Cette intervention se présente sous forme de redoublement de la question « qui et où ? » et une réponse [B1] à la question. [A4] clôt cet échange par lequel

Mariam doit obtenir la permission avant de pouvoir voir le Messie Koï.. Ici, encore, la réponse par la milice est catégorique. Il n'y a point de discussion à faire. On peut, donc, conclure que le manque d'échange phatique et de clôture marque le manque d'affection entre les interlocuteurs. Il n'y a pas de mots de douceur ni d'autres termes d'affection entre locuteurs. Considérons le deuxième texte cité en illustration du texte dialogal. Dans cet exemple, Bohi Di qui est recruté par un chasseur blanc, veut chasser tout seul lorsque la chasse est terminée. Mais malheureusement il est arrêté et dévalisé par Halouma et ses complices sur ordre d'un Maître. Écoutons ce qui se passe entre un agent de la plantation et Bohi Di :

- A1 --- Tes papiers ? [a]
B1 --- Je n'en ai pas [a¹b]
A2 --- Le permis de port d'armes ? [b]
B2 --- Je n'en ai pas [b¹c]
A3 --- Le permis de chasse ? [d]
B3 --- Rien [d¹, e]
A4 --- La carte d'identité ? [f]
B4 --- Non plus [f¹g]
(Fantouré 1972 :71)

Dans le texte ci-dessus, nous comptons sept échanges [a, b, c, d, e, f, g] qui correspondent à chacune des fonctions identifiées plus haut. Nous sommes introduit tout d'un coup dans le sujet par l'agent qui semble être très sévère " tes papiers". Suit une séquence transactionnelle négative, une réponse unique que Bohi Di donne à toutes les questions que pose l'agent. Plus tard, on apprend que Bohi Di a dû payer des pots- de- vin avant d'être relâché.

Dans tous les deux extraits dont nous avons étudié les structures, l'auteur emploie des phrases simples et quelquefois un mot constitue une phrase ou deux mots forment une autre phrase. Par exemple, dans le deuxième dialogue, « rien » a été utilisé comme un mot- phrase courte et à l'interrogatif. Encore « non plus » est aussi employé comme une phrase unique. L'auteur se sert du présent de l'indicatif. Dans l'ensemble, les verbes sont rarement employés, la raison en est que Bohi Di répond toujours au négatif sur un ton sec.

Dans le premier extrait, les phrases sont aussi simples. C'est-à-dire qu'elles parlent d'une seule chose. Bohi Di n'a même pas de temps à perdre dans de longues conversations. Il dit les choses sèchement. Un autre exemple qu'on peut donner est le dialogue entre Bohi Di et Toumbie Di, sa fille, au moment où Bohi Di va chercher sa femme et sa fille à Hindouya (ibid. 1972 :57-58)

- A1 --- Bonjour Toumbie [a]
B1 --- Qui t'as dit mon nom ? [b]
A2 --- Je la pris dans mes bras pour la serrer contre mon cœur pendant qu'elle
répétait la question. J'étais heureux. Je répondis [c]
B2 --- Personne, ma petite fille, je l'ai deviné [b¹d]
A3 --- Tu fais la magie ? [e]
B3 --- Non, mais quel age as-tu ? [e¹f]
A4 --- Cinq ans et toi ? [f¹g]
B4 --- Moi, je suis vieux, mon enfant, et ta maman est-elle ici ? [g¹h]
A5 --- Oui, je vais l'appeler, posez-moi à terre [h¹i]

Le texte ci-dessus comprend des échanges qui illustrent les différentes opérations envisagées au départ : Séquence phatique d'ouverture ou préparation [a]. Après, suit la séquence transitionnelle [c], l'intervention transitionnelle amoureuse envers sa fille. Bohi Di répond au négatif à la question posée par sa fille. La fille veut donc savoir si son père fait de la magie, mais il dit 'non' et lui demande son âge. « Cinq ans » est une réponse déclarative que donne sa fille.

B4 « Moi, je suis vieux » est une intervention comparative par rapport à son interlocuteur. « Ta maman est-elle ici ? » est une question qui ouvre un autre échange transactionnel. « Oui, je vais l'appeler, posez-moi à terre » va clore le premier échange en attendant que sa mère vienne. La cordialité qui existe entre la fille et son père diminue un peu lorsqu'elle vouvoie en disant « posez-moi » au lieu de « toi » dans « cinq ans et toi »

Dans ce dialogue l'auteur emploie les phrases surtout courtes. Par exemple, « qui t'a dit mon nom ? » est une phrase interrogative courte, et « Je l'ai deviné », « tu fais la magie » etc. Mais la seule phrase complexe est « je la pris dans mes bras pour la serrer contre mon cœur » alors que la proposition subordonnée est introduite par une locution conjonctive « pendant que ». Les verbes utilisés dans ce dialogue sont le passé composé « ai deviné », le passé simple dans « Je la pris et je

répondis », l'imparfait « répétait » et « étais » et le présent de l'indicatif comme dans « Tu fais, as-tu, je suis et est-elle ».

SEQUENCE DESCRIPTIVE

En ce qui concerne la séquence descriptive dans *Le Cercle des Tropiques* tout ce qu'on peut dire est que les descriptions des paysans et d'autres personnages sont presque inexistantes. En fait, il y a un seul prédicat fonctionnel pour Fronguiabé « centre florissant avec station de chemin de fer », rien pour Hindouya en dehors de la mention d'une gare ; mais l'évocation la plus précise est celle de Doha qui tient en trois lignes :

« Notre petite agglomération était entourée d'une haute palissade immédiatement suivie par la forêt. Il n'y avait pas de route, seulement un chemin pour communiquer avec l'extérieur. (Fantouré, 1972 :32)

La description de cette brève séquence est intéressante dans la mesure où les adjectifs sont antéposés. Le schéma descriptif en est :

Notre agglomération « PROPR (taille) PRq antéposé « petit »

Une palissade « PROPR (taille) PRq antéposé « haute »

En ce qui concerne les personnages, nous ignorons tout du physique de Bohi Di, de Nafie et des principaux personnages tels que Monchon, Maleké, Benn Na, Melle Houré, etc.

Pour Fof, on le connaît par une courte phrase comprenant trois adjectifs et deux prédicats fonctionnels

*« ... un jeune homme qui ne paraissait pas son age,
il portait un polo à marches courtes sur un pantalon Kaki »*

--- « qui ne paraissait pas son âge »

premier prédicat fonctionnel

--- « Il portait un polo sur un pantalon Kaki »

deuxième prédicat fonctionnel

--- Les adjectifs :

HOMME « PROPR (forme) anté – posé « jeune »

PANTALON « PROPR (couleur) post – posé « Kaki »

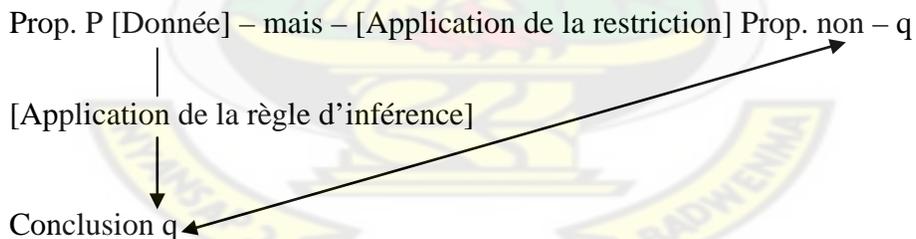
MANCHES « PROPR (forme) post – posé « courtes »

SEQUENCE ARGUMENTATIVE

Passons maintenant à la séquence argumentative qui est possible grâce aux connecteurs argumentatifs (cars, parce que, mais, pourtant, donc etc.) qui sont nombreux dans le roman.

A titre d'illustration, considérons cet extrait

*« Très tôt, ce matin-là, les gardiens vinrent réveiller.
Monchon avait déjà fait sa toilette. Il semblait calme.
Il portait un costume de toile claire et une cravate qui
semblait le gêner, mais son avocat la lui avait conseillée »
(Ibid. 1972 :106)*



Le fait que l'on puisse remplacer le connecteur MAIS par POURTANT [Monchon portait un costume de toile claire et une cravate qui semblait la gêner mais pourtant son avocat la lui avait conseillée] confirme la nature concessive de l'opération.

Dans ce cas, on peut dire que la règle d'inférence qui s'applique généralement – ne s'applique pas du fait qu'il n'y a pas de considération qui argumentent en faveur d'une restriction.

Donnée p → MAIS — Arg — Donnée y

Il portait un costume de
toile claire et une cravate

son avocat la lui avait
conseillée

↓
Conclusion q
[Il était en bonne santé]

conclusion q
[Il ne se porte pas bien,
il souffre]

KNUST

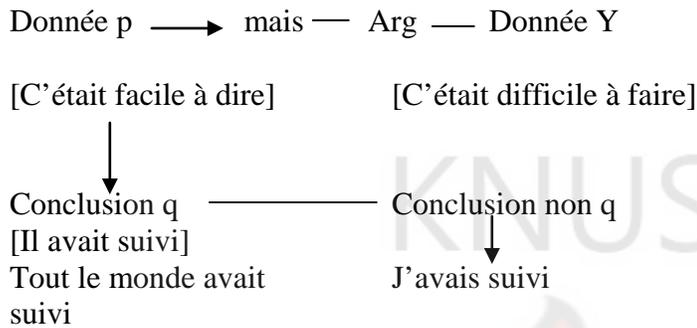
Analysons un autre exemple de séquence argumentative dans ce texte :

[... Je ne voyais pas comment après un siècle de présence, par une opération du Saint Esprit, tout un monde allait s'effacer d'un jour à l'autre, sans transition, par la simple signature d'un morceau de papier. Non je ne saisissais pas et je n'avais pas honte de mon ignorance. Lorsque j'essayais de m'informer on me répondait qu'il n'y avait rien à comprendre. Il fallait que j'admette les faits établis et que je suive comme tout le monde. C'était facile à dire, mais difficile à faire. Et pourtant j'avais suivi « comme tout le monde » (Ibid 1972 :153)

Prop P [Donnée] — mais — [Application de la restriction] Prop. non – q
[Application de la règle d'inférence]

↓
Conclusion q

Les connecteurs sont deux comme soulignés dans la citation. Le fait que l'on puisse remplacer le connecteur MAIS par ET POURTANT qui est déjà là, confirme la nature concessive de l'opération argumentative déclenchée par MAIS.



3.1.9 Le jeu des perspectives dans *Le Mandat* et *Le Cercle des Tropiques*

Les séquences prototypiques qu'on rencontre dans *Le Cercle des tropiques* sont, par ordre d'importance : séquence narrative, séquence dialogale et séquence descriptive.

A. SEQUENCE NARRATIVE

Temps verbaux employés

- Passé Simple : annonça, regardèrent, répondis, rejoignirent, souris, réveillèrent, se contenta, courut, demandai.
- Plus – que – parfait : avais vécu, avais fini, m'étais installé, avaient donné, nous avions dissimulé, avais retapé, avais tourné, avaient passé, avait repris.
- Imparfait : luttais, multipliaient, semblait, allions, étions, avais, faisait, donnait, continuait, mettaient

B SEQUENCE DIALOGALE

Temps verbaux employés

- Présent de l'indicatif : viens, est, peut accorder, travaillez, ai, fais, as, suis.
- Plus – que – parfait : avait poussé, avait fait, avait fini
- .Passé Composé : a dit, ai devenu, a pris, a embrassé, a fait, a plu, as vécu, ai eu

C SEQUENCE DESCRIPTIVE

Temps verbaux employés

- Présent de l'indicatif : est, a, porte, mange, fait, parle, cherchent, fait venir, voit.
- Imparfait : semblait, portait, voyait, allait, saisissait, avait, essayait, répondait, fallait, était.
- Futur : seront, aurai, parlez, mettra, donneras, regarderez, sortira, recouvrira.

3.2.0 La Temporalité et l'Aspectualité dans les deux ouvrages.

Du point de vue Temps et Aspect, les différentes catégories textuelles dégagées ci-dessus, divergent. Dans les deux oeuvres, les temps verbaux majoritaires sont essentiellement l'imparfait (texte descriptif) et le présent de l'indicatif (texte dialogal) et le passé simple (texte narratif)

Tournons maintenant vers l'aspectualisation. Nul n'ignore que les temps verbaux sont inséparables des valeurs aspectuelles qu'ils expriment et que temporalité n'est donc pas envisageable sans l'aspectualisation.

Greimas et Courtés (1979 :21 et 22) définissent l'aspectualisation comme suit :

*« On entendra par **aspectualisation** la mise en place, lors de la discursivisation, du dispositif de catégories aspectuelles par lesquelles se révèle la présence implicite d'un actant observateur. » (1979 :21)*

Ils observent plus loin :

*« Historiquement l'aspect s'introduit en linguistique comme « le point de vue sur l'action », susceptible de se manifester sous forme de morphèmes grammaticaux autonomes. En cherchant à expliciter la structure actantielle sous-jacente à la manifestation des différents « aspects », on est amené à introduire dans cette configuration discursive, un accent **observateur** pour qui l'action réalisée par un sujet installé dans le discours apparaît comme un procès, c'est-à-dire comme une « marche », un « déroulement ». De ce point de vue, l'aspectualisation d'un énoncé (phrase, séquence ou discours) correspond à un double débrayage : l'énonciateur deleguant dans le discours, d'une part un actant-sujet du faite, et, de l'autre, un sujet cognitif qui observe et décompose ce faire en le transformant en procès (caractérisé alors par les sèmes de durativité ou de ponctualité perfectivité ou d'imperfectivité (accompli/inaccompli), d'inchoativité ou de terminativité) » (1979 :22)*

La configuration aspecto-temporelle dans toute œuvre d'art est importante dans la mesure où elle montre les déplacements dans le temps et dans le procès, balayage qui font que les points de vue changent constamment.

Il y a va-et-vient entre le ponctuel (succession d'événements qui ne durent pas) et l'imperfectif (ralentissement de la marche du temps). Cette technique a pour effet d'éviter la monotonie et de souffler dans les deux textes un certain dynamisme, accélérant le mouvement et le rythme.

3.2.1 Validation des hypothèses.

Première hypothèse : Que chacun des deux œuvres à l'étude a un contenu informationnel défini. Notre analyse confirme que ceci est vrai des œuvres à l'étude. *Le Cercle des Tropiques* est une dénonciation de certains vices : les arrestations arbitraires et l'emprisonnement, l'injustice sociale et oppression, la torture et le meurtre des opposants et l'exploitation des Noirs par les dirigeants noirs en Afrique indépendante alors que Sembène Ousmane dans *Le Mandat* fait une critique satirique d'une société aux mœurs dégradées par la corruption et l'escroquerie.

Deuxième hypothèse : Que chacun des deux ouvrages est rédigé dans un langage bien distinct du simple fait que bien que la langue en tant que système soit la même pour tous les usagers, son investissement dans des actes de communication particuliers, varie d'un individu à l'autre.

Notre analyse révèle que les personnages dans *Le Cercle des Tropiques* utilisent le langage littéraire ou usuel qui appartient à la classe sociale lettrée, le langage familier, et le langage populaire, alors que dans *Le Mandat* on trouve la langue populaire, la langue vulgaire et l'argot, mais le langage populaire prime sur tout autre registre de langage à l'intérieur du roman, le milieu étant pleinement paysan et analphabète.

Troisième hypothèse : Que les deux romans ont le même contenu et utilisent les mêmes artifices langagiers Cette hypothèse est infirmée par les résultats de notre travail car il y existe un contenu, des thèmes et un investissement bien défini du langage dans chaque roman.



CONCLUSION

Nous avons essayé dans le cadre de la présente investigation de mettre en relief les thèmes et les techniques langagières mises à contribution dans *Le Mandat* (S.Ousmane) et *Le Cercle des Tropiques* (A. Fantouré) A cette fin, nous avons adopté une triple approche méthodologique (stylistique, linguistique, et sémiotique) pour ce qui concerne le langage des deux auteurs et une approche de critique littéraire dite la critique d'interprétation esthétique (Thumerel, 2002 :17) Le volet du contenu thématique est présenté dans les deux premiers chapitres de notre travail, le premier chapitre traitant des thèmes dont se préoccupe Alioum Fantouré et le deuxième attirent l'attention de Sembene Ousmane. Nous avons vu après analyse qu'Alioum Fantouré dénonce avec véhémence la torture et le meurtre des opposants, les arrestations arbitraires et l'emprisonnement, l'injustice sociale et l'oppression, et l'exploitation des Noirs par des dirigeants noirs, alors que Sembène Ousmane, lui, s'attaque au système socio-économique post-indépendant décadent qui est source de tous les maux sociaux, qui caractérisent la société africaine. De ce qui précède, il est clair que certains thèmes sont communs aux deux auteurs (corruption, exploitation, pauvreté, chômage) alors que d'autres les départagent (injustice, arrestations arbitraires, assassinats, exécutions et torture)

Dans le troisième chapitre qui est consacré à l'étude langagière chez les deux auteurs, nous avons abouti à des résultats divers mais enrichissants et significatifs. Cette approche nous ouvre bien les yeux à la méthode langagière mise en œuvre pour exposer les maux cités ci-haut. Ces résultats que nous présentons en condensé ci-après sont pour nous, en rapport de complémentarité plutôt que de contradiction :

Premièrement, sur le plan stylistique, nous avons vu que les deux auteurs emploient la comparaison, la métaphore, le comique, l'ironie, la satire, la répétition et la personnification. Seul Sembène Ousmane emploie, la métonymie. Côté poétique, les deux auteurs utilisent les allitérations et les assonances, lesquelles créent des sonorités, source de musicalité, et d'harmonie. En ce qui concerne les registres du langage dans *Le Mandat*, l'auteur emploie surtout le langage populaire puisque le roman se situe en plein milieu paysan où la population est essentiellement analphabète, alors que dans *Le Cercle des Tropiques*, l'auteur utilise surtout le langage littéraire puisque le roman se situe dans un milieu de lettrés. L'étude sémiostylistique est abordée seulement dans *Le Cercle des Tropiques*, puisque c'est un aspect qui capte l'attention du lecteur. Dans *Le Mandat* cette opération n'a pas été faite parce que le texte tel qu'il est construit ne demande pas une telle analyse.

Deuxièmement, sur le plan linguistique textuel, les catégories textuelles identifiées dans *Le Mandat* sont la séquence narrative, la séquence dialogale, et la séquence descriptive. Les catégories mises à contribution dans *Le Cercle des Tropiques* sont également la séquence narrative, la séquence dialogale et la séquence descriptive.

Nous avons constaté que le mélange de catégories textuelles permet de changer de perspectives, en ralentissant ou en accélérant le rythme et la marche du temps, évitant ainsi la monotonie et favorisant l'empathie avec le lecteur.

Perspective d'Avenir

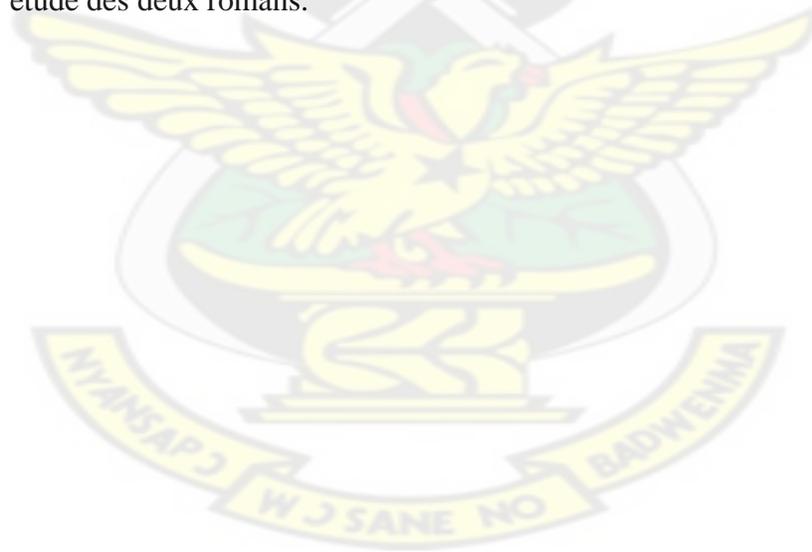
Pour clore la présente étude, nous nous permettons de faire quelques recommandations qui puissent aider l'Afrique à surmonter les problèmes cités ci-dessus.

D'abord, le Sénégal ainsi que la Guinée et les autres pays africains ne peuvent pas sortir de leur pauvreté si l'oisiveté des gens continue à persister, si les Africains indépendants ne travaillent pas avec diligence.

Deuxièmement, si l'on résout les problèmes d'inégalité socio-économique entre riches et pauvres, beaucoup d'autres problèmes psychologiques, tel que le sentiment de frustration confrontant les pauvres, seront aussi résolus. Ceci aidera à unifier les nations africaines dans leur effort de développement. Dans *Le Cercle des Tropiques*, le peuple des Marigots du Sud croyaient qu'avec l'indépendance, tous les problèmes seraient résolus. Mais est-ce l'accession seule des pays africains à l'indépendance une solution à leurs problèmes ? Certainement que non. La plupart des leaders des pays africains ne sont pas démocratiquement élus. Notons que dans beaucoup de ces pays, la pratique était le monopartisme qui privait le peuple de l'accès aux institutions démocratiques. Les leaders manipulent les scrutins pour perpétuer leur règne avec pour résultat d'innombrables conflits, des coups d'Etat, des soulèvements populaires, etc. Le tout dernier exemple de telles perturbations est celui de la Côte d'Ivoire où les rebelles occupent presque la moitié du pays. Bref, si nous voulons connaître la paix sur le continent africain, nous devons sensibiliser le peuple au danger que représente la tyrannie ou le despotisme et faire comprendre à tout le monde l'importance de la démocratie. La sensibilisation de la masse populaire contribuera à mettre fin à la déshumanisation constante par une poignée d'hommes politiques.

Troisièmement, de concert avec les organismes nationaux et internationaux, les autorités africaines doivent non seulement s'ouvrir sur le monde pour l'édification de la démocratie mais aussi pour

mettre fin à la corruption dans les milieux gouvernementaux. Ngugi Wa Thiongo, romancier Kenyan, a pu tenter une entreprise remarquable quant à la traduction de son roman : *Petals of Blood* en Kikuyu (langue locale du Kenya). Le code qu'il a choisi par la communication a fait que la masse populaire a fini par comprendre le malaise politique dans lequel ils vivaient. Ceci a résulté en une grande renaissance du peuple en ce qui concerne leurs droits civiques et leur liberté d'expression. Une quatrième et dernière recommandation serait de mettre en place un système judiciaire efficace et indépendant, capable de donner à tous les habitants accès à la justice. Dans *Le Cercle des Tropiques*, il n'existe aucun moyen de redressement contre les abus perpétrés par les hommes forts. C'est par un effort de sensibilisation de la masse populaire dans les pays africains que l'Afrique et les pays sous-développés arriveraient à reconstruire leur avenir. Les écrivains doivent continuer à guider le peuple sur la voie du progrès, car ce sont les actions conjuguées de tous les secteurs de la société qui peuvent garantir la paix et le développement. Nous ne prétendons pas avoir fait une étude exhaustive du sujet qui nous préoccupe. Nous croyons néanmoins avoir essayé d'attirer l'attention sur cette dimension vitale qu'est la dialectique fond/forme dans l'étude des deux romans.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- ACHEBÉ, CHINUA (1958) Things Fall Apart: London Heinemann
- (1966) *A man of the people*, London: Heinemann,
- (1977) *Arrow of god*: London: Heinemann
- (1977) *No longer at ease*: London: Heinemann
- ADAM, JEAN-MICHEL (1997) : *Les textes : type et prototypes*, Paris : Nathan.
- AHMADOU, KOUROUMA (1970) : *Les soleils des Indépendances*, Paris : Edition du seuil
- AIME- CESAIRE (1956): *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, cités dans *Temps Historique* d'Owusu-Sarpong dans l'œuvre théâtrale D'Aimé Césaire
- AMOSSY, RUTH. (2000): *L'argumentation dans le Discours*, Paris: Nathan/ HER
- AMU DJOLETO (1979): *The Strange Man*, London: Heinemann
- APRIL GORDON, A & DONALD L. GORDON, L (1992): *Understanding contemporary Africa*, London: Lynne Rienner Publishers
- BÂ MARIAMA (1979) : *Une si longue lettre*, Dakar- Abidjan, NEA.
- BABYLON CHRISTIAN, FABRE PAUL (2002) *Initiation à la Linguistique*, Paris ; Larousse
- BADIAN, SEYDOU (1976) : *Sous l'Orage*, Paris: Présence africaine,
- BALANDIER, Georges (1963) : *Sociologie actuelle de l'Afrique Noire*, Paris : P.U.F.
- BESCHERELLE (1966) : *L'art de conjuguer*, Paris : Hatier.
- BLAIR, DOROTHY (1976): *African Literature in French* London/ New-YORK: Cambridge University Press,
- BOTO, EZA (1971) : *Ville Cruelle*, Paris : Edition Présence africaine,
- CHERDON, CHRISTIAN : (1989) : *Pour lire le roman*, Paris : Le liron
- CHEVRIER, JACQUES (1984) *Littérature nègre*, Paris : Armand Colin
- (1987) : *Littérature Africaine Histoire et grands thèmes*, Paris : Hatier

- COURTES, JOSEPH (1991) : *Analyse Sémiotique, l'énonciation*, Paris : Hachette Supérieur,
- DANON – BOILEAU, L. (1992) : *Produire le fictif*, Paris : Klincksieck.
- FANON, FRANTZ (1961) : *Peaux noires Masques blancs*, Paris : seuil,
1952 : *Les damnés de la terre*, Paris Maspero,
- FANTOURE, ALIOUM (1972) : *Le Cercle des Tropiques*, Paris : Présence Africaine.
- GOURDEAU, JEAN-PIERRE (1973) : *La littérature négro africaine*, Paris : Hatier.
- GOURSAUD, JEAN-PIERRE et BAH A. (1987) : *Etude critique, une œuvre, un autre Le Cercle des Tropiques*, Paris : Edition Nathan.
- GOUVARD, JEAN-MICHEL (1998) : *La Pragmatique, outils pour l'Analyse Littéraire* Paris : Armand Colin
- GREIMAS, A. J. et COURTES (1979) : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette
- HARRISON, CHARLES ORTEN FRED (1984): *Modernism, Critism, Realism, London City Harper and ROW ltd.*
- JEUSSE MAIRIE – PAULE (1984) : *Etude Critique des soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Paris : Fernand Nathan Nouvelles Editions africaines
- JOPPA, ANANI FRANCIS (1982) : *L'engagement des écrivains noirs de la langue française du témoignage au dépassement* sherbrooke, Naaman
- KASA, SILVERMAN (1983): *The Subject of Semiotics*, New York Oxford University Press.
- KELLEY, GRIFFITH JR. (1982): *Writing Essays about Literature a Guide and style sheet* Harcourt Brace Jovanocrich Publishers Washington D. C London
- KI-ZERBO, JOSEPH (1978) : *L'histoire de l'Afrique noire*, Paris : libraire Hatier.
- MALOT, HECTOR (1962) : *Sans famille*, Paris : Hachette
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (1994) : *L'énonciation en Linguistique Française*, Hachette Supérieure

- MIKHAÏL, BAKHTINE (1978) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard (en tradition française)
- NKODO MINYONO (1978) : *Comprendre, le vieux Nègre et la Médaille* de Ferdinand Oyono, Editions Saint –Paul. *Comprendre, les bouts de bois de Dieu*, Paris, Edition Saint Paul 1979.
- MONGO BETI (1976) : *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris : Présence africaine.
- MORISEAU ANNIE ROUCH ALAIN (1983) : *Le Mandat de Sembène Ousmane Etude Critique*, Paris : Nathan
- MORRIS, CHARLES (1946): *Sign Languages and Behaviour* New York, Prentice Hall
- NATHAN, FERNAND (André Vergez, Denis Huisman) (1986): *La dissertation philosophique*.
- OWUSU – SARPONG ALBERT (1986) : *Le temps Historique dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire*, Québec Canada, Edition Naaman de Sherbrooke
- OYONO, FERDINAND (1956) : *Le vieux Nègre et la médaille*, Paris : Julliard
- PIN F.E. LORIDON – POUZALGUES DAMON (1992) : *Français Méthode Techniques*, Paris : Edition Nathan.
- SEMBENE OUSMANE: (1957) *O pays, mon beau peuple*, Paris : Amiot-Dumont
- (1965) *Le Mandat*, Paris Présence Africaine.
- (1973) *XALA*: Paris, Présence africaine.
- SENGHOR, LEOPOLD SEDAR (1977) : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* 4 ème édition, Paris : PUF.
- STENDHAL (1883) : *Le Rouge et le Noir*, Paris : Libraire Générale française.
- STOLZ, CLAIRE (1999) : *Thèmes et études initiation à la stylistique*, Paris : Edition Ellipses.
- TANGRI, ROGER (1985): *Politics in sub – Saharan Africa*, U.S.A Heinemann
- THUMMBERER, Fabrice (2002): *La critique littéraire*: Paris Armand / VUEF
- VINAY, J. P, et J. DARBELNET (1958): *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais* : Paris Les Editions Didier.

DIVERS

DIOUF, MADIOR (1990/91) : *Les formes du roman négro – africain de la langue française 1920-1976*, thèse de Maîtrise présentée à l'Université de Dakar. Chapitre 4 Le Roman de protestation

LE GRIOT (1998) *Revue en français publiée au Département des langues de KNUST vol VI Article, L. Tufuor Etude Sémantique du Mandat de Sembène Ousmane*

LE GRIOT (1999) *Revue en français publiée au Département des langues de KNUST vol IX. Jean-Michel Monnier*

Article: Du champ *sémantique* aux champs de variance: sémio-linguistique informatisée du texte littéraire – P: 37

OUVRAGES :

ASSON JEAN DUBOIS, MATHEE GIACOMO LOUIS GUESPIN, CHRISTIANE MARCELLESI, JEAN BAPTISTE MARCELLESI, JEAN PIERRE MEVEL (1973) : *Dictionnaire de linguistique*, Paris : la rousse

DUBOIS JEAN, RENE NIOBEY GEORGES, CASALIS DIDIER, CASALIS JACQUELINE, MESCHONNIC HENRI (1971) : *Dictionnaire du français contemporain*, Paris, Larousse

DUBOIS JEAN (1971) : *Dictionnaire du français contemporain, manuel et travaux pratiques*, Paris : La rousse

INNES CL (1978): Article: Through the Looking Glass: African and Irish Nationalist Writing in *African Literature Today* N^o9 Africa, America & Caribbean CA review, Edited by Eldred Durosimi Jones Heineman.

PAUL ROBERT (1980) : *Micro Robert dictionnaire primordial*, Paris : S.N.L.

ASSON JEAN DUBOIS, MATHEE GIACOMO LOUIS GUESPIN, CHRISTIANE MARCELLESI, JEAN BAPTISTE MARCELLESI, JEAN PIERRE MEVEL (1973) : *Dictionnaire de linguistique*, Paris : la rousse

BLOOMSBURY PUBLISHING PLC (1999): *Encarta World English Dictionary*: London.

KNUST

